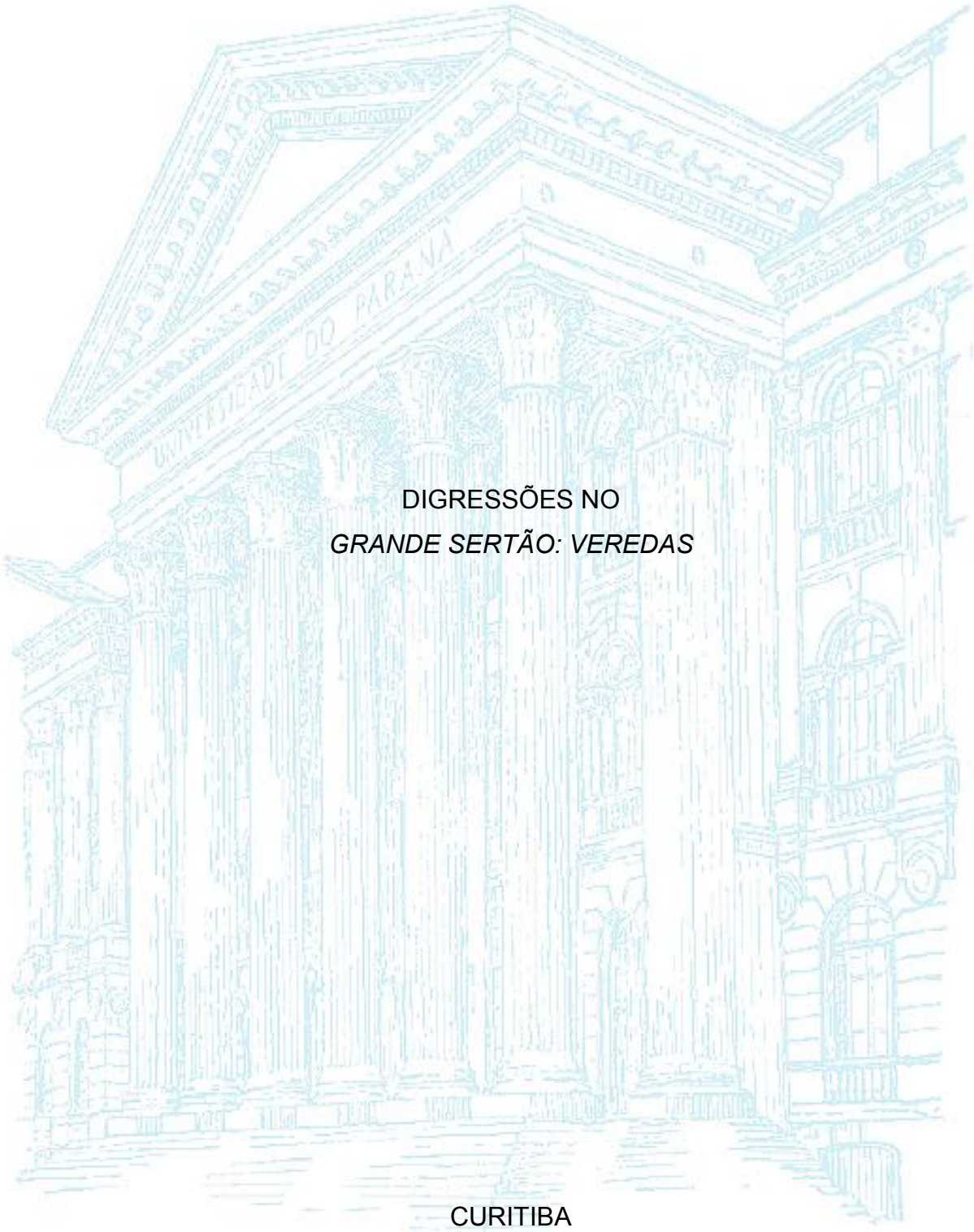
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRESSA LUCIANE MATHEUS MEDEIROS



DIGRESSÕES NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

CURITIBA

2018

ANDRESSA LUCIANE MATHEUS MEDEIROS

DIGRESSÕES NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS
HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELA AUTORA
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Medeiros, Andressa Luciane Matheus
Digressões no Grande Sertão: veredas / Andressa Luciane Matheus Medeiros. – Curitiba, 2018.
146 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD B869.34

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ANDRESSA LUCIANE MATHEUS MEDEIROS** intitulada: **Digressões no *Grande Sertão: Veredas***, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 23 de Fevereiro de 2018.

PAULO ASTOR SOETHE
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

RAQUEL ILLESCAS BUENO
Avaliador Interno (UFPR)

ZAMA CAIXETA NASCENTES
Avaliador Externo (UTFPR)

A Vicente e Reny
com todo o meu amor

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. (Grande Sertão Veredas, p.35)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo Astor Soethe, toda a minha gratidão pela orientação e pelas palavras de incentivo que me deram coragem para persistir.

Aos Professores Doutores: Zama Caixeita Nascentes, Guilherme Gontijo Flores e Alexandre Nodari, pela leitura cuidadosa e valorosas contribuições para o aperfeiçoamento da dissertação.

À Professora Doutora Raquel Illescas Bueno, pela leitura e observações que muito contribuíram para o meu aprimoramento acadêmico.

À minha mãe, Vera, que mesmo nos momentos desafiadores dos últimos anos foi compreensiva e me estimulou a continuar.

Ao meu pai, Reny (*in memoriam*), espírito alegre e amoroso, por sua dedicação e compreensão.

A todas as minhas amigas e irmãs, Ana Cristina, Alaize, Rita, Dayse, Patrícia Reis, Patrícia Corrêa, Patrícia Celi Graborski, Luciana, Carolina, Chiris, Vanessa, Michelle, Ana Carolina, Simone, Janete, Melissa, Paula e aos amigos, Lucas, Arnon, Richard, Octavio, Helder, Luciano, que estiveram ao meu lado me ajudando a atravessar as fronteiras.

Ao meu filho, Vicente, pelo seu amor e compreensão, me apoiando e me dando a confiança necessária para superar os obstáculos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, especialmente, à Thais, Andrea e Yuri, por todo auxílio.

À Fundação Alexander von Humboldt, pelo auxílio.

À CAPES, pela bolsa de estudos e demais auxílios.

RESUMO

O tema central da dissertação é a digressão geográfica em *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa (1908-1967), que se instaura na narrativa por meio das características do sertão e transforma-se em elemento que ativa a memória do narrador. A dissertação tem como objetivo analisar a função das digressões geográficas, exemplificando e explicando de que forma contribuem para a estruturação do sentido e da conformação estética do romance. As digressões são avaliadas a partir de duas hipóteses: a primeira as investiga como figuração subjetiva e afetiva do narrador e sua conexão com as memórias relacionadas às relações amorosas, especialmente com Diadorim. Sob a segunda hipótese, confronta-se a figuração do espaço físico como subjetivação, considerando-se a presença do espaço físico telúrico, sua paisagem humana e natural. As digressões são constituídas na obra por meio da interação de tipos variados de memória que influenciam diretamente na sua constituição estilística e associam-se a diferentes gêneros literários e discursivos. As análises estão amparadas pela relevância da tradição oral no romance e do emprego das técnicas da tradição oral, assim como pela interação dos gêneros discursivos primário e secundário. Nesse contexto, a metodologia para identificar as digressões foi elaborada a partir do estudo de digressões na Retórica Antiga e de técnicas de *performance* de cantadores e contadores tradicionais; as análises estão embasadas em teorias conversacionais e análise do discurso.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, Digressões em *Grande Sertão: Veredas*, Ilíada

ABSTRACT

The main theme of this dissertation is the geographic digression portrayed in the novel *Grande Sertão: Veredas* (1956), by João Guimarães Rosa (1908-1967). Said digression is built in the narrative through descriptions of *sertão's* landscape and transforms itself into elements which are responsible for triggering memory. This study aims to analyze the purpose of geographic digressions by producing examples and revealing the creative paths taken by the author in order to develop sense, and aesthetic beauty in his novel. These phenomena are evaluated from the perspective of two main hypotheses: the first one explores the digressions as subjective and emotional representation of the narrator's connection with his memories concerning romantic relationships, especially with Diadorim. Under the second hypothesis, we argue the representation of physical space as subjectivization by examining the physicality of the novel's telluric world, its human and natural landscape. Digressions are built in the story through the action of various kinds of memory, which have direct influence in their stylistic structure and are associated with different literary and discursive genres. Such findings are supported by the relevance of oral tradition in the novel, the usage of their techniques, and the interaction of primary and secondary discursive genres. Hence, the methodology used to identify digressions was established from the study of the digression phenomenon in Ancient Rhetoric, as well as from traditional oral performance techniques. The analyses here presented are based on conversational theories and discourse analysis.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Digressions in *Grande Sertão: Veredas*; *Iliad*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 6

1.1 A DIVISÃO DO GRANDE SERTÃO: VEREDAS 11

1.2 DIGRESSÃO 15

1.3 DIGRESSÃO E MEMÓRIA 16

1.4 A NARRAÇÃO E A ESTRUTURAÇÃO DIGRESSIVA 18

1.5 DIGRESSÃO NA INTERAÇÃO CONVERSACIONAL 20

1.6 DIGRESSÃO E OS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS 21

1.7 AS NOÇÕES DE DIGRESSÃO NA RETÓRICA ANTIGA 23

1.8 O LÉXICO ASSOCIADO Á DIGRESSÃO 24

1.9 METODOLOGIA 26

2 O DEMÔNIO DA MEMÓRIA 28

2.1 COM A PALAVRAS AS MUSAS: CALÍOPE E MNEMOSINE 37

2.2 O MOVIMENTO DO ESPAÇO INTERIOR: *MELÉTE* 47

3 LABIRINTOS – PERCURSOS DA PROSA 56

3.1 PROSEAR 58

3.2 SER TÃO OUTRO EU 64

3.3 PONTOS ALINHAVÁVEIS: INTERDISCURSOS E INTRADISCURSOS 67

3.4 LABIRÍNTICO 71

3.5 PERCEPÇÃO, MEMÓRIA E LINGUAGEM 75

4 CERZIDOR DE TEMPOS E ESPAÇOS 79

4.1 ATRAVESSANDO, ALINHAVANDO TEMPOS E ESPAÇOS: O CONTAR PRIMITIVO 81

4.2 O CANTADOR TRADICIONAL 84

5 TRÓIA NO SERTÃO 89

5.1 RAPSODO: *AOIDE* 97

5.2 ÉPICA MODERNA 105

5.3 FOCALIZAÇÃO TEMPORAL: NARRATIVA, MEMÓRIA E VALORAÇÃO 111

5.4 RECEPÇÃO DA ÉPICA – HOMERO DOS GERAIS 114

6 FORMA HEREDITÁRIA: SÍNTESE E CONCLUSÃO 121

REFERÊNCIAS 128

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como *corpus* de pesquisa o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956)[1] de João Guimarães Rosa (1908-1967). O objetivo principal é o de apresentar uma análise literária de digressões geográficas no romance, a partir de trechos representativos dessa categoria digressiva, e o de traçar entre eles conexões intratextuais, extratextuais e metatextuais. O foco do estudo será explicar e analisar a função das digressões e sua contribuição para a construção do sentido e da conformação estética do romance como um todo.

O trabalho funda-se sobre a hipótese de que a memória é essencial para o ato de narrar, sendo que a ela se entremeiam uma série de procedimentos estéticos presentes na estruturação da narrativa. Tais procedimentos são organizados pela mistura de elementos constituintes de diversos gêneros literários e discursivos. Por essa razão optou-se por analisar a digressão através dessa diversidade de atravessamentos, especialmente daquelas que mantêm traços da oralidade na forma escrita, a saber: a interação conversacional, as narrativas de contadores tradicionais e a épica.

Em *Grande Sertão: Veredas* há uma diversidade temática que se instaura no acontecimento discursivo: a) a cisão entre Deus e o Diabo, acompanhada da reversibilidade do bem em mal e vice-versa, tanto no homem, quanto no mundo natural; b) o Amor, figurado, sobretudo em Diadorim e seu espelhamento na natureza enaltecida; c) o Sertão, na geografia, no *ethos* sertanejo, no interior do homem; d) a Hierarquia dos jogos de força e poder, sob a divisão clara entre fazendeiros, chefes, jagunços, o povo; e e) a Metafísica, nas forças titânicas e paisagens idílicas, em Deus, no Diabo e no homem. O romance, pela sua estruturação labiríntica, cria redes de teias temáticas por meio das quais se pode seguir uma determinada vereda, que se conecta a outras, transitando por diversos discursos como numa espécie de teia enciclopédica.

---

[1] A indicação de citações da obra na edição aqui utilizada (ROSA, 2006) será feita doravante com a sigla GSV, seguida de indicação da página.

A conexão entre os temas ocorre por meio do Sertão, como elemento dominante na narrativa, através dos interdiscursos e intradiscursos, trazendo à tona conteúdos conscientes e inconscientes, tanto individuais como da coletividade. Bolle (2004, p. 83) defende que o labirinto natural, configura-se como um elemento que permite ao narrador objetivar sua narrativa e por meio dele estruturar sua memória: "O labirinto narrado (o sertão) funciona como um *medium-de-reflexão*[2] para o labirinto da narração (a memória), e vice-versa."

No labirinto natural do sertão, identificamos a paisagem humana, a contextualização histórica e literária desse espaço, os valores e costumes do *ethos* que nele são contrastados e que dialogam com a noção de um Sertão simbólico – individual, subjetivo, mítico e coletivo[3] – que traz, por sua vez, uma nova contextualização do espaço, mostrando um sertão mais complexo, e que por isso contrasta com o imaginário comum.[4]

A análise do trajeto temático do Sertão na obra *Grande Sertão: Veredas* fundamenta-se no horizonte de expectativas sobre ele, inscrevendo-o numa posição referencial, a qual pode ser apreendida na consistência do enunciado Sertão e nas noções que por meio dele se entrecruzam com os demais temas, num vaivém de atos discursivos.[5]

Assim, o tópico central dessa dissertação é a digressão geográfica como aparato da memória, que se instaura na narrativa a partir de referências a localidades ou características do sertão, como elementos disparadores de recordações passadas[6]. O narrador utiliza as recordações como signo-símbolo do movimento de travessia dos espaços percorridos e as conecta com as vivências desse espaço sertão por ele mesmo e pelas demais personagens. Assim explora

---

[2] Cf. BENJAMIN,1920, pp. 26-40; ed. brasileira, pp.36-48. *apud* BOLLE, 2004.

[3] "As errâncias do protagonista Riobaldo pelo labirinto do sertão e sua reconstrução na memória do narrador desenham o mapa de uma mente mítica, individual e coletiva, que é um retrato criptografado do Brasil." (BOLLE, 2004, p. 80)

[4] Willi Bolle (2004, pp. 195-215) discorre em *grandesertão.br* sobre a função de Diadorim no romance, como "registro da coletividade; como emblema do encontro com o desconhecido, Diadorim representa também a dificuldade dos letrados brasileiros de retratar esse desconhecido maior que é o povo". Assim, o romance se constituiria como uma espécie de resposta às crenças dos habitantes das cidades sobre a realidade sertaneja.

[5] Cf. GUILHAUMOU; MALDIDIER, 2014, p. 173.

[6] "O narrador retira pedaços do sertão real e os recompõe livremente – de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, das lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos." (BOLLE, 2004, p. 71).

tanto as relações objetivas das personagens com o espaço geográfico, o entorno imediato, quanto à apreensão subjetiva dessa categoria, em sua figuração, e na leitura potencial do espaço literário no universo da significação.

Sob essa dinâmica, a digressão geográfica exerce diferentes funções: é conectivo entre o passado e o presente como vereda de acesso à memória e forma de estruturação da temporalidade, do fluxo da narrativa e da dispersão do sujeito.

Ainda que Riobaldo busque um processo de individuação (como insiste frequentemente), uma “apropriação de si mesmo”, apartando-se dos objetos que o cercam, insistindo em relegar as influências externas e buscando basear-se apenas na sua subjetividade, sua fala mantém as marcas de linguagem que o determinaram antes desse processo. Riobaldo parece estar na busca constante de uma individuação, contudo as marcas sociais e culturais são preservadas na sua linguagem e discurso.

Por meio de sua narrativa, o protagonista e narrador do romance dá início a um processo de reestruturação de suas lembranças e de sua própria individuação, mas como sujeito discursivo permanece afetado pelos interdiscursos. Ainda que falemos em certa individuação de Riobaldo por meio de uma autobiografia radical, percebemos que esse processo se dá por meio da perda de algo que conectava sua vivência a suas memórias. Esse fato o põe em movimento narrativo, mas, no sentido do que pensa Foucault (2000), o sujeito discursivo desempenha mais de um papel de acordo com o lugar de enunciação e de sua posição social, o que gera a dispersão de seu autocentramento e, consequentemente, de um processo completo de individuação.

Assim, *Grande Sertão: Veredas* não é uma obra linear, e os tempos da narração também são variados, contam-se episódios da vida pregressa de Riobaldo como acontecimentos atualizados. Mantêm-se marcas de enunciação caracterizada pela prática social do momento narrado, mas os enunciados também são afetados pela posição atual de enunciação. Essa mistura temporal gera dispersão e, de acordo com nossas hipóteses, origina as digressões.

As digressões geográficas serão analisadas a partir de duas hipóteses: na primeira investigaremos a figuração subjetiva e afetiva do narrador em suas relações amorosas, demonstrando que parte das digressões geográficas surge a partir das

recordações de Riobaldo sobre Diadorim e sua interação com os tipos variados de memória. Sob a segunda hipótese, confrontaremos a figuração do espaço físico como subjetivação, considerando a presença do espaço geográfico na obra.

As descrições do entorno variam de acordo com a memória envolvida no processo narrativo, sendo que para cada forma descritiva utilizam-se elementos estilísticos que se filiam a gêneros literários e discursivos específicos, de modo que se criam redes não somente temáticas e narrativas, mas que também dialogam com a história literária.

A perspectiva adotada para analisar as funções e estruturação das digressões é discursiva e dialógica, envolvendo a interseção entre a diversidade de gêneros e os sentidos e significados que eles assumem no programa poético rosiano, e a significação do espaço literário no contexto de sua produção, em que a digressão adquire papel fundamental.

Portanto, se faz necessário entender de que forma os diversos gêneros literários e discursivos operam na obra, uma vez que as digressões têm origem em diversas possibilidades de deslocamentos, associações e interferências externas, as quais advém da utilização de recursos diferenciados de descrição do espaço. Elas de qualquer modo resultam em diversidade estilística, decorrente desses diferentes gêneros discursivos e literários. A própria diversidade estilística pode figurar, assim, como uma espécie de marca digressiva obtida pela interação dos gêneros, uma vez que ela altera o fluxo da narrativa em termos de ritmo e de desenvolvimento dos tópicos.

No capítulo 1 nos deteremos sobre o impulso narrativo de Riobaldo, que apresenta um relato autobiográfico radical. Como narrador-personagem, ele procura encontrar o ponto nodal de sua travessia, e para realizar seu intento necessita vasculhar suas memórias e a partir delas reconstruir o seu trajeto. A memória assume papel fundamental para a estruturação da obra tanto em termos estéticos como contextuais. Assim, nos debruçaremos sobre a tipologia de memórias e suas implicações na estruturação narrativa e sua correlação com os gêneros literários. A digressão é abordada no capítulo à luz da memória, e esta, não sendo linear, seleciona trechos diversos das lembranças e as conecta por vezes de forma inesperada. Contudo, a rememoração é disparada por fatores diversos: uma palavra,

uma imagem, um som, entre outras possibilidades de conexão não aparente, mas que ao longo da narrativa surgem como temas.

O segundo capítulo é dedicado à estruturação narrativa a partir de análises baseadas na teoria conversacional e de uma reflexão a respeito da ocorrência de digressões na interação conversacional. Aqui, exemplos de passagens digressivas do romance permitirão observar a interação conversacional e as consequências de seu emprego. Demonstraremos, nesse contexto, de que maneira o discurso de Riobaldo é elaborado por meio de elementos formais de enunciação: a mediação entre códigos culturais gera a indeterminação do espaço literário, e as digressões geográficas colaboram para essa indeterminação. Assim, explicaremos os sentidos e significados que esses trechos admitem ao serem codificados no contexto sócio-histórico de produção, enfatizando a relevância dos interdiscursos e intradiscursos. A digressão aqui é analisada por meio das teorias conversacionais que a abordam como fato implícito à interação conversacional.

O capítulo 3 se dedicará a analisar os procedimentos digressivos a partir das técnicas dos contadores tradicionais, apontando a relevância da tradição oral no romance e o emprego de suas técnicas, a interação dos gêneros discursivos primários e secundários, entre o registro oral e o registro escrito e a metanarratividade. As técnicas dos cantadores são associadas a procedimentos digressivos, uma vez que se encena uma espécie de interação conversacional na qual não há a participação ativa do público, mas o cantador sempre os tem em conta no momento da narração. Pois o cantador conta algo a alguém e, em sendo uma encenação, dialoga com o público e insere conteúdos explicativos em meio à narração.

No capítulo 4 analisaremos e explicaremos aspectos da estrutura da épica homérica, cotejando alguns exemplos com trechos do *Grande Sertão: Veredas*. Nesse capítulo abordaremos, ainda, algumas peculiaridades da épica oral antiga e explicaremos de que forma os elementos performáticos são absorvidos e empregados ou encenados pela literatura escrita, especialmente pela épica homérica, ora transmutada em épica moderna. Descreveremos os aspectos que emergem nessa nova configuração sócio-histórica, para evidenciar os efeitos estéticos e éticos dessa questão no projeto poético rosiano.

A digressão é uma técnica oratória e retórica empregada desde a Antiguidade Clássica, período em que diversos manuais sobre essa arte foram escritos, deixando um legado teórico no qual há descrições do uso da digressão. Ainda que diante de obras modernas e contemporâneas os textos clássicos ficcionais nos pareçam lineares, podemos identificar na literatura clássica o uso constante de digressões, não apenas nas obras ficcionais, mas também nas obras filosóficas, a exemplo dos diálogos platônicos. A leitura comparativa entre *Grande Sertão: Veredas* e a *Ilíada* é realizada por esse viés, ou seja, de sua construção centrífuga, da qual analisamos a estrutura, bem como técnicas da épica homérica e a maneira pela qual as digressões são construídas. Nesse ponto é que relacionamos o texto escrito à sua origem oral.

Ainda que o foco de nossa dissertação seja a digressão, não se pode ignorar o contexto de produção do enunciado como um todo. Portanto entendemos que se faz necessário demonstrar o contexto de produção da digressão em cada um dos gêneros mencionados acima, a fim de compreender de forma mais abrangente o emprego criativo da digressão no contexto de produção do romance, e que sentido e significado dela advém, para a construção estética e ética da obra.

Na presente investigação abordamos alguns conceitos da Retórica Antiga e das Retóricas renovadas, na modernidade, a fim de elencar a tipologia digressiva e suas funções, bem como aspectos estruturais na composição dos discursos retóricos judiciais como parâmetros de análise para os procedimentos retóricos no *Grande Sertão: Veredas*.

Ao final, pretendemos haver apresentado elementos para julgar a hipótese de uma lida sistemática de Guimarães Rosa com essa tradição literária e os gêneros discursivos, no esforço de composição de seu romance.

1.1 A DIVISÃO DO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Grande Sertão: Veredas, devido a sua arquitetura não linear, bem como pela diversidade temática, tem sido analisado pelas mais diversas vertentes do pensamento. Diversos críticos roseanos se propuseram a fornecer chaves de leitura da obra, entre as quais se destacam propostas de divisão da obra em partes. Na

presente tese, utilizo a divisão da sequência narrativa da obra proposta por dois críticos, para demonstrar a diversidade temática, os saltos temporais e seus encadeamentos: Bruyas (1991) e Rosenfield (2008). Os estudiosos identificam no romance determinada organização, ainda que não apresentem os mesmos critérios. Essa divisão, em um caso e noutro, colabora para demonstrar a natureza digressiva da obra.

Bruyas (1991) divide a obra em três partes. Na primeira parte, mais ou menos até a página 200, são apresentados fragmentos do passado, não havendo "coerência, cronologia ou lógica" (BRUYAS, 1991, p. 459). Na segunda parte, da página 200 até a página 300, a narrativa começa a esboçar uma estrutura mais linear, onde as relações entre os diversos temas presentes na obra já começam a se delinear mais claramente. O último terço do livro, iniciando na página 300, já apresenta um encadeamento lógico dos acontecimentos demonstrando maior linearidade, evidenciando o paralelismo entre o destino dos heróis e a progressão da ação ascendente até o ponto culminante e o desfecho, ainda que em aberto.

Rosenfield (2008) divide a obra em duas partes que estão subdivididas em sete sequências: a primeira sequência da página 9 à página 86 expõe os temas do romance. Nessas páginas iniciais, segunda ela, "figuram ainda os principais episódios e personagens da vida de Riobaldo" (ROSENFIELD, 2008, p.33-34), e ainda são narrados os 11 causos exemplares.

A segunda sequência, para Rosenfield, investiga o passado do narrador-personagem, descrevendo trechos de sua biografia, na qual surgem pontos de referência temporais, indicando caminhos para se reconstruir os fatos evocados na sequência anterior. Essa inserção permite ao leitor observar a primeira sequência sob uma nova perspectiva (cf. ROSENFIELD, 2008, p. 47). Enfatizamos aqui que a natureza digressiva e não linear da obra impõe a necessidade de reavaliação dos eventos narrados, pois originam sobreposições das ideias sobre a obra, personagens e noções, a movência dos signos que geram novos significados e multiplicidade de sentidos.

Na terceira sequência é narrada a história de Maria Mutema, considerada por muitos críticos um exemplo metatextual e possível chave de leitura para se apreender o sentido da obra, pois nela figuraria a ideia dos segredos escondidos e apreendidos pelo ouvido, similar à própria narração de Riobaldo, que, ao

desenvolver-se como um contador de histórias, adentra por meio da palavra os ouvidos e revela os segredos ocultos na alma desse narrador. Esses segredos, ao serem recebidos por ouvidos alheios, podem significar uma espécie de aquietamento da alma. O caso em questão seria, ainda, um possível argumento para julgar as injustiças cometidas sem causa ou finalidade, um mal que refletiria apenas a natureza daquele que cometeu o mal. Porém, como Maria Mutema assume sua culpa, acaba por receber o perdão da comunidade e passa viver uma vida santa.

Nessa mesma sequência insere-se a cena do julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde, onde se configura uma possível mudança nos hábitos dos jagunços. Mais uma vez há aqui a referência, ainda que não seja central, ao papel dos contadores de histórias para se celebrar a vida dos homens e seus feitos.

A quarta sequência, considerada pela autora como a parte mediana e mais curta de todas as sequências, foge da linearidade, causando a interrupção no fluxo narrativo. Aqui Riobaldo procura entender os problemas morais e éticos que sobrevêm dos eventos de sua travessia. Esse trecho exerce a função de um epílogo intermediário que resume a primeira sequência, estabelecendo, de maneira bastante confusa, pontos de convergência com o que virá adiante, justificando e ratificando a argumentação inicial, como afirma o narrador: “Aqui eu podia pôr ponto” (GSV, p. 308). Entretanto a narrativa não está encerrada, pois na sequência seguinte o narrador irá expor com detalhes suas motivações e questionamentos sobre os enredos da vida. Vimos, pois que a primeira metade do romance está arquitetada tanto como retrospectiva da vida pregressa dos momentos que antecederam ao ponto de virada de seu destino, assim como prospecção do que será narrado em seguida.

Segue-se a ela a quinta sequência, onde é revelada a culpa e o erro do narrador, amplificando e questionando os argumentos anteriores. Nessa parte da narrativa ocorre o pacto de Riobaldo com o Demo, o amor por Diadorim também domina o interior do personagem-narrador, e ele decide afastar-se do amado. Riobaldo demonstra no que se transformou e apresenta seu novo caráter cheio de excessos de poder.

A quinta sequência, onde tem início a segunda parte da narrativa, é uma reelaboração da primeira, porém a ela são adicionados novos argumentos, configurando-se como reescritura da primeira parte.

> Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer o vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (GSV, p. 309)

A sexta sequência revela os abusos de Riobaldo, e seu suposto pacto com o Diabo, demonstrando a transformação que ocorre com Riobaldo, que pensa ter adquirido poderes absolutos. No final da sequência, porém, ele percebe a importância das restrições e de suas limitações.

A última sequência descreve a guerra final, na qual Riobaldo oscila entre o poder absoluto e comando. Assim, tem dificuldade em assumir esse posto plenamente, o que é demonstrado pelo medo que o paralisa durante a batalha entre Hermógenes e Diadorim, que culmina com a morte de ambos. Essa sequência pode ser interpretada como epílogo que inicia com a descoberta do gênero de Diadorim, fato que não finaliza a história, pois a narrativa pode ser lida como tentativa em materializar um fim para o passado fantasmagórico de Riobaldo, como pode-se confirmar no seguinte trecho:

> Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência ─ calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.
> Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei:
> ─ “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”.
> Então ele sorriu, o ponto sincero, e me vale me respondeu:
> ─ “Tem cisma não. Pensa pra diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são quase iguais...” (GSV, p. 607).

O passado fantasmagórico é o relato não só do que Riobaldo foi, mas também do que ele viu nas auroras dos seus dias. Ele agora finaliza sua vida quase barranqueiro, buscando ordem por meio da razão e do trabalho.

Diante das divisões propostas por Bruyas (1991) e Rosenfield (2008), percebemos resumidamente os saltos e as temáticas que se entrecruzam e que se configuram por vezes como justificativas para os enredos e caminhos atravessados pela personagem. Assim torna-se um desafio definir o que é digressão e o que é supostamente um tema principal no *Grande Sertão: Veredas*, pois muitas vezes o que parece ser, à primeira vista, uma “fuga do tema”, pode ter uma importância poética, filosófica ou psicológica muito grande ou até mesmo maior do que a de um trecho que supostamente apresenta uma linearidade e continua a contar a história

sem desvios. Afinal o que são as digressões, de que forma podemos delimitá-las num texto onde há de tudo?

Posto isso, descrevemos agora, alguns conceitos sobre a digressão utilizados para a análise do romance, algumas das quais serão repetidas ao longo da dissertação nos capítulos em que essas noções são utilizadas para a análise dos excertos da obra, nos capítulos em que é descrita a abordagem específica de cada campo teórico.

1.2 DIGRESSÃO

A digressão, segundo o *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés (2004, p. 126-127) é uma figura retórica utilizada por um orador a fim de afastar-se do tema central de sua enunciação, inserindo em meio dela uma matéria (tema) nova, aparentemente estranha àquela que está enunciando. As inserções podem ser de natureza: descritiva, narrativa, poética, ou, elogiosa, e podem adquirir o valor de provas fictícias, ou, históricas para a defesa da causa em questão.

As digressões assumem diversas formas e podem ser configuradas como uma pausa na enunciação, a fim de que orador possa se referir a um argumento proferido pelo seu adversário, onde aquele assume que o outro tem razão. A digressão pode, também, consistir na expressão de um pensamento que choque o público e, neste caso, pode vir a depor contra o próprio orador. Ainda quanto à sua configuração, ela pode surgir como um pedido de aconselhamento acerca de como o discurso deve ser ordenado. Por fim, pode ser constituída por uma apóstrofe, quando o orador dirige-se ao seu adversário, ou, a pessoas e coisas ausentes.

Quanto à natureza estética e finalidade das digressões, elas têm como objetivo tornar o discurso mais prazeroso e atrativo, a fim de conquistar a atenção do público, tornando os ouvintes (ou leitores) favoráveis à causa em questão. As provas digressivas tornariam a audiência mais suscetível a ouvi-las e as aprovar, porque criam certa distância entre a causa defendida pelo orador, por não criarem de imediato uma relação óbvia entre as provas e o assunto discutido.

Percebe-se, pelo exposto acima, que a natureza das digressões abrange um amplo espectro de possibilidades, seja a interrupção de uma temática central para inserir uma história real ou ficcional, para descrever um ambiente, ou para elogiar algo ou alguém, seja, ainda, para fazer referência a um discurso exterior, ou até mesmo para discutir a forma que o discurso deve assumir.

O amplo espectro de possibilidades descritas por Massaud Moisés quanto à natureza da digressão, sua forma e finalidade incidem em nosso gesto de leitura sobre *Grande Sertão: Veredas,* razão pela qual discutimos algumas dessas variantes. Embora nos concentremos sobre algumas descrições da retórica clássica, que são excelente ponto de partida para a reflexão (assim como para a prática literária do próprio escritor João Guimarães Rosa, como veremos adiante), estas naturalmente não abrangem a complexidade que o emprego de digressões assume no romance. Por esse motivo discutimos as digressões no romance por meio de abordagens teóricas variadas.

1.3 DIGRESSÃO E MEMÓRIA

A memória estrutura esteticamente a obra permitindo a justaposição e sobreposição de perspectivas narrativas, uma interna e outra externa. Na perspectiva narrativa interna, o tempo da experiência passada funde-se ao tempo presente que é observado a partir do ponto de vista do narrador durante o próprio ato de narrar, atualizando os eventos passados no agora. Na narrativa de *Grande Sertão: Veredas* percebe-se uma perspectiva externa, como se o narrador-personagem, Riobaldo, estivesse apenas a observar os eventos protagonizados por ele mesmo, ou seja, ele narra como se estivesse distanciado de si mesmo. Por outro lado, há também uma perspectiva narrativa externa, ainda que Riobaldo seja narrador e personagem, que é explicitada por esse mesmo narrador, que atua, afinal, como observador contemporâneo da personagem principal, uma vez que narra a certa distância de si mesmo.

Portanto, essa fusão de perspectivas além de arrolar questões sobre o foco narrativo em termos de pessoa (primeira ou terceira pessoa) arrola, ainda, questões sobre os modos de narrar, o que direciona nossa reflexão aos gêneros literários.

Dentre as diversas possibilidades de analisar os elementos que compõe os gêneros literários, suas formas de representação e estruturação estética, encontra-se a tipologia da memória.

Em *Grande Sertão: Veredas* há tanto a fusão de perspectivas narrativas, quanto de gêneros literários: prosa, épica, poema e drama, e sabe-se que cada um deles emprega diferentes tipos de memória, e o emprego de uma memória específica incide também na perspectiva narrativa. Dessa forma, ao lermos o romance como uma autobiografia radical, existe nele um narrador que se encontra no processo de formulação de sua narrativa; e para sua autobiografia se estruturar cumpre-se no texto um procedimento de observação do passado vivido, seguido de uma reavaliação, e por fim de uma reconstrução dele, a qual resulta em narrativa autobiográfica, ainda que em aberto, e portanto de natureza intrinsecamente discursiva.

A constante movimentação do personagem-narrador do passado para o presente fomenta o emprego de tipos de memória diferentes e multifaceta a voz narrativa, que se move entre uma personagem que vive as experiências, entre um narrador observador e um narrador autoral comentador; e entre um narrador personagem e um narrador refletor, que se move entre as diversas formas de memória. Além de fomentar a estrutura labiríntica da obra, isso permite, ou praticamente exige, que ocorram digressões, uma vez que a memória também é multifacetada e movente.

A narrativa, portanto, é arquitetada em torno da memória em sua forma ampla conectando tempos distintos, a partir do fenômeno da consciência que apreende e realiza uma síntese entre diversos momentos: o da memória, o da expectativa e as impressões sensoriais dos fatos passados no presente da narração. Assim, o indivíduo na busca de estruturar os fatos passados associa-os a momentos distintos e não sucessivos da experiência concreta e, os fatos do passado aparecem como algo confuso e múltiplo, o que ocasiona as digressões.

Tomemos o excerto abaixo como um exemplo, que explicita tanto a ideia de uma narrativa em construção, como uma reflexão sobre o passado, que explicita a reconstrução das memórias e as constantes digressões. Vejamos:

> Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas ─ de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não são. (GSV, p. 142).

Daí entende-se que ao lado do fenômeno da consciência narrativa há o tempo subjetivo da personagem-narrador, que se coloca diante de várias perspectivas, originando um esfacelamento do passado, daquilo que a personagem acreditava conhecer. O passado, então, se revela como múltiplo e não mais estanque, donde surgem no presente novas possibilidades interpretativas dos acontecimentos. O mirar de novo o passado permite que fatos e sentimentos, antes censurados ou recalcados, aflorem na consciência. O aflorar desses conteúdos são presentificados na obra como digressões voluntárias por meio de comentários e justificativas; já as digressões involuntárias são impulsionadas na obra por meio de imagens, sons e sensações revividas durante a narração.

1.4 A NARRAÇÃO E A ESTRUTURAÇÃO DIGRESSIVA

O narrador de *Grande Sertão: Veredas* encontra-se num espaço determinado e fixo, lugar a partir do qual revisita os atos vividos no passado. A posição fixa do narrador do presente, que avalia o passado, contrasta com a posição movente da personagem e sua experiência “real”. A organização, da obra, portanto, é estruturada, a partir do ato de narrar que atua como “eixo” para a narrativa.

Essa arquitetura entrelaça o passado vivido com a narração presente. O passado vivido é explicitado pela narração da ação de um Riobaldo jagunço e agregado. Já a narração do presente é expressa pela subjetividade da palavra, por meio das digressões de um Riobaldo fazendeiro, que reavalia as ações do passado.

A primeira metade do romance apresenta um número bem maior de digressões, na qual são explicitados os elementos mestres do romance e cujo desdobramento narrativo se dará na segunda metade. Nesta primeira metade, até cerca da página 300 em nossa edição de referência, destacamos a digressão como recurso estilístico, no qual encontramos um narrar de idas e vindas do passado para o presente, e vice-versa.

As digressões da primeira metade do romance originam imagens e temas que se configuram como pré-avisos do autor, operando como recurso estético arquitetônico exprimindo a noção labiríntica da obra, e exercem também função mnemônica para o leitor. As imagens espalhadas na primeira metade são repetidas constantemente, o que permite ao leitor estabelecer correlações entre o que foi dito de forma vaga anteriormente com o que será dito depois.

Entre as imagens que atuam como referências mnemônicas, destacam-se: as comparações com animais; os *leitmotive* (geralmente frases); e estórias exemplares, ou temas, como o diabo. Elas atuam como pontos de referência, criando uma teia intratextual, por meio de imagens temáticas que caracterizam situações, espaços, personagens e temas. Observe-se o *leitmotiv* “o diabo no meio da rua”, que evoca Diadorim*,* realizando uma prospecção da luta corporal entre ela e Hermógenes, que será contada apenas ao final do romance.

Por um lado, a técnica empregada gera uma visão retrospectiva de alguns fatos marcantes da vida de Riobaldo, a partir de um vasto número de imagens, motivos e temas do passado; e uma vertente prospectiva através de imagens, como a encruzilhada, os nomes e epítetos dos chefes jagunços. Esses temas serão desenvolvidos apenas na segunda metade do romance. A segunda metade do romance se desenvolve de forma mais linear, esclarecendo os motivos da primeira metade.

A interpelação digressiva e os saltos narrativos originam a indeterminação dos enunciados, o que permite, além da leitura pontual, uma leitura difusa, a qual só pode ser apreendida no movimento de duração da leitura. As representações já conhecidas, dadas pelas imagens e temas, que parecem preencher vazios e não ter uma função além da “decorativa”, ao serem novamente evocadas, na duração da leitura, passam a adquirir novos significados. Assim, essas novas informações necessitam ser relacionados e correlacionadas no movimento da leitura e os significados apreendidos anteriormente sofrem constantes modificações, ampliações ou diminuições nas atribuições em relação às primeiras impressões. A construção do romance, por meio do procedimento retórico digressivo, permite que os objetos narrados assumam diversos níveis de significação, especialmente por não estarem relacionados linearmente ou cronologicamente aos fatos narrados.

1.5 DIGRESSÃO NA INTERAÇÃO CONVERSACIONAL

O contexto da interação conversacional é reiterado constantemente pelas interpolações mudas do interlocutor, indicando, que são comentadas por Riobaldo. Os comentários a respeito da intervenção do interlocutor, não raras vezes, indicam o início de uma digressão, sugerindo a necessidade do narrador complementar a informação revelada. E muitas vezes há marcas para indicar o fim da digressão, que frequentemente são marcas metanarrativas:

> Não sei, não sei. Não devia de estar relembrando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isso mesmo. Falar com estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (GSV, p. 39).

No trecho acima observamos primeiramente a reiteração do procedimento conversacional, “conversa” entre Riobaldo e “o senhor”; em seguida Riobaldo introduz a ideia de autoavaliação que se equipara à tentativa de recalcar aquilo que “é ruim” dentro dele, “perverte”. Uma vez mais o léxico incorpora ao enunciado a ideia de *alteração de sentido* como conceito de se efetuar uma *mudança nos fatos narrados* e na interpretação deles. O léxico escolhido propicia que interpretemos que os fatos narrados podem ser distorcidos pelo narrador com intuito de negar o mal que existe dentro dele.

As constantes retomadas e distanciamentos dos tópicos sugerem, por um lado, o desejo de recalcar e se desviar de assuntos delicados; por outro lado, Riobaldo almeja compreender o que se passou na travessia de sua vida, o que faz com que ele discorra sobre os diversos tópicos que subjazem à sua trajetória. As idas e vindas resultam na ressignificação da matéria que verte de sua consciência, originários de períodos diversos de sua vida, e esses conteúdos vão sendo atualizados no momento da narração, do qual sobrevém o impulso de “arredar mais de si” aquilo que se deseja renegar/recalcar, ainda que no excerto anterior ele negue essa estratégia: “Mas não é por disfarçar, não pense.” (GSV, p. 76). Os impulsos de negação e disfarce colaboram para a ocorrência do procedimento digressivo.

Sabemos que Riobaldo não está narrando sua travessia pela primeira vez, assim já existe uma ordenação ulterior, contudo entendemos que o ato de narrar sofre modificações de acordo com o interlocutor. O senhor a quem Riobaldo está narrando no romance é estrangeiro aos hábitos e paisagem do sertão, Riobaldo, portanto, precisa descrever minuciosamente alguns de seus referenciais como, por exemplo, os hábitos do *ethos* dos jagunços e, especialmente, descrever a paisagem e o sertão. O mirar a paisagem, a natureza e os hábitos desperta na memória novas lembranças e recordações, pois ao mirar de novo os detalhes afloram de uma nova forma, adquirindo por vezes outros contornos. Contar ao outro estrangeiro possibilita, ainda, mirar sob uma nova perspectiva.

Desta forma, a tentativa de "tradução" do entorno para o interlocutor impõe ao narrador que ele traga à tona novos elementos, os quais são transpostos na linguagem de Riobaldo. Donde advém a descoberta de novos eventos, de detalhes esquecidos ou que pareciam ter menor importância antes, mas que agora surgem como novidade sobre o passado. A nova perspectiva no narrar renova sensações e percepções sobre os eventos; alguns afloram de forma inesperada, impulsionando Riobaldo a comentá-las, para si mesmo, a fim de compreendê-las, ou a interromper o fluxo narrativo, para contar esses novos eventos que brotam em sua memória.

A mobilidade e o novo mirar sobre o passado não são a descrição exata do que se passou, uma vez que o processo de revisitar o passado inclui a experiência de um ser que já sofreu mudanças e que já vivenciou as consequências de suas escolhas. Esses dois fatores permitem que Riobaldo comente os fatos digressivamente, seja porque busca ele próprio os compreender, seja porque deseja comunicar com maior precisão os acontecimentos, ou ainda por perceber que seu interlocutor necessita de mais informações para compreender o que foi dito.

1.6 DIGRESSÃO E OS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS

Durante o processo de formação dos gêneros, segundo Bakhtin (1997), os gêneros primários são absorvidos pelos gêneros secundários, e dentro destes transformam-se, adquirindo características particulares, ou seja, perdem a relação imediata com a realidade e com a realidade dos enunciados alheios.

Bakhtin (1997, p. 284-285) exemplifica o processo de absorção dos gêneros primários pelo gênero secundário como simulação da interação verbal na construção dos enunciados por meio do emprego dos gêneros primários do discurso. Em *Grande Sertão: Veredas* os gêneros discursivos primários são encenados pela inserção de causos, digressões e provérbios. Nesse caso, os gêneros primários conservam sua forma e seu significado apenas no plano do conteúdo do romance, evidenciando a natureza do enunciado e a íntima correlação entre significado e emprego dele em um contexto específico.

Além do entrelaçamento entre gêneros primários e secundários, ou no âmbito deles, dá-se em especial o entrelaçamento entre literaturas oral e escrita, com destaque às especificidades discursivas de cada uma e às distinções entre elas. Preserva-se e destaca-se, assim, a heterogeneidade dos gêneros literários na obra.

A afinidade com a tradição oral ocorre devido a estruturação de *Grande Sertão: Veredas*, constituído de um monólogo inserto em situação dialógica, um narrador que conta uma "*estória".* Devido a esse aspecto estrutural, a analogia com a tradição oral se faz frutífera tanto no que concerne à épica quanto aos cantadores sertanejos*,* pois as digressões são uma estratégia discursiva e estilística presente nos monólogos dramáticos, exercendo diversas funções como: adicionar substância aos argumentos apresentados sobre a matéria em questão; e manter a atenção do público através de anedotas não relacionadas diretamente a narração, porém proporcionando uma mudança de foco que poderá aumentar o suspense ou propiciar um relaxamento cômico. Em ambos os casos, a digressão poderá ser temática no caso da matéria ser diversa, mas poderá expressar ideias semelhantes ao que está sendo narrado.

A digressão poderá, ainda, contribuir com uma analogia à temática central traçando paralelos ou justificando um evento ou uma ação, podendo, neste caso, tanto ressaltar uma lição quanto funcionar como um *flashback* com o intuito de justificar criar um argumento prospectivo de uma ação.

1.7 AS NOÇÕES DE DIGRESSÃO NA RETÓRICA ANTIGA

Procuramos compreender o que é digressão e o que supostamente possa ser entendido como eixo narrativo “principal”. No romance *Grande Sertão: Veredas,* como dito anteriormente, existem muitas possibilidades de leitura, contudo o que vemos são os entrelaçamentos de temas que ampliam a possibilidade de interpretação que se conectam e se retroalimentam. O emprego da digressão, portanto, é fundamental para que as temáticas expostas sejam exploradas em suas diversas camadas de significado.

Nesse sentido, as definições das poéticas e da retórica antiga nos indicam um dos possíveis caminhos para compreender de que forma se dá a combinação entre o tema dito principal e os temas ditos secundários; ou seja, ajuda-nos a entender situações, por exemplo, em que o tema dito secundário pode assumir a posição do dito tema principal, ambos parecem versar sobre a mesma temática, e a digressão pode inclusive versar sobre a mesma situação, mas sob outra ótica.

Para compreender como Rosa funde experiências aparentemente diversas em uma unidade, parece fundamental definir o que são unidade e digressão.

Aristóteles, na *Poética* (capítulo 8, 1451a 15-21), refere-se à unidade da “fábula” e afirma que “[u]no é o Mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma (...).” O Estagirita refere-se a uma unidade de ação em que todos os eventos do enredo estariam ligados por relações necessárias de causa e consequência, de modo que os dramas que incluem cenas desconectadas desse esquema seriam “episódicos”. Tem-se aí um conceito muito próximo ao que entendemos por digressivo.

Nas *Instituições Oratórias* de Quintiliano (capítulo 3 do livro 4), o autor define digressão como uma técnica utilizada pelo orador com o objetivo de tornar mais atrativo ou convincente o tópico em discussão, afirmando que nem sempre as digressões estão completamente deslocadas do tópico; elas antes têm como objetivo preparar a audiência para o que será dito depois (prospecção). De fato, Quintiliano define digressão (grego *parekbasis*, latim *egressio*) como todo tratamento de um assunto pertinente à utilidade da causa, mas desviando-se da ordem dos

fatos (4.3.14). Quintiliano apresenta, ainda, uma classificação das digressões: as de cunho moral; as elogiosas; a descrição de lugares; narrativas de fatos reais ou histórias fictícias (4.3.14). A técnica denominada ilustração digressiva opera exemplos inseridos em meio ao discurso, e que aparentemente se distanciam do tema central da discussão, mas geram uma prospecção dos possíveis resultados de determinada ação e estão relacionados ao tema discurso. Os exemplos podem ser de natureza fictícia ou histórica. Essa técnica configura-se como um meio de indução, pois ao ilustrar a relação dos eventos, torna o público mais propenso a aceitar a conclusão do orador para a causa defendida.

Em *Contra os Sofistas* (livro 13, capítulos 16-17) Isócrates, ao discorrer sobre a estruturação do discurso e sobre como organizá-lo, demonstra que por meio das digressões o tópico central do discurso pode ser desenvolvido de maneira mais ampla. Da mesma forma, as digressões embelezam o discurso e o tornam menos enfadonho.

Em *Grande Sertão: Veredas*, conforme destacamos, encontra-se uma grande diversidade de digressões que se aproximam da classificação e funções acima descritas, a exemplo dos onze causos que exemplificam a transformação do bem em mal e vice-versa. Ainda há a estória exemplar de Medeiro Vaz e os exemplos de cunho moral que surgem por meio de provérbios.

1.8 O LÉXICO ASSOCIADO Á DIGRESSÃO

Com base nessas considerações iniciais, observemos alguns trechos em que Riobaldo sugere o seu contar digressivo e erradio. Perceberemos nos pequenos excertos que Riobaldo demarca seus comentários com termos alusivos à digressão. O termo “digressão” relaciona-se etimologicamente à ideia de dar passos para uma direção diferente (assim como *e-gressio* e *ex-cursus* significam aproximadamente “saída do caminho”). Vejamos:

> Sei que estou contando errado, pelos altos. Desmendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo (...) (GSV, p. 77).

> Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio? Até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda... Mas conforme eu vinha: (...) (GSV, p. 19).
>
> Não sei, não sei. Não devia de estar relembrando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isso mesmo. Falar com estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (GSV, p. 39).
>
> No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (GSV, p. 85)
>
> Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os êrros e volteios da vida em sua lerdeza sarrafaçar. A vida disfarça? (GSV, p. 85)

As ocorrências de “contando errado” (evocando errância), “contando fora” (nova referência espacial), “desmendo”, “coisas divagadas” evidenciam a noção geral de uma “saída do caminho”. Dessa forma, Riobaldo indica estar consciente de estar se *desviando* do assunto, ocasionando a suspensão da ação narrativa linear; mas, ao fazer isso, de introduzir também a matéria vertente e o verdadeiro centro de seu interesse: compreender os conflitos dos seres humanos, como apontado por Schüler (1991) e como explica Riobaldo mesmo: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi.” (GSV, p. 490)

Os elementos descritos, acima, associados ao título do romance, que anuncia a ideia de percurso, evidenciam o uso constante de léxico associado à ideia de errância/erro/divagar etc. Isso ganha especial significado quando se tem em mente que o romance se caracteriza reiteradamente como narrativa autobiográfica, em que se conta a *trajetória* de uma personagem e seus desvios. O emprego ou a ocorrência da digressão une, portanto, forma e conteúdo. *Grande Sertão: Veredas* apresenta elementos da narrativa em fragmentos muitas vezes lançados inexplicavelmente, por meio das histórias e causos, fragmentos entremeados ou embutidos em vários estratos de referência simbólica, como, por exemplo, as digressões sobre a paisagem e sobre animais, através das quais se podem estabelecer possíveis relações com as personagens e através delas adquirir informações adicionais sobre as

personagens do romance. Rosa talvez pretendesse proporcionar ao leitor perceber a travessia de Riobaldo como um todo.

O leitor seria assim uma espécie de pássaro que pode observar o sertão de cima. O sertão é metáfora para a vida de Riobaldo. Ao abranger a obra como um todo, o leitor pode reavaliar a vida do barranqueiro-jagunço-fazendeiro. “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares” (GSV, p. 364). Quem deseja obter essa percepção necessita, no decorrer do romance, conectar as digressões e referenciá-las espacialmente e gradativamente, e enfim torna-se consciente dos padrões da escrita. Pode estabelecer relações, juntando continuamente fragmentos, retendo as digressões na memória até que através da reflexão seja capaz de juntar todos os elementos. Assim sendo, o leitor só poderá adquirir a perspectiva do pássaro após ter lido todo o romance e ter organizado as referências e digressões, percebendo-as em seus devidos lugares, após tê-las entendido como partes da unidade. Portanto, o conhecimento do todo, como característico em qualquer obra de arte, é essencial para o entendimento de qualquer uma das partes, e vice-versa.

1.9 METODOLOGIA

Com o exposto até aqui sobre digressões, demonstramos a metodologia, ou ao menos princípios gerais utilizados para escolher e analisar os trechos específicos a que nos restringiremos. A escolha desses trechos, aos quais nos dedicaremos logo a seguir, foi decidida a partir das seguintes perguntas, baseadas no estudo de digressões na Retórica Antiga e de técnicas de performance de cantadores e contadores tradicionais:

a) Existem no texto rosiano indícios que precedem a digressão?
b) Há a utilização de uma fórmula para introduzir a digressão, seja uma imagem, seja uma palavra ou frase?
c) Após o trecho digressivo ocorre uma explicação?
d) O narrador sempre toma consciência da digressão?

e) De que forma se dá essa tomada de consciência na narrativa: através de uma citação metatextual, ou um pedido de desculpas, ou ainda a partir de uma interferência (muda, implícita) do interlocutor?
f) Há uma retomada da digressão ao longo da narrativa, seja através de imagens similares, ou frases formulares, ou *leitmotive*?
g) Como o narrador faz a retomada do tópico anterior?

Assim, iniciemos.

2 O DEMÔNIO DA MEMÓRIA

Riobaldo narra sua autobiografia radical, construída por meio de um diálogo constante entre: memória, narração, subjetividade, autoconsciência, tradição, experiência e impressão. O narrador volta para as páginas iniciais de sua história focando naqueles momentos que realmente lhe importam, relembra no presente o momento do desvio de seu trajeto. Nessas páginas ele descreve precisamente o encontro que transformará a sua vida, o qual resultará num desfecho trágico: a morte de Diadorim e a revelação sobre seu gênero nesse momento fatal.

Eduardo Coutinho (2013, p. 123) considera a revelação do gênero de Diadorim como ponto nodal da narrativa, trazendo à tona "uma das questões principais de toda a obra rosiana ─ a do olhar e da percepção". Riobaldo estrutura a sua narrativa de forma a transmitir sua experiência e impressões ao seu interlocutor, a fim de que este possa pensar nas ambiguidades, incertezas e relatividade das coisas, a neblina que encobre a percepção: "Tudo é e não é..." (GSV, p. 11). Segundo Coutinho (2013, p. 122):

> Riobaldo, no relato ao seu interlocutor, faz questão de manter segredo até o momento em que ele também o descobriria. Esse artifício, que se acha relacionado ao tema do bem e do mal, traz à tona uma das questões principais de toda a obra rosiana ─ a do olhar, da percepção. Riobaldo perdera a possibilidade de ser feliz por ter sido vítima da aparência [...] Riobaldo procura lembrar-se de todos os episódios que, no passado, indicavam sua identidade feminina, e censura-se, indagando com insistência: "como foi que então tive um pressentimento?"

A revelação resulta em algo insuportável para Riobaldo[7], e sua consciência individual assume uma posição radical: a de começar de novo. Essa decisão faz que ele rompa com o círculo vicioso social em que se encontrava e passe a questionar a tradição e os valores culturais que são incutidos no sujeito: as normas e valores morais de convivência, os quais o impediam de ver. Riobaldo descreve constantemente a falta de consciência do que se passava durante o percurso de sua vida: "Eu atravesso as coisas ─ e no meio da travessia não vejo!" (GSV, p. 35) Daí a

necessidade de reavaliar o passado e reescrevê-lo a partir de uma nova consciência.

Desse fracasso de sua vida irrompe o desejo de começar de novo, o que impulsiona Riobaldo a narrar a sua história, a fim de resignificar sua experiência e reavaliar suas impressões passadas, as quais têm reflexo direto sobre seu mirar de novo o passado.

A narrativa de Riobaldo é um relato autobiográfico, tendo como material principal as recordações subjetivas, o que coloca em questão a credibilidade dessas memórias. Portanto, a ambiguidade e incertezas que Riobaldo apresenta na estrutura do relato advêm do questionamento sobre a confiabilidade de suas recordações. Há aqui certa semelhança com o que escreveu Rousseau em suas *Confissões:*

> Eu tenho somente um guia, com o qual posso contar, que é a cadeia dos sentimentos, os quais têm acompanhando o desenvolvimento da minha existência, da qual os eventos têm sido causa e efeito. Eu facilmente esqueço de minha desgraça, mas não posso esquecer de meus erros, e ainda menos esqueço de meus bons sentimentos. Sua lembrança é tão cara para mim que jamais poderia desaparecer do meu coração. Eu posso deixar lacunas nos fatos, eles se movem, posso atrapalhar-me com as datas, *mas não posso me enganar sobre o que senti.* (ROUSSEAU, *Confissões* VI, p. 274 *apud* ASSMANN, 2009, p. 271)

Essa cadeia de sentimentos a que se refere Rousseau assemelha-se à de Riobaldo, uma vez que o ex-jagunço se esquece de fatos ou da ordem dos acontecimentos, perde o foco de sua narrativa e busca sempre encontrar o ponto nodal de sua travessia. Nessa busca e em seu ir e vir entre passado e presente Riobaldo, diferentemente de Rousseau, não se esquece de suas desgraças; mas assim como Rousseau lembra-se de seus erros e de seus bons sentimentos. As digressões geográficas, como demonstraremos, baseiam-se principalmente nesses bons sentimentos. O impulso narrativo, contudo, deve-se a sua desgraça e ao efeito dos erros e enganos cometidos.

As recordações em termos qualitativos serão mais intensas de acordo com o envolvimento afetivo com a situação narrada, as impressões e sensações que

---

[7] Segundo Aleida Assmann (2009, p. 263), para Nietzsche o instrumento mais eficaz para a memorização de um evento é a dor: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, *o que dói*, fica na memória.”

deixaram. De fato o que se recorda não é o acontecimento em si, mas a verbalização que dele se faz.[8] Ao narrar, o que menos importa é a localização exata dos fatos: o que está no cerne da narrativa autobiográfica são as relações desses fatos com o passado, as experiências, sensações e impressões que deixaram sua marca e que por isso são recordadas no presente.

Cabe apontar aqui uma diferenciação entre memória e recordação: a primeira é sempre presente e resulta como um apagamento do "passado", estando sempre presente e atualizada. A memória efetiva, para Nietzsche, é constante e ininterrupta, permanentemente presente, e as recordações são reconstituídas no presente e nas condições especificas dele.[9]

As recordações, diversamente da memória, vão sendo verbalizadas de forma dispersa, são voláteis e incertas, pois possuem intervalos de não presença. A estabilização das recordações ocorre por meio da verbalização, ao se dar "nome" às situações e objetos da recordação, o que significa convencionar as recordações ao pensar do grupo.[10] Assim elas podem ser evocadas novamente. O que o que menos importa é a localização exata dos fatos, pois as recordações estão coladas aos fatos, já que as experiências deixam marcas na subjetividade do indivíduo. Donde se entende que a recordação não é linear, pois surgem de evocações desconexas que dão origem as digressões.

Nesse sentido Riobaldo, ao compor a narrativa por livre associação entre memórias já estabilizadas e entre as recordações que vão sendo nominadas durante a narração, realiza, assim, espelhamentos de fatos desconexos ao longo do romance. Por apresentarem maior conexão com o afeto (sentimentos subjetivos) as recordações apresentam menor credibilidade tanto por sua volatilidade quanto pela dispersão no tempo, fatores que incidem diretamente na forma narrativa não linear.

---

[8] Sobre isso, Assmann lembra que o teórico F. G. Jünger (1957) "equipara a 'memória' com 'coisas pensadas' e a 'recordação' com experiências pessoais. [Para Jünger as coisas pensadas podem ser aprendidas e ensinadas, o que já não ocorre com as recordações]. A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma revaloração e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação." (ASSMANN, 2009, pp. 33-34).

[9] Cf. ASSMANN, 2009, p. 268.

[10] A concepção de nominar as recordações de acordo com as convenções e ao pensar de um grupo foi apontada por Maurice Halbwachs (*apud* ASSMANN, 2009, p. 269).

Parafraseando o filósofo Peter Sloterdijk (2006, p. 51), a partir do momento em que o sujeito toma a decisão radical de começar de novo, deixa de lado os relatos exteriores sobre ele. O indivíduo então passa a observar a multiplicidade de memórias e suas possíveis combinações (as quais antes lhe pareciam oferecer um número infinito de possíveis combinações), porém a partir da decisão de começar de novo o espírito autoconsciente se fortalece e passa a dividir as memórias em parcelas de significados, fragmentando o volume indefinido de combinações. O que antes era "ilimitado se organiza em margens e marcos, o que era amorfo toma forma" (SLOTERDIJK, 2006, p. 51).

As afirmações acima colaboram na defesa de nossa hipótese sobre a técnica digressiva e a função das digressões geográficas no romance, bem como sobre a conexão direta entre as recordações de Riobaldo e a experiência subjetiva e impressões por ele narradas. As recordações no romance de Rosa, a nosso ver, constituem boa parte das digressões geográficas e são constituídas pela subjetividade e pelo afeto que fornecem elementos para caracterizá-las com líricas.

Em *Grande Sertão: Veredas* acompanhamos o movimento da narrativa e das memórias de Riobaldo por meio da linguagem que através da narrativa dá forma às suas memórias, buscando transformar sua travessia em algo compreensível. Para isso, Riobaldo seleciona os trechos mais significativos que emergem de forma associada às memórias efetivas (nem sempre as escolhas são conscientes). A seleção das memórias efetivas, em nossa interpretação, corresponde ao desejo de Riobaldo de retornar àquele momento em que sua vida e seu destino são decididos: o momento em que perde seu amor. Sua tentativa é de desvelar a neblina que encobre sua travessia, como exemplifica o excerto a seguir:

> Por que é, então, que eu salto isso, em resumo, como não devia de, nesta conversa minha abreviã? Veja o senhor, o que é muito e mil: estou errando. Estivesse contando ao senhor, por tudo, somente o que Diadorim viveu presente mim, o tempo – em repetido igual, trivial – assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida. Por que é, então, que deixo de lado? Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom. (GSV, p.186).

Riobaldo, ao verbalizar sua história, passa a nomear os fatos, os marcos, questionar as margens, e o que antes não era nominado e seguia na fluidez agora parece adquirir uma forma. Mas o indistinto pode assumir o nome de "dez mil coisas

diferentes" (SLOTERDIJK, 2006, p. 51). Dessa forma um vocábulo pode assumir conotações novas em relação ao seu entendimento anterior, o que também colabora para a ocorrência de digressões: um vocábulo ou uma imagem levam por vezes a verbalizar uma recordação, ou a questionar as memórias, aquilo que se aprendeu da tradição e dos costumes, de modo que sejam introduzidos outros significados possíveis sobre o que parecia tão certo e exato.

O romance de um lado atualiza e torna presente a memória no momento da narração. Como diz Riobaldo: "Diadorim viveu presente em mim, o tempo – em repetido igual, trivial [...]" (GSV, p. 186). Desta forma, o estar sempre com Diadorim não permite que Riobaldo a transforme num passado, pois o fato estava sempre presente, e não necessitava de ser rememorado ou armazenado "[...] vivendo o que me faltava. Tão mixas coisas, eu sei. Morreu a lua? Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou muito deslembrado. Como vago vou." (GSV, p. 530) A necessidade de recordar se torna fundamental no momento em que ocorre a dissolução dessa imagem, e se busca dar-lhe forma apreensível sob essa rememoração do trivial, a fim de que se mantenha como algo vivo e presente na memória. Essa presentificação se dá por meio da narração.

De outro lado encontram-se as sensações experienciadas ao lado do companheiro, as quais se tornam voláteis, devido ao seu caráter subjetivo, razão pela qual Riobaldo tenta recordá-las, recriá-las, torná-las memórias presentes e constantes.

> O senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum. Acho que é porque ele estava sempre tão perto demais de mim, e eu gostava demais dele (GSV, p. 378).

Ao longo da narrativa encontramos uma série de digressões – a estadia do bando no Guararavacã, a travessia do São Francisco ao lado do Menino e o encontro de Riobaldo com Otacília – que conectam Riobaldo, indivíduo subjetivo, a essas recordações profundas e afetivas, as quais surgem por meio de imagens da natureza e estilisticamente aproximam-se do gênero lírico.

Contudo não é apenas o ser subjetivo e autoconsciente que narra. Sloterdjik (2006, p. 46), referindo-se à ideia de Hans-Georg Gadamer de que a autoconsciência está relacionada à compreensão de alcance mais geral do

acontecer da tradição, afirma que “nós não temos a tradição, e sim é a tradição que nos tem.” Dessa forma a história do Ser não está dissociada da tradição, uma vez que é nela que o sujeito constrói o seu saber subjetivo e adquire a consciência histórica, e por ela (e com ela) a linguagem.

Para Maurice Halbwachs[11] as recordações individuais são constituídas e compartilhadas. A recordação se estabiliza quando a nomeamos, e assim a submetemos à convenção e aos valores do grupo. Como afirma Marie-Anne Paveau (2005, p. 3): “A memória coletiva reconstrói o passado, com vistas a organizar o presente, e não se contenta com uma simples e idêntica restituição [...]”, visto que a realidade do passado não está mais ali, mas sim adaptada às necessidades do presente.

Portanto as recordações são subjetivas, e por isso, pouco confiáveis, e estão associadas às impressões e ao valor afetivo que o indivíduo agrega a elas, de forma que o indivíduo não as pode controlar plenamente, o que colabora significativamente para que esses trechos narrativos, no romance, surjam de forma inesperada e configurem-se na narrativa como digressões. A narrativa não é uma mera reconstrução do passado baseada na imagem da realidade; ao contrário, ela corresponde ao encadeamento de construções dessa realidade.

Assim, ainda que o sujeito autoconsciente busque desligar-se por completo da tradição, em busca do começar de novo sua história, continua a se referir e a dialogar com ela, ao manter-se em diálogo com os discursos que a permeiam, ainda que seu sentido primordial seja o de contraposição ou de negação.

No romance o questionamento sobre a tradição amplifica-se por meio do contexto conversacional, no qual esse “outro”, esse “tu” estranho à tradição, resulta como contraste entre o já conhecido por Riobaldo e a explicação daquilo que o “outro” desconhece dessa realidade. Esse desconhecimento é “empírico”, mas o “outro” traz consigo preconceitos. Por um lado, Riobaldo os defende, mas por outro lado, na defesa dessa tradição, aponta contradições e incertezas quanto à sua validade.

---

[11] Cf. ASSMANN, 2009, p. 269.

Percebemos que na construção da “realidade” atualizada pela narrativa o espaço também interfere na impressão deixada na memória e nas recordações, assim como na condição e no construto discursivo.[12] O espaço em que os acontecimentos são experienciados (e os discursos, formulados) é essencial para se compreender a narrativa autobiográfica radical, devido às interferências produzidas por ele. Tomaremos como base para a análise as concepções de condições de produção defendidas por Marie-Anne Paveau (2007). Para ela,

> O discurso da análise do discurso não se reduz aos parâmetros enunciativos nem à situação de comunicação, nem tampouco à posição do sujeito (sociopragmático), mas deve levar em conta os dados sócio-históricos (o que se chamava na tradição da escola dita francesa representada por Pêcheux as “condições de produção”) e ambientais. Falo de dados ambientais para designar, na perspectiva da cognição social, não só as relações entre os humanos e seus quadros de saberes, crenças e práticas (os pré-discursos, de que voltarei a falar), mas também as relações entre eles e sua ambientação material concreta (ambientes naturais ou artificiais, espaços, objetos, artefatos, suportes). Isso implica um remanejamento da noção de contexto, e, nesse caso, o termo “ambiente” me parece mais pertinente. (PAVEAU, 2007, p. 512)

Segundo Paveau (2007) a memória discursiva[13] (interdiscursos) relaciona-se às condições sócio-históricas e cognitivas de produção de discursos, os quais se ligam aos dados extradiscursivos e pré-discursivos do sujeito social e culturalmente situado e constituem-se como uma memória coletiva que circula no meio social, ao mesmo tempo em que compõem a identidade individual dos locutores.

A identidade do sujeito dependerá da experiência e do contexto, e daí decorre que os discursos não se inscrevem apenas nas competências individuais do sujeito, pois a memória é elaborada em relação à memória coletiva como componente de

---

[12] Marie-Anne Paveau (2007, p. 313) cita o paradigma da cognição social, surgido nos anos 1990 nos Estados Unidos. Esse paradigma acredita que os seres humanos constroem quadros cognitivos “na sua interação com o ambiente exterior, material, sendo que os agentes psíquicos não são apenas internos, mas também externos e, por vezes, não humanos: uma caderneta, um mapa, uma lista. Também uma árvore ou um prédio podem constituir agentes psíquicos que contribuem para a elaboração cognitiva.”

[13] Cf. PAVEAU, 2007, p. 2: “A distinção entre a memória das palavras e a memória dos fatos é ela mesma subdivida em memória das palavras e memória dos dizeres, distinção que contribui para instalar a noção de memória interdiscursiva. Com efeito, se as "palavras ‘empilham’, ao longo do tempo, sentidos diferentes, o que lhes dá uma espessura dialógica que escapa parcialmente a seus enunciadores" (MOIRAND, 2004b), elas não são, entretanto, autônomas, mesmo se os sujeitos frequentemente fazem com elas usos à sua revelia. Quando a memória das palavras é aquela do uso que delas fazem outros locutores, então o dialogismo entre em cena e se trata então de uma memória dos dizeres do outro, uma memória interdiscursiva marcada pela mobilidade dos dizeres.”

uma psicologia coletiva. Assim, mesmo as memórias aparentemente individuais sofrem influências do meio social.

No romance a travessia geográfica deixa marcas na memória e, quando Riobaldo descreve a geografia do sertão e seus elementos constituintes (povo, fauna flora e hábitos), essas descrições são atravessadas por interdiscursos e intradiscursos, que conectam momentos e conteúdos diversos da narrativa. Essas conexões, por vezes pouco óbvias, originam camadas de significados acumulativas e sobrepostas. Nosso foco é observar de que maneira essa sobreposição de conteúdos ativa na narração de Riobaldo a digressão geográfica e de que modo ela ocorre, especialmente quando o narrador dirige seu olhar para as “ninharias da natureza”.

A investigação consiste em perceber de que maneira se dá a passagem de uma focalização ampla do espaço geográfico e natural, que aciona a recordação, dela originando-se a digressão; de que maneira a recordação age diretamente sobre as sensações, aproximando a personagem-narrador dos detalhes; e de que maneira, consequentemente, esse *close* colabora com a liberação dos conteúdos subjetivos.

Entendemos que as impressões sensoriais que advém da relação entre a corporeidade e o entorno são atualizadas no momento presente da rememoração dos fatos e sensações, as quais vão sendo encenadas como elaboração automática, gerando uma infinidade de digressões que alteram o fluxo narrativo.

O espaço, o entorno, assume papel fundamental como disparador de digressões. A importância do espaço apresenta-se já no título do romance, bem como na sugestão de travessia e desvio. Como não bastasse, a noção sobre o que é o sertão é amplificada, pois a palavra sertão é empregada para descrever tanto a paisagem como estados da alma; ou para descrever aquilo que não ainda não foi nominado. Desta forma, há uma sobreposição e acúmulo de sentidos a esse espaço geográfico do “grande sertão”, o que colabora para a indeterminação do próprio entorno.

De forma similar o mesmo ocorre com a função e sentidos que se relacionam aos pássaros. De acordo com Dolberth (2018) sobre a relevância da avifauna em *Grande Sertão: Veredas*:

> Boa parte das aves citadas no romance denominam personagens e localidades, existem também novos verbos e interjeições inspiradas na avifauna. Além da representação dentro da representação nós gostaríamos de atentar para relação direta dos personagens com as aves [...][14]

Ainda de acordo com o pesquisador existem duas formas de interação das personagens com a avifauna no sertão roseano, a saber: a apreciação estética e a pragmática. Na obra, a apreciação estética das aves se manifesta na relação direta de Riobaldo e Reinaldo. A segunda forma é de ordem pragmática, os pássaros servem para alimentar, marcar as estações do ano e indicam a presença ou ausência de água, predadores ou animais venenosos em um determinado espaço.

Afora isso, os pássaros indicam outros caminhos de interpretação da narrativa, a aparição deles em momentos cruciais exercem funções que surpassa o mero adereço descritivo da paisagem, funcionam antes, como signos passíveis de serem interpretados, deixando vir à tona o que está escondido no recôndito da alma de Riobaldo e do sertão. Desta forma, os pássaros assim como o sertão são signos móveis e chaves interpretativas para a leitura do romance, despertam as sensações do narrador e acumulam sentidos.

Retornando a indeterminação do espaço, ele é fator essencial para a legitimação do discurso de Riobaldo, que ao enunciar sua percepção e impressões sensoriais do entorno emprega uma seleção lexical inventiva na tentativa de traduzir a metafísica e a idiossincrasia que envolve sua relação com o meio. Assim transforma palavras e o sertão em signos vivos e móveis, conferindo significados múltiplos sobre si mesmo, sobre o outro e sobre o entorno, afinal: “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas ─ mas que elas vão sempre mudando” (GSV, p. 23).

Compreendemos o entorno tanto como espaço objetivo e geográfico, quanto como espaço que se traduz em subjetividades. Soethe (1999, p. 25) define o entorno como substrato irremediável entre a realidade objetiva e a realidade subjetiva das personagens, sendo fundamental para a concretização da realidade ficcional objetiva. Nesse sentido, entendemos que o entorno e seus elementos geográficos e naturais, figurados literariamente e evidenciados em sua condição de signos

[14] A pesquisa de William Dolberth encontra-se em processo de submissão.

mediados pela percepção encenada na narrativa, dão suporte para que a subjetividade das personagens aflore.

Em nossa análise evidenciaremos o papel fundamental que a natureza e a paisagem exercem no funcionamento da obra tanto esteticamente quanto eticamente, desempenhando o papel de disparador de memórias que agem sobre os sentidos, amparam a percepção das personagens sobre o mundo objetivo exterior e consequentemente despertam a sua corporeidade, a qual brota da relação entre esses elementos.

O entorno, assim é o *medium* pelo qual as trocas simbólicas e socioculturais podem ser apreendidas, as quais só ocorrem porque na figuração de uma corporeidade surge o sujeito do discurso que torna possível a realização dos processos de interpretação da travessia de Riobaldo.

Se por um lado, como afirma Sloterdijk (2006, p. 51), o narrador por meio da linguagem "organiza margens e marcos", a fim de dar forma àquilo que parecia "informe", porém sem nominar tais coisas de forma completamente distintiva, essa forma, por outro lado, continua indistinta, pois ainda é uma entre muitas possibilidades de significação. Essa transformação se dá por meio da linguagem, por meio de vocábulos que abrem o mundo, gramáticas que estabelecem relações entre o existente e os discursos pré-existentes (interdiscursos).

2.1 COM A PALAVRAS AS MUSAS: CALÍOPE E MNEMOSINE [15]

Contar uma história é rememorar o passado, atualizando-o no momento da narração. Assim, a inserção dos mitos ou das histórias de heróis (da Antiguidade ou

[15] *Mnemosyne*, mãe de todas as musas e deusa da memória, preside a função poética. É ela que permite aos poetas conhecerem o passado, o tempo antigo. O tempo mítico, que se associa a Calíope, a Musa da poesia épica, lembra os grandes feitos dos homens e deuses, com os quais o homem comum realiza a catarse de suas dores e sofrimentos. Tal explanação aparece na *Teogonia* de Hesíodo (versos 75-107), bem como na *Ilíada de* Homero (Canto IX, 185-191). No pitagorismo a *Anamnesis* é considerada a transformação radical da experiência temporal. Aqui defendemos que Riobaldo realiza uma autobiografia radical por meio da qual busca reconhecer a essência das coisas antes de seu nascimento, busca lembrar-se das coisas antes de tê-las nominado, ou seja, busca, no processo de *anamnesis*, renomear sua experiência. Riobaldo vai contando conforme lembra, e não se furta de expressar suas memórias no momento em que as relembra, sem importar-se com a ordem cronológica dos acontecimentos.

do sertão) preenchem o tempo de duração entre os acontecimentos. Segundo Roberto Rocha (2006), a função primordial das digressões para a estrutura da narrativa consiste em:

> [...] dramatizar o ciclo temporal, pois existem muitos tempos dentro do tempo [...]. O fato de a narrativa se desviar do eixo principal para a inclusão de outros discursos sobre outros fatos faz com que o narrado se transforme numa espiral e passe a pertencer a uma outra ordem de considerações. A história contada – atrás da qual se esconde um ato – se transforma em mito, que, visto por quem o viveu ou experimentou, se transforma em História – que vive pela palavra. (ROCHA, 2006, p. 36)

A focalização temporal em *Grande Sertão: Veredas* é estruturada por meio da mescla de três formas de memória narrativa, as quais incidem em escolhas lexicais e descritivas consequentemente relacionam-se ao foco narrativo que dimensiona à distância do narrador em relação aos fatos e impressões narradas.

As reminiscências[16] correlacionam-se à ação: os fatos são narrados à distância e atualizados no momento da contação de Riobaldo. A inserção de detalhes relativos ao entorno no momento na narrativa o fazem rememorar[17] fatos difusos, despertando por meio de sensação (sinestésica) recordações[18] subjetivas e que o aproximam intimamente do que é narrado.

A descrição espacial dos lugares e da ação, se realiza sob diversos ângulos, possibilitando ao leitor ora aproximar-se dos detalhes da cena (close), ora abrange toda a ação e o espaço (panorâmica). Tal focalização narrativa já é comum, por exemplo, nos poemas épicos homéricos.

---

[16] Os termos “reminiscência”, “recordação” e “rememoração” são utilizados, a partir da conceituação de Benjamin (1994) e do conceito de recordação de Nietzsche. O termo “reminiscência” é empregado como a memória épica, como o vivido, segundo Benjamin (1994, p. 211).

[17] “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55)

[18] “A recordação de um evento passado é, em certo sentido, uma internalização do evento: por assim dizer, o evento está em mim e, não, a alguma distância de mim no espaço e no tempo. Mas, para recordar um evento, eu devo, na época do evento, tê-lo internalizado e adquirido uma lembrança dele que pode ser mais tarde relembrada; essa lembrança é menos internalizada por minha recordação do que externalizada, dragada da minha memória. Assim, Hegel considera que *Erinnerung* não é primordialmente recordação, mas a internalização de uma intuição sensória como uma imagem (*Bild*); a imagem é abstraída da posição espaço-temporal concreta da intuição e a ela se confere um lugar na inteligência (a qual tem seu próprio espaço e tempo subjetivo). Mas a imagem é fugaz e sai da consciência. A imaginação e necessária, portanto, para reviver ou reproduzir a imagem. A imaginação é sucessivamente reprodutiva, associativa e produtiva ou criativa (*Phantasie*). [...]” (cf. BENJAMIN, 1994, p. 223).

Os discursos diretos imprimem caráter dramático à narrativa, proporcionam a atualização e o atravessamento dialógico de vozes que se opõe ao discurso de Riobaldo. Eles geram polifonia, inserindo outros “eles” no momento presente do aqui agora, sendo suas ocorrências mais frequentes nos momentos de reminiscência[19], em cenas relacionadas à ação – épica – propriamente dita, surgindo em menor escala nas recordações.

A rememoração[20] é o aqui e o agora da narração de Riobaldo imprimindo o caráter romanesco que surge por meio da individualização na possibilidade de inserir e agregar fatos difusos da sua vida emalhados aos seus comentários e investigação de sua própria vida presente e passada. O discurso direto durante a rememoração ocorre apenas em forma de encenação, pois não se ouve a voz do interlocutor.

O fenômeno da consciência que apreende e que realiza uma síntese entre diversos momentos: o da memória, o da expectativa e as impressões[21] sensoriais dos fatos no presente permitem acompanhar o universo linguístico e social conflitantes e as transformações no discurso ideológico do narrador. Assim, o indivíduo na busca de estruturar os fatos passados os associa a momentos distintos e não sucessivos da experiência concreta, resultando como algo confuso e múltiplo.

> Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não são. (GSV, p. 184) [22]

Primeiro vamos nos deter na memória que se atualiza por meio da descrição imediata para o “senhor”. No início do romance, Riobaldo falava da existência do

---

[19] “A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais” (BENJAMIN, 1994, p. 211).

[20] “Em outras palavras, a *rememoração,* musa do romance, surge ao lado da *memória,* musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*.” (BENJAMIN, 1994, p, 211)

[21] Ver: BERGSON, 1990.

[22] Rosseti ao discorrer sobre o Capítulo IV da *Evolução criador,* de Bergson, ela diz: “o problema de se propor um princípio imutável no fundo da realidade movente. [é problemática, porque] quando a realidade, intuída em nosso pensamento é puro movimento; puro porque quando intuímos, nosso pensamento move-se junto com o ser, e não nos deparamos com nenhuma imobilidade, permanência u imutabilidade essencial [...] Esta metafísica intelectual surge, não somente do desejo de se explicar o mundo e a vida mas também do desejo de fundá-lo em princípios imutáveis, ou seja, no desejo de se encontrar segurança na permanência.”(ROSSETI, 2004, p.54).

demo, da transformação do bem e do mal por meio das histórias exemplares, da descrição do mal e do bem na natureza, da violência jagunça. É nesse contexto que insere, a partir de um episódio em que ele mesmo se situa como participante dos acontecimentos, o causo do único jagunço que se arrependeu, Joé Cazuzo (GSV, p. 19). Riobaldo, que aqui se coloca em meio à ação, inclusive aproveita a confusão da aparição de uma santa (que o jagunço acredita ter visto) para fugir do tiroteio. Assim, a descrição da ação da fuga o insere pela primeira vez ativamente e sensorialmente na narrativa. O que até agora eram pensamentos que uniam a fé à razão agora transforma-se em envolvimento com a reminiscência (as lutas jagunças com as forças policiais, das quais o próprio Riobaldo participa).

A descrição da fuga de Riobaldo nesse episódio é sensorial. Depois de cair do próprio cavalo, ele se lança em um matagal, em contato com o mato, o próprio sangue, o susto com um uma irara que foge, a respiração arfante, e finalmente o relaxamento, permitindo que ele deixe divagar seu pensamento até a lembrança de Diadorim. Seu envolvimento emocional com a reminiscência do evento de redenção do jagunço o coloca dentro da ação, levando-o a modificar a perspectiva narrativa. O contato físico com a natureza gera a mudança de perspectiva, consequentemente se transforma em recordação, e o lírico se instaura: “Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele...” (GSV, p. 21).

De acordo com Bolle (2001, p. 84) o nome de Diadorim é recordado de forma inesperada quando Riobaldo sente o perigo da morte[23], enquanto narra os causos “que caracterizam a mentalidade dos sertanejos”.

Nessa primeira digressão a ideia de divagar, fugir do assunto conecta-se a um conteúdo subjetivo que se correlaciona com o contato íntimo com a natureza. O argumento é ratificado pela consideração do renomado crítico Davi Arrigucci Junior:

> Todo motivo retardante deve ser considerado épico, como lembrava a seu tempo Goethe, na correspondência com Schiller. Aqui não é diferente. Embora comece *in medias res,* a ação central de que tratará o livro principia por negaceios, avanços e recuos, demorando, até se mostrar sobranceira e dominadora sobre os continhos todos que a fala de Riobaldo vai fiando em meio à glosa das preocupações com o demo. E começa pela evocação

[23] “Trata-se de um perigo, tal [como o definiu Walter Benjamin, (1940/1985, p. 224) em suas teses Sobre o Conceito de História:] é o momento autêntico para o sujeito ‘apropriar-se de uma recordação’, a fim de ‘articular historicamente o passado’.” (BOLLE, 2001, p. 84).

> poética da paisagem grandiosa do sertão. Pela beleza e vastidão desse espaço que será muito mais que um mero cenário para a ação de rudes homens de armas em suas lutas e disputas de poder. (ARRIGUCCI, 1994, p. 22)

A subjetividade de Riobaldo surge a partir de seu encontro com a natureza, e ele logo a afasta. O sujeito consciente toma o lugar da subjetividade, pois Riobaldo percebe que fala a um estranho em quem ainda não confia plenamente. Até aquele momento o tópico conversacional girava em torno da transcendência, e aparentemente seu objetivo era ouvir a opinião do homem letrado e moderno sobre o assunto; mas não desejava ainda confiar-lhe seus conteúdos íntimos[24], ainda que seu mundo subjetivo seja o tema principal que deseja alinhavar.

A narrativa é retomada com o comentário metanarrativo que indica o fim da digressão: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (GSV, p. 21) O interlocutor o interrompe, com uma indagação muda que é respondida por Riobaldo, reafirmando sua desconfiança em relação ao estranho: “No senhor me fio?” “Até que, até que.” (Idem) E assim segue nova inserção de sinalizadores do fim da digressão: “Mas, conforme eu vinha” – para então finalizar-se a narração sobre Joé Cazuzo.

Retoma o tópico sobre a transcendência a partir da relação com o caso de Joé Cazuzo (e prosseguimento da inclusão de outros casos, como o de Firmiano, logo na sequência) com a adição de informações sobre seu *ethos*. Isso lhe serve como justificativa para a manutenção de seu modo de ser e o que o leva a manter os hábitos arcaicos: “[...] porque a gente ao redor é duro dura.” (GSV, p. 22) Esse breve comentário se conectará na página seguinte do romance à explicação de Riobaldo, que conta ao senhor estar cercados pelos companheiros. Dessa maneira ele explicita a manutenção de um *ethos* ainda em processo de transformação.

Contudo, Riobaldo instaura enunciados que ressaltam a mistura, o movimento constante da mudança que se instaura no devir. O causo imediatamente anterior, relacionado à figura de Jazevedão, autoridade que corporifica a maldade e crueza, apresenta tópico paradoxal introduzido pelo processo de modernização no sertão. O

---

[24] A mudança da atitude de Riobaldo em relação ao estranho ocorrerá algumas páginas adiante, logo após seu interlocutor dizer que vai embora. Nesse momento Riobaldo fala de maneira quase ininterrupta, sempre se direcionando a seu interlocutor. Nesse trecho de descrição da natureza (p. 25-28) Riobaldo menciona Diadorim quatro vezes, e em seguida retoma a narração passando a descrever sua relação com Diadorim, ou seja, o evento de sua vida que pretende de fato entender.

episódio se passa em um trem de ferro. Esse motivo, do trem-de-ferro, retorna logo após o episódio de Joé Cazuzo e se associa à ideia de que para Riobaldo a "ideia" pode "se bem abrir", o que parece revelar ao interlocutor que ele está apto a aceitar inovações da modernidade. O paradoxo se instaura pelo desejo de aceitar as mudanças trazidas pelo processo de modernização e de manter o já conhecido.

O já conhecido é atualizado pelas reminiscências de um passado arcaico, pela narração do fim que tiveram alguns jagunços, que mais uma vez justifica a imobilidade dos costumes.[25] Se, por um lado, Riobaldo insere a imagem do trem-de-ferro como símbolo de mobilidade, por outro descreve os hábitos do *ethos* tradicional, ao evocar o jagunço Piolho-de-Cobra, ou Firmiano, que não se modificou nem mesmo pelo sofrimento do corpo, exemplo de imobilidade.

A modernidade é retomada digressivamente em oposição à imobilidade do passado, multiplicando as possibilidades de investigação do passado de Riobaldo. Essa contraposição se manifesta na relação entre o sensível (explícito na ação), e o inteligível (expresso através do pensamento, da subjetividade da palavra no presente da narrativa). Ela pode ser verificada no espelhamento entre o personagem (jagunço-ação) e o narrador (fazendeiro-palavra).

A mobilidade é concretizada pelo pensamento e a imobilidade se materializa nos costumes. Em determinado momento apraz a Riobaldo "que o pessoal, hoje em dia, é de bom coração" (GSV, p. 22), mas ao fim da digressão ele diz já estar "velho" (idem). Portanto, ele enfatiza que o processo de modernização não se constituiu em sua personalidade, o antigo permanece enraizado em seu âmago. O excerto comprova que Riobaldo permanece nesse entre-lugar entre hábitos do passado e o ideal de um presente e futuro menos violentos.

Assim, quando Riobaldo discorre sobre as mudanças de hábitos, sua reflexão demonstra esse movimento de ida-vinda da memória, mas também das novas percepções sobre o passado, o qual é revisitado a partir de uma visão contemporânea do presente. Tais conteúdos são expressos também na mudança da

---

[25] "[...] observa-se que a narrativa [...] constrói-se em torno de dois momentos distintos [da] vida [de Riobaldo] e marcados por duas atitudes diferentes de sua parte – um tempo passado, durante o qual ele vivenciou os fatos narrados agora, predominantemente marcado por sua ação no sertão, e um tempo presente, caracterizado por uma atitude especulativa, em que relata esses eventos a um interlocutor e os revive no próprio ato da narração. [...] da dependência mútua estabelecida [entre as duas linhas é que] se desenvolve a tensão de todo o relato." (COUTINHO, 2013, p. 83).

paisagem com a introdução de elementos antrópicos, que despertam a reflexão. Digressivamente, destaca-se a institucionalização do poder, mas, na prática, ainda regem os mais ricos e bem armados.

A oposição entre modernidade e os hábitos do *ethos* sertanejo está associada à rememoração durante o processo de reconstrução da travessia da personagem-narrador. Essa rememoração é atravessada por uma modificação da paisagem invadida por elementos antrópicos, que interferem nas relações das personagens nesse espaço e modificam a memória que eles têm de si mesmos e que se tem deles.

Riobaldo, logo na sequência de sua reflexão sobre as mudanças ao longo do tempo, insere a marca de fim de digressão com a frase: “Bom, ia falando:” (GSV, p. 22) e retoma o assunto anterior sobre encarnação. Segue-se a isso a formação de seu *ethos* e a dominação arcaica de proteção da terra e de sua divisão. Riobaldo descreve a localização dos companheiros de jagunçagem em suas terras, suas habilidades e funções: “eles estão aí para proteger a propriedade [...] viessem aqui com guerra em mim [...] com outras leis, ou com sobejos olhares [...] É na boca do trabuco [...]” (GSV, p. 24). Esse trecho corrobora para demonstrar o processo de modernização inacabado, em processo de devir, no sertão, uma vez que os hábitos patriarcais permanecem na memória e se fazem presentes no momento atual.

Nessa passagem cabe observar as escolhas gramaticais para a construção dos enunciados que permitem investigar o lugar do discurso que Riobaldo ocupa. Os enunciados deixam entrever a contradição presente no *ethos* e, consequentemente, no processo de modernização que estava em andamento no Brasil. Riobaldo ao nomear os companheiros de bando utiliza cinco vezes o pronome possessivo “meu” - “coloquei minha gente”; “meeiro meu”; “é meu” “bando meu”; “deixo com eles, deles o que é meu”; “minha mulher” – reafirmando as leis da propriedade não apenas sobre a terra, mas também sobre os seres, lei essa assimilada pelos proprietários de terra.

Essa perspectiva servirá como base interpretativa para o entorno como espaço determinante da ética coletiva, que institui a forma de viver no sertão e vivenciar o sertão e revela uma diversidade de pontos de vista sobre os modos de *ser* e *ter* do sertanejo: a subsistência, sobrevivência, anseio pela liberdade, pela manutenção da

propriedade e do poder, e a forma de se vivenciar o amor, os sentimentos atravessados pela tradição que agem na memória individual.

Riobaldo compreende que o bonito e mais importante do mundo é que as pessoas se modificam, não estão imóveis e terminadas, mesmo o passado parece mover-se. Assim como os costumes, Riobaldo muda, demuda[26] e remuda, o que se associa à própria ideia de memória e, por meio dela, à reconstrução da narrativa. Portanto, o que se narra não é permanência, mas o assunto movente, que é a própria travessia, os caminhos e descaminhos da vida reconstituídos, as impressões sobre si e sobre os outro, pela memória.

O enunciado acima traz à tona a mobilidade, que é complementada mais a frente pelo quase provérbio: “mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir”. “Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende...” (GSV, p. 23), e por fim o trecho se encerra com o *leitmotiv*: “Viver é muito perigoso...”.

O Senhor intenta ir embora, e Riobaldo declara os objetivos da visita de seu interlocutor:

> Mas o senhor tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora ─ digo por mim ─ o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes desmudaram. Quase que, de legítimo e leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. (GSV, p. 25)

O narrador assume uma nova postura, não a do pobre sertanejo, mas a de homem conhecedor, apresentando ao seu interlocutor as transformações dos costumes. Ele adentra a descrição da geografia do sertão, sua extensão e a diversidade da fauna e flora, bem como seu conhecimento profundo sobre as transformações e sinais da natureza. E ainda descreve a realidade social sertaneja.

A forma narrativa assume um tom torrencial semelhante ao fluxo de consciência sobrepondo informações e imagens, contudo indagando o interlocutor constantemente. Tem início aí uma digressão geográfica (GSV, p. 25-28), onde se introduz a imagem da neblina que cobre determinado lugar, analogia com Diadorim[27], o início das digressões geográficas são marcadas com imagens sobre

---

[26] O prefixo “de” modifica o radical podendo indicar uma mudança de direção de cima para baixo, ou separação, ou ainda negação.
[27] “Diadorim é a minha neblina”. (GSV, p. 24).

Diadorim (neblina, verdes águas, Manuelzinho-da-crôa, etc..) os caminhos e descaminhos da vida: o destino, a percepção: “Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (GSV, p. 27).

Ressaltamos a importância desse comentário do narrador, pois cria um paralelo entre os detalhes da natureza e sua recordação de Diadorim como se estivesse ocorrendo no momento presente do discurso: quando é interrompido pelo senhor, faz sobrepor-se à imagem do rio que tem à sua frente naquele momento a imagem do rio de outrora: “Hem? O senhor? Olhe: o rio Carinhanha moreno; meu, em belo, é o Urucúia – paz das águas... É vida!... Passado o porto das onças.” (GSV, p. 27). “Eu estava todo o tempo quase com Diadorim” (GSV, p. 28). A menção a Diadorim se constitui como um dos marcadores de início ou fim de digressão geográfica lírica, uma vez que a natureza sempre lhe traz à memória a imagem do companheiro, como o narrador destaca na passagem abaixo:

> Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (GSV, p. 29)

Segue um pequeno trecho sobre Medeiro Vaz, e retoma-se a digressão geográfica, finalizada em: “Eu tinha medo. Medo em alma.” (GSV, p. 30). Muitas vezes o fim das digressões é marcado diretamente, quando o narrador toma consciência de ter mudado de assunto. Porém, há ainda os fins marcados por *leitmotive* como: “viver é muito perigoso” e “o diabo no meio da rua”, ou ainda, como exemplificado acima, com referências ao medo. Ambas as formas (os *leitmotive* ou a menção ao medo) conectam as digressões a Diadorim, pois evocam sua morte. Vejamos outro exemplo: “Ah, eu estou vivido e repassado. Eu lembro das coisas antes delas acontecerem.” (GSV, p. 31) Esse excerto se refere diretamente à lembrança da morte de Diadorim. Os esquemas que indicam o início e o fim das digressões se repetirão ao longo da narrativa e estão relacionados, via de regra, à lembrança de Diadorim.

A análise acima demonstrou que a estruturação estética da obra é conduzida pelos movimentos da memória de Riobaldo e de sua interação com o entorno. Como sugere Soethe (1999, p. 16), a compreensão de elementos do entorno pode tornar-

se elemento importante para a compreensão da estrutura narrativa, quando se consideram “ética e espaço associados pela imagem de construção de um *ethos* (como morada do ser humano e como conjunto de hábitos relacionais)”.

Desta forma, a experiência sensorial e emocional, tanto individual quanto coletiva, manifesta sentimentos contraditórios e combinações, associados ao espaço. Atuam assim na conformação do *ethos* e da caracterização individual dos personagens da narrativa. Nesse processo de interação ocorre o movimento constante da memória entre tempos e espaços diversos: o das reminiscências, das memórias atualizadas (rememoração), das recordações e mesmo das projeções de um futuro.

A estrutura narrativa corrobora os paradoxos e a tensão que acentuam as ambivalências éticas dos homens do sertão: se o sertão do passado parecia estar solidamente fundado nas tradições patriarcais e arcaicas seculares, apresentava indícios de transformação, já o sertão no presente da narrativa modernizou-se sem ser moderno.

Nesse meio, as instituições e a modernização não se fazem presentes plenamente, pois ela está em processo, tendo ocorrido nas cidades com seus hospícios, prisões, promotorias e cadeias. No Sertão, porém, as condições são outras e o meio ambiente exige a criação de códigos morais diversos; o código sertanejo instaurado pela violência colide com o código da cidade.

Assim sendo, a análise dos procedimentos formais da obra e a organização do discurso, que permite intromissão de diversos discursos, gera uma polifonia ideológica. Os discursos sobre um mundo moderno aparecem nas vozes de diversas personagens, seja como sonho a ser alcançado, ou como realidade a ser vivida, ou ainda como algo a ser refutado.

O processo de escrita do romance permite perceber o processo de modernização tanto na matéria da obra, quanto por meio da tradição literária, que pode ser interpretada como dado da memória coletiva, mantida durante o processo de modernização e não raro a despeito dele. O moderno e arcaico, a lei e a violência, o amor e o ódio, o privado e o coletivo estão todos misturados, ora por oposição, ora por um intricado processo de amalgamento.

2.2 O MOVIMENTO DO ESPAÇO INTERIOR: *MELÉTE* [28]

Willi Bolle (2001, p. 83), em posição que reforça a hipótese de trabalho na presente dissertação, considera Diadorim como figura-guia do "mapa emocional e topográfico organizado pelo narrador Riobaldo". Diadorim é recordação; assim, é a sua figura que organiza a narrativa, pois ela é o impulso para essa autobiografia radical: "É a saudade de Diadorim que desencadeia em Riobaldo a narração da história." (BOLLE, 2001, p. 84)

As descrições das cenas da natureza são de caráter digressivo e enfatizam o lirismo. A passagem abaixo é posterior ao encontro com o Seo Habão e anterior ao momento em que Riobaldo assume a chefia do bando, após a deposição de Zé Bebelo.

> Antes, as verdades, essas, as coisas comuns, conforme foi que se passaram. Mais não sei? Mesmo não tinha botado ideia na cabeça, acabando de despertar do meu sono. Diadorim era o que estava alegrinho especial: só ele tinha bebido. Diadorim, meu amor ─ põe o pezinho em cera branca, que eu rastreio a flor de tuas passadas. Me recordo que as balas do meu revólver verifiquei. Eu queria a muita movimentação, horas novas. Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer chegar a ser mais grosso, mais fundo. [...] (GSV, p. 434)

O caráter lírico dessas construções pode ser observado tanto pelo sua construção paratática, pelas onomatopeias, aliterações e ritmo, quanto pela sinestesia envolvida na construção das descrições. Outro componente a ser observado durante as descrições geográficas refere-se à sua associação com Diadorim, que ocorre seja por meio de uma referência direta ao companheiro, seja por analogia de imagens que se repetem ao longo da narrativa (rios, pássaros, em especialmente o manuelzinho-da-crôa, o bem-te-vi, ou ainda os *leitmotive).* Assim como na grande maioria das digressões geográficas o nome de Diadorim é citado no inicio ou ao final das digressões.

O lírico[29] como é possível perceber se instaura na comunhão entre o amor e a subjetividade, a natureza que não se separou do espírito subjetivo, impulsionado

---

[28] "As três musas pré-hesiódicas *Meléte*, *Mneme* e *Aoide* representam respectivamente a invenção, a memória e o canto, essas três musas expressam as três dimensões fundamentais da narrativa das musas e bucólicas de Riobaldo: vigor de imaginativa intuição criativa (*Meléte*); rigor de composição poética sinfônica (*Mneme*), numa tensão harmônica unindo ambas (Aoide)." (COSTA, 2016, p. 152).

não apenas pela força do *logos,* autorreflexivo*,* e que ainda apreende o mundo de maneira orgânica, intuitiva, menos reflexiva e que se deixa tomar pelas sensações. As sensações são como a neblina que encobre a percepção racional e que o impediam de enxergar os acontecimentos com clareza à opacidade e a indeterminação dos caminhos do passado.

> Muito deleitável. Claráguas, fontes, sombreado e sol. Fazenda Boi-Preto, dum Eleutério Lopes – mais antes do Campo Azulado, rumo a rumo com o Queimadão. Aí foi em fevereiro ou janeiro, no tempo do pendão do milho. Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o anis enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho,[...]. Beiras nascentes do Urucuia, ali o povi canta altinho. E tinha o xenxém, que tintipiava de manhã no revoredo, o saci-dobrejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempoquente, a rola-vaqueira... e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. Bom era ouvir o mom das vacas devendo seu leite. Mas, passarinho de bilo no desvéu da madrugada, para toda tristeza que o pensamento da gente quer, ele repergunta e finge resposta. Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de vôo todo bichinhozinho de finas asas; pássaro esperto. Ia dechover mais em mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, não chove. Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro... Eu estava todo o tempo quase com Diadorim. (GSV, p. 28)

Quando Diadorim se aproxima fisicamente a rememoração abre espaço para a recordação por meio da memória sensorial e o foco volta-se para seus sentimentos.

Na obra são diversos os trechos em que podemos atestar as afirmações anteriores, porém o trecho em que Riobaldo chega na Fazenda Santa Catarina oferece uma visão abrangente dos recursos empregados e consiste num ótimo exemplo para as afirmações anteriores.

O trecho a ser analisado a seguir é uma digressão bastante longa (GSV, p. 188-198) e envolve não somente o amor de Riobaldo por Diadorim, mas também seu amor por Otacília e Nhorinhá.

---

[29] Cf. ROSENFIELD, 2006, p. 93: “Desde o encontro com o Menino desconhecido, o jovem Riobaldo entrevê um “outro estado” – que fornece o núcleo lírico no romance. [...] O esforço do narrador-personagem em ordenar posteriormente essas experiências, graças as reminiscências, transmite com grande força lírica a sensação de impotência abaladora que sempre o fará esbarrar o relato em algo inenarrável. Diadorim é a figura do mistério, da amizade e do amor, da beleza e do êxtase, da entrega incondicional, da confiança e bondade angelical. Mas ele é também a figura da nebulosa indisciplina da alma, da fraqueza, imprecisão e limitação racional.”

Faremos um breve resumo do momento anterior à digressão a fim de acompanhar os movimentos narrativos de Riobaldo. O trecho anterior ao analisado relaciona-se ao ódio que Riobaldo sente por Hermógenes, que parece surgir como premonição sobre os acontecimentos futuros. Enfatizamos o início de uma digressão que mistura os *leitmotive* a que nos referimos anteriormente, à imagem de Hermógenes e ao amor de Diadorim, que inicia a digressão geográfica e, sobre os três amores de Riobaldo: Otacília, Diadorim e Nhorinhá.

Notamos no excerto a ser analisado as marcas de início de digressão e a técnica dos contadores tradicionais de trazer à memória do ouvinte fatos revelados anteriormente, ou, neste caso, como cumprimento de uma promessa feita ao interlocutor: a de narrar como se deu o encontro entre Riobaldo e Otacília.[30]

> Do ódio, sendo. Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amor tido a outra aumenta mais forte. [...] Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe. Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer. (GSV, p. 188)

Depois de alguns dias de batalha o bando chega à Fazenda Santa Catarina para descansar, Riobaldo descreve o ambiente como um lugar paradisíaco, e ali conhece sua futura esposa Otacília. Algumas imagens são simbólicas, a exemplo do pássaro apaga-fogo, que também significa o olhar de Diadorim sempre presente e a espreita de Riobaldo.[31]

---

[30] "Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar [...] Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. Depois lhe conto; tudo tem o tempo." (GSV, p. 140) "Bem que eu conheci Otacília foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça, conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião." (GSV, p. 157) Aqui Riobaldo realiza nova digressão antes de contar o seu encontro com Otacília, o qual será descrito apenas 38 páginas depois.

[31] Nas obras de Guimarães Rosa os pássaros assumem função estética. O canto dos pássaros é representado por onomatopeias que buscam reproduzir aquilo que a população do campo parece interpretar o que os pássaros dizem, donde advêm muitas superstições e simbologias a eles associadas. Os pássaros são seres que podem se comunicar com os deuses. Sobre a rolinha fogo-apagou sabemos que seu canto é ouvido no fim da tarde, por isso recebe esse nome. Ao levantar voo produz um som similar ao produzido pelo "chocalho" da cascavel. Meyer (2008) descreve os hábitos migratórios dessa espécie: a apaga-fogo retorna ao cerrado no mês de maio para se alimentar do capim canavieira recém-maduro, como sugere a descrição do trecho acima. Citamos aqui uma passagem de *Uma História de Amor* (2006, p. 119), que corrobora nossa interpretação do trecho analisado: "A fogo-apagou cantava continuado, o dia, mesmo na calada de calor... seu canto sabe sempre se fingir de longe, ela está perto."

> O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. [...] Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de onde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas das cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. E a fogo-apagou sempre cantava, sempre. Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assapeixe. (GSV, p.189)

Nesse mesmo ambiente sugere-se uma oposição entre os atributos de Diadorim e Otacília. Percebemos os hábitos diversos que definem as paisagens da guerra em oposição à paisagem idílica e de afazeres de uma fazenda, apresentando diferentes formas de mobilidade:

> Depois de tantas guerras, eu achava um valor viável em tudo que era cordato e correntio, na tiração de leite, num papudo que ia carregando lata de lavagem para o chiqueiro, [...]. Figuro que naquela ocasião tive curta saudade do São Gregório, com uma vontade vã de ser dono de meu chão, meu por posse e continuados trabalhos, trabalho de segurar a alma e endurecer as mãos. Estas coisas eu pensava repassadas. (GSV, p.189)

Otacília e seu ambiente são descritos relembrando poemas árcades,[32] o narrador sublinha, contudo, que quem lhe ensinou a falar dessas coisas foi Diadorim, assim ele se faz presente mesmo em sua ausência. Riobaldo também coloca em contraste o sorriso de Otacília com “amuamento” de Diadorim.

> Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado. Mas Diadorim agora estava afastado, amuado, longe num emperrêio. (GSV, p. 189)

Retornando a hipótese inicial sobre a função da natureza na narrativa, Riobaldo distancia-se momentaneamente de Otacília para observar um canteiro de flores, donde se sobressai uma em especial. Riobaldo neste momento faz um movimento de memória interessante: afasta-se de Otacília e descreve o canteiro, em seguida indaga ao seu interlocutor se esse sabe o seu significado. Então revela a ele o nome e o significado por meio de um movimento prospectivo, uma vez que na cena descrita a simbologia só será conhecida por Riobaldo posteriormente.

A flor era uma espécie de enigma para aqueles que conheciam sua simbologia: os namorados deveriam perguntar às moças como se chamava a flor, assim as

---

[32] Sobre a influência da poesia bucólica e árcade em Guimarães Rosa, v. COSTA, 2016.

moças que tinham namorado respondiam *"casa-comigo*", as moças livres respondiam "*dorme-comigo*". Dessa resposta surge na recordação de Riobaldo o seu outro amor, Nhorinhá, e ele finaliza a passagem dizendo: "Ah, a flôr do amor tem muitos nomes" (GSV, p. 190). Assim, estabelece a relação entre a flor e seus três amores. Riobaldo chama Diadorim, que vem até eles, Reinaldo pergunta a Otacília qual é nome da flor, ao que ela responde: "*liroliro*" (GSV, p. 191).

Neste momento Riobaldo percebe o ódio de Diadorim aumentado, o que o leva à prospecção da morte de Diadorim e à revelação da cena em que descobre sua real identidade, porém de forma indireta. Riobaldo realiza essa associação, porque nesse momento o ódio de Diadorim por Otacília revelava o seu amor por Riobaldo. Assim por meio dessa constatação o destino de ambos poderia ter sido modificado, em alguma medida.

> Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos' meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (GSV, p. 191)

Riobaldo compreende que o amor entre ele e Diadorim se faz por força do destino e o dele com Otacília se constrói pela escolha. No trecho a seguir Riobaldo utiliza uma imagem interessante para descrever o amor que sente por Diadorim como uma espécie de latifúndio que ocupa todo o seu ser.

> Ele gostava, destinado, de mim. E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim. (GSV, p. 193).

Otacília é o amor possível que o libertaria de guerras e lhe daria uma vida tranquila no range-rede, Riobaldo reconhece que Otacília é mulher de posses, uma vez que não tem irmãos. Por mais breve que seja o comentário, o que se enfatiza são as posses de Otacília, outra forma de latifúndio; porém esse comentário é desmentido mais a frente de forma consciente:

> Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar. O que uma mocinha assim governa, sem precisão de armas e

> golpes, guardada macia e fina em sua casa-grande, sorrindo santinha no alto da alpendrada... (GSV, p. 193)

No trecho seguinte a oposição é demarcada mais uma vez agora com a repetição da imagem inicial que descreve a Fazenda Santa Catarina, já citada anteriormente, enfatizando a oposição entre dois caminhos distintos: seguir Diadorim ou permanecer com Otacília. Essa oposição surgirá também mais adiante no romance.[33] A descrição, a seguir, antecede o anoitecer da segunda noite de permanência de Riobaldo na fazenda e ocorre antes de seu embate com Diadorim.

> Eu tinha renegado Diadorim, travei o que tive vergonha. Já era para entardecendo. Vindo na vertente, tinha o quintal, e o mato, com o garrulho de grandes maracanãs pousadas numa embaúba, enorme, e nas mangueiras, que o sol dourejava. Da banda do serro, se pegava no céu azul, com aquelas peças nuvens sem movimento. Mas, de parte do poente, algum vento suspendia e levava rabos-de-galo, como que com eles fossem fazer um seu branco ninho, muito longe, ermo dos Gerais, nas beiras matas escuras e águas todas do Urucuia, e nesse céu sertanejo azul verde, que mais daí a pouco principiava a tomar raias feito de ferro quente e sangues. Digo, porque até hoje tenho isso tudo do momento riscado em mim, como a mente vigia atrás dos olhos. Por que, meu senhor? Lhe ensino: porque eu tinha negado, renegado Diadorim, e por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava. A espécie do que senti. O sol entrado. (GSV, p. 194)

A primeira imagem da chegada de Riobaldo na Fazenda Santa Catarina apresenta uma visão idílica e calma do lugar, enfatiza o aspecto rural. O céu azul e com nuvens imóveis, o voo das borboletas brancas entre as cercas. A imagem de calor despertada pelos vocábulos assa-peixe e apaga-fogo surgem como oposição, uma vez que a planta assa-peixe[34] libera um cheiro suave, e o mel produzido com o pólen dessas flores é considerado um dos mais saborosos. O pássaro, como percebemos acima, pode ser associado a Diadorim, bem como a referência ao mau agouro que pode trazer àqueles que não conseguem contar toda sequência de seu canto.

---

[33] "Desposado com Otacília – sol dos rios... Casava, mas que nem um rei. Queria, quis. – E Diadorim? – o senhor cuida. Ingratidão é o defeito que a gente menos reconhece em si? Diadorim – ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que nem, dos brejos dos *Gerais,* sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais... Outras horas, eu renovava a idéia: que essa lembrança de Otacília era muito legal e intrujã; e que de Diadorim eu gostava com amor, que era impossível. É. Mire e veja: o senhor se entende?" (GSV, p. 585)

[34] A assa-peixe é plantada para a produção de mel, suas flores possuem coloração branca. Publicado: por Junior Horta em 08/01/14. Disponível em: http://www.jardimcor.com/ervas-daninhas-na-fitoterapia/assa-peixe/comment-page-1/

A segunda descrição é marcada pela vergonha, enquanto na primeira era enfatizada a alegria. O entorno e o aspecto rural e idílico da primeira é substituído por características selvagens.

Contrapõe-se, ainda, a mobilidade e imobilidade definidas pela descrição das nuvens: do lado do serro permanecem imóveis como na primeira, mas do lado do poente o vento leva as plantas esbranquiçadas de rabo-de-galo para longe, as quais seguem em direção aos matos escuros, opondo-se a imagem das borboletas brancas que voam entre as cercas. Os rabos-de-galo seguem em direção às margens do Urucúia, rio que separa a vida de Riobaldo, rio do seu amor. A imagem da “mente” que vigia atrás dos olhos” é análoga à do pássaro apaga-fogo: corresponde a Diadorim, que mesmo longe sempre está perto, porque já tomou conta do destino de Riobaldo e porque está sempre a observar seus passos.

O céu sertanejo azul-verde sugere a cor dos olhos verdes de Diadorim, e o céu azul de Otacília, “céu repintado de azuis” da primeira descrição. O olhar vigilante de Diadorim e a culpa de Riobaldo por ter renegado Diadorim surgem como presságio de mau agouro, e o céu se transmuta em ferro quente e sangue. Riobaldo se dá conta de que gosta mesmo é de Diadorim. Ao renegá-la, ao invés do cheiro de assapeixe, sente o sol adentrar sua alma, algo que ao mesmo tempo queima e ilumina.

Logo após há uma longa cena em que Riobaldo se questiona sobre o seu amor por Otacília, os companheiros comentam sobre ela. Surge então a imagem da mãe-da-lua, pássaro que possui um canto que relembra um choro que, assim como Diadorim, “formava um silencioso pesaroso” (GSV, p. 195). Riobaldo descreve seu amor por Diadorim, mas antes de partir ele complementa: “pedi meu destino a Otacília” (GSV, p. 197).

Ao fim dessa digressão geográfica e amorosa na Fazenda Santa Catarina, ele adiciona uma comentário metanarrativo, sobre a sua forma de contar. O comentário abaixo é extremamente significativo para interpretar as digressões, o discurso e a forma enunciativa lírica, uma vez que o que importa não são os acontecimentos, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Na revisão das percepções das impressões e marcas deixadas pelo entorno e pelos acontecimentos, e nesse processo de revisão, Riobaldo pode corrigir ou emendar a sua narrativa.

> Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. (GSV, p. 198)

Riobaldo finaliza a digressão com a marca digressiva, que demonstra a tomada de consciência de ter se desviado do assunto, e logo a seguir retoma a narração do combate entre os Hermógenes e os zésbebelos.

> Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo ─ me escutando com devoção assim ─ é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. E para o dito volto. Como eu estava, com o senhor, no meio dos Hermógenes. (GSV, p.198)

As imagens poéticas inspiradas nos elementos naturais, os sons dos rios, das folhas, o canto dos pássaros evocado pela imaginação poética comunicam simbolicamente esse mundo por meio das palavras. As escolhas lexicais ao se nominar flores e animais, quase tudo se transforma em metáfora que des-objetualiza a natureza, traduzindo assim os sentimentos e percepções subjetivas das personagens.

Riobaldo, sujeito reflexivo e perceptivo, comunica através de diversas formas de enunciação, de forma que elas interajam com os demais aspectos do texto. Associa-as a trocas subjetivas entre outros sujeitos e o meio, e as conecta a reflexões objetivas sobre a sociedade e os modos de vida. A materialidade do meio e o estrato natural externo agem sobre o corpo do sujeito reflexivo, permitindo que o real seja percebido, mas ao mesmo tempo age nas sensações do sujeito subjetivo donde surge a inspiração poética, e portanto o gênero lírico.

De acordo com Antônio Candido (1964), a presença do meio físico em *Grande Sertão: Veredas* é obsessiva e determinante na cunhagem das leis que pautam e determinam o destino da sociedade. Contudo, a descrição da paisagem natural e da topografia obedecem à necessidade de composição do romance, o que possibilita interpretá-las como reflexo da sociedade e como projeções da subjetividade da personagem, uma vez que a topografia assume função variável de acordo com a situação em que surgem.

A função variável do espaço é decorrente da forma pela qual as personagens sentem e exprimem suas percepções sobre o entorno. A percepção, para a

neurociência, é a forma pela qual os indivíduos atribuem significado aos estímulos sensoriais, através dos cinco sentidos e a da sensação temporal e espacial. Como dissemos acima, a percepção passa por um processo de interpretação das impressões sensoriais, sendo influenciada pela experiência prévia dessas sensações. Portanto, a memória é um fator axial nesse processo.

Ora, se a percepção envolve memória e emoções, nos parece lógico que a percepção sobre um mesmo espaço, ou pessoa, poderá sofrer diversas modificações de acordo com a experiência prévia e a sensação atual ou atualizada da experiência. Vimos que a metamorfose do espaço literário e dos enunciados deriva também das escolhas dos caracteres formais da enunciação e está baseada na forma de memória a que eles se associam.

Como dissemos anteriormente o sujeito enunciativo se autoconfigura por meio de sua corporeidade como sujeito que habita e se relaciona com o entorno. Assim, é por meio do espaço literário que o sujeito da enunciação torna-se atento a sua própria subjetividade ao traduzir e reavaliar as sensações, bem como ao perceber as influências do meio na formação de sua subjetividade.

A opção da autobiografia radical propicia a atualização de acontecimentos passados, e é precisamente nessa atualização que o entorno se transmuta em algo além do telúrico real, pois está conectando as lembranças emocionais, assim tanto o entorno quanto os elementos neles insertos vinculam-se a percepção das relações humanas que ali se desenrolam e dos hábitos cotidianos que nele se desenvolvem.

3 LABIRINTOS – PERCURSOS DA PROSA

Neste capítulo discorremos a respeito dos conceitos de digressão na Retórica Antiga e nos estudos interacionais conversacionais, discutindo e observando de que forma seu emprego colabora para a indeterminação do espaço geográfico telúrico e simbólico. Nosso primeiro passo será, portanto, definir as digressões no campo das teorias da interação verbal oral.

Segundo Dascal e Katriel (1984) as digressões são definidas como estruturas que regulamentam e sustentam a conversação, sendo caracterizadas como interrupções provisórias com retomadas do tópico conversacional principal. Paralelamente consideramos que Riobaldo enseja transformar sua travessia num causo e nesse processo de reformulação do real surge lentamente um contador de história.

Contudo, como um contador de sua própria história o narrador lança mão de procedimentos retóricos a fim de persuadir seu interlocutor a absolver tanto o Riobaldo-personagem (o ele) da narrativa e o Riobaldo-narrador (o eu) da narração, sendo que a finalidade de sua narração é compreender sua trajetória e justificar seus atos.

O processo do devir se instaura na narrativa, e nele são configurados dois espaços Sertão. O primeiro sob o movimento físico e experiencial do espaço geográfico e sob a assimilação de crenças e do *ethos* por Riobaldo-personagem; o outro, na comunicação e reflexão sobre as impressões e a experiência, onde esse mesmo sertão assume novas conotações que se sobrepõe umas às outras no tempo da narrativa por Riobaldo-narrador, na imobilidade física e na mobilidade reflexiva.[35]

O ponto de partida de nossa discussão é a encenação calculada do discurso oral no âmbito conversacional, a qual interage com a forma enunciativa utilizada pelos contadores de histórias tradicionais, associando-se também à oratória no âmbito da Retórica. Essas três formas discursivas são consideradas basilares para a ocorrência das digressões.

---

[35] Sobre a divisão do espaço Sertão e sua relação com o devir heraclitiano, v. VILLARI, 1996; EARMSTRONG, 1999, p. 64.

Em *Grande Sertão: Veredas* é o próprio personagem da ação “trágica” que narra sua história, a qual se constitui, dessa forma, num discurso de autodefesa. Mesmo para estruturar tal autodefesa o narrador-protagonista emprega recursos da oralidade sertaneja tradicional. Contos populares de bandidos do sertão brasileiro, estudados por Câmara Cascudo (1966), por exemplo, apresentam sempre uma justificativa dos atos desses homens e mulheres.[36] A narração de Riobaldo também emprega, porém, recursos estilísticos e estruturais do gênero retórico jurídico na composição da obra.[37] Consequentemente a obra apresenta certo grau de intencionalidade e instaura, assim, aspectos ideológicos, presentes no *ethos* que é figurado na obra. O narrador remete também a outros discursos sobre esse *ethos,* a fim de justificá-lo diante do outro, estrangeiro a ele.

A defesa e justificativa para o uso da digressão estão presentes nos tratados de Retórica e Oratória, sendo considerada como aparato importante para se atingir o objetivo da causa defendida diante de um tribunal.

A estrutura discursiva da encenação da oralidade e do “diálogo” na obra é enfatizada e reiterada continuamente pela seleção gramatical e pela escolha lexical, bem como pela interpelação constante do interlocutor, o que reitera continuamente a encenação do diálogo.

Quanto à seleção gramatical observamos, por exemplo, inversões sintáticas comumente empregadas na oralidade, pois ela supõe a possibilidade de complementação do enunciado durante a sua produção. Nesse mesmo sentido lemos as “contravenções” gramaticais: "Se despedimos" (GSV, p. 68); ou ainda o emprego das locuções presentes na fala popular: "quase que" (GSV, p. 379) e "enquanto que" (GSV, p. 353). Muitas vezes as inversões tornam a frase truncada, porque o próprio locutor percebe a falta de alguma informação, então interrompe o fluxo da narrativa para complementar seu pensamento, e tais explicações, quando extensas, originam a digressão.

---

[36] Voltaremos a esse tema no capítulo 3. Câmara Cascudo ao coletar e escrever sobre os critérios para a composição das gestas dos bandidos indica que apenas os homens bravos eram dignos de receber “glórias cantadeiras”, porém, “coragem, bravura, arrojo provocam simpatia, mas não a solidariedade do sertão. É indispensável [daí essas gestas apresentarem-na] uma justificativa moral que todos compreendam” (Cascudo, 1966, p. 13-14).

[37] Sobre a presença de elementos retóricos em *Grande Sertão: Veredas,* ver*:* Bolle (2004).

A digressão pode ainda ter sua origem em uma pergunta ou na reação física do interlocutor. A informação pode ser, ou não, complementada pelo locutor, permitindo que leitor e interlocutor o façam livremente, a exemplo do excerto abaixo, no qual o locutor formula sua pergunta por partes, complementando-a, já que na interação conversacional sempre existe a possibilidade de complementar o enunciado durante sua produção: “A gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção? Perguntei quente.” (GSV, p.221).

No mesmo trecho enfatizamos a importância do emprego da pontuação, que propicia um determinado ritmo de leitura, voltado a aproximar o texto escrito da dicção oral.

3.1 PROSEAR

Nos estudos sobre interação conversacional Dascal e Katriel (1979) apontam que as digressões são informações adicionais que ocasionam em maior ou menor grau rupturas do ponto de vista informativo, mas não são disfuncionais; pelo contrário surgem da necessidade de dar novas respostas a diferentes camadas de significação. Os autores dividem as digressões em três grupos: a) as baseadas no enunciado; b) inserção de sequências; c) baseadas na interação conversacional.

As digressões que surgem da relação entre enunciado “principal” e o digressivo podem ser de três tipos: o primeiro sobrevém das relações semânticas por meio do léxico empregado, do qual podem surgir diversas camadas de significação.

Por exemplo, uma palavra pode servir de gatilho para digressão, o que em *Grande Sertão: Veredas* pode ser exemplificado pelo léxico empregado no trecho a seguir:

> Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota desse nome. Mas, não tem mais, não se encontra ─ de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis: [...] Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem. Agora, o mundo quer ficar sem sertão. Caixeirópolis, ouvi dizer. Acho que nem coisas assim não acontecem mais. Se um dia acontecer, o mundo se acaba. Guararavacã. O senhor vá escutando. (GSV, p. 289).

Percebemos a marca de final e/ou início de digressão demandando sua atenção para uma breve digressão que interrompe o fluxo da narrativa, mas que explicita um ponto importante: Riobaldo destaca o nome que guarda em sua memória, enfatizando a mudança de nome desse lugar nos dias atuais. Retoma o assunto anterior, chamando a atenção de seu interlocutor para o final do trecho digressivo, que surgiu da lembrança de Guararavacã, que mudou de nome, e que marcou um momento importante da vida de Riobaldo. Pois foi nesse lugar que Diadorim seguiu Riobaldo, notando sua ideia de fugir; foi nesse lugar que Riobaldo escutou no silêncio de Diadorim a amarração de seus destinos:

> Tinha notado minha idéia de fugir, tinha me rastreado, me encontrado. [,,,] O calor do dia abrandava. Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, [...]. Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. (GSV, p. 288)

O segundo tipo de digressão, segundo Dascal e Katriel (1979) é aquela que advém da pragmática, devido à implicatura do contexto do enunciado em sua relação conversacional, que por vezes não está condicionado ao conteúdo explicitado no tópico principal, mas sim ao entorno, suas relações pragmáticas e intradiscursos e interdiscursos e posições imaginárias que cada sujeito discursivo assume, ou seja, em suas implicaturas.

Veja-se o trecho a seguir: “Tudo errado, remendante, sem completação... O senhor imaginalmente percebe? O crespo ─ a gente se retém ─ (...) Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma.” (GSV, p. 48) Vocábulos como “errado”, “remendante”, “sem completação” filiam-se a outros como “divagadas”, “contanto fora”, “desmendo” “perverte” e “arredar”, repetidos ao longo da obra e que são fundamentais para a discussão sobre digressão. O trecho reúne dois vocábulos “erro” e “assina”, ambos relacionados ao pacto que tanto atormenta Riobaldo, quanto ao destino que o ligou a Diadorim.

Contextualmente e interdiscursivamente esses vocábulos se conectam ao suposto pacto que Riobaldo travou com o demônio, para vencer Hermógenes, pacto esse que em sua imaginação custou a vida do amigo Diadorim.

João Batista Sobrinho (2011), ao discorrer sobre os vocábulos, interpreta-os tanto em seu significado literal de “erro” (aquilo que é considerado moralmente negativo) e no sentido de erradio, sinuoso e labiríntico, caminho incompleto, o devir. Partindo dessas colocações do estudioso, entendemos que os termos acima empregados se associam tanto à forma de narrar de Riobaldo, quanto ao próprio “enredo” da estória.

O termo “assina” também pode ser lido em correlação com a construção da narrativa como “determinar autoria”, ou seja, a autoria da narrativa, a autoria dos atos da vida da personagem, o cumprir “a sina”, o pacto assinado. Por outro lado, significa demarcar limites, ou seja, por-se em oposição à errância na vastidão do sertão, sob o desejo de compreender a própria travessia da vida, na busca de um sentido.

O trecho carrega dois sentidos: o metanarrativo, sobre a estruturação da estória de Riobaldo que ainda se encontra em processo de construção, sem final determinado, e o da experiência da vida em si, que se desvela sob o princípio heraclitiano da fluidez da vida, em movimento contínuo de mudança, que renova as incertezas. Segundo Antonio Candido (1983, p. 88), "[...] há em *Grande Sertão: Veredas* uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluído e uma misteriosa eficácia”.

O léxico empregado, visto em si mesmo, carrega uma série de significados e relevância. O interlocutor poderá associar qualquer vocábulo aos conteúdos que quer explicitar, e a partir dele realizar uma digressão, como explicitado pelo exemplo de “sertão”, que na obra assume múltiplos significados.

Tomemos como outro exemplo o trecho em que Riobaldo conta seu primeiro encontro com Diadorim no rio: "O São Francisco partiu minha vida em duas partes." (GSV, p. 109) A formulação sugere que esse ponto de virada ainda está no devir. “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (idem) Os trechos abaixo contam esse encontro e as indagações que dele advêm. Seria possível afirmar que existe uma sina, um destino exato?

> E eu não tinha medo mais. Eu? O sério o pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda — por isso foi que a estória eu lhe contei —: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável (GSV, p. 109).

> Porque é que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, (...) milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense oura vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? O São Francisco cabe sempre aí, capaz, passa. O Chapadão é em sobre longe, beira até Goiás, extrema. Os gerais desentendem de tempo. Sonhação [...] Mas, para que? Por que? [...] Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim? Artes que foi que fico pensando [...]. Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. (GSV, p. 110)

Percorrendo o sertão e suas veredas existem inúmeras possibilidades de enredos que ocorrem por meio de encontros, a duplicidade, e seus contrários. Os comentários metanarrativos se amalgamam por meio dos interdiscursos, unindo trajetória e narrativa. Apontamos aqui a importância de outro vocábulo que será discutido mais adiante: “cerzidinho”. A ideia de costurar, amarrar, achar o ponto é de extrema importância tanto no que concerne à ideia de emendar trechos diversos da vida, quanto à ideia de costurar a narrativa.

No segundo excerto observamos demarcações geográficas significativas para o enredo e que relacionam Diadorim a Riobaldo: o Chapadão e o São Francisco. Estes não se configuram como limites demarcáveis, são os caminhos e veredas percorridas, são signos dos trajetos interiores e exteriores , segundo o princípio heraclitiano de movimento do devir, na dispersão, na união no fluir do ir e vir.

Segundo Dascal e Katriel (1979) as formas digressivas que ocasionam maior grau de ruído são aquelas que inserem sequências de informações. Essas formas são as que mais se aproximam das definições de Quintiliano: elas podem emergir tanto da necessidade de fornecer exemplos, justificar, generalizar ou comparar, a fim de explicitar determinado tópico. A manifestação dessas formas surge do desejo de embrenhar-se em um tópico determinado, o que Riobaldo afirma fazer com competência: “O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundos dos matos, amém!” (GSV, p. 15)

O terceiro tipo de digressão na teoria conversacional nomeada por Katriel e Dascal (1979) é a de fundo interacional que surge da necessidade de esclarecimento de algum tópico que não foi completamente compreendido por algum dos sujeitos que tomam parte da interação conversacional.

Na passagem a seguir Riobaldo conta ao moço da cidade sobre os dias em que ele e mais uns vinte três homens, sob o comando de Titão Passos, desfrutam da vida na Tapera Nhã ou Guararavacã do Guaicuí. Certo dia Riobaldo sente vontade de sair dali, monta em seu cavalo, a fim de encontrar outras pessoas, porém, não as encontrando, vê um riacho e ali decide parra para descansar.

> O riachinho me tomava a benção. Apeei. [...] Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego [...] O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, respondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que me refiro tudo nestas fantasias. Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo da sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta (GSV, p. 288)

Vemos, no excerto, a transposição da oralidade para a escrita. O excerto apresenta propriedades do discurso oral como os elementos dêiticos que indicam o tempo e lugar em que o ou acontecimento ou enunciado é produzido: ali, lá, agora. A presença do locutor e interlocutor também é marcada.

O enunciado apresenta-se de forma confusa, que resulta do contexto conversacional e que, ao encenar a interação entre os sujeitos discursivos, pode ser resultado de uma complementação (se não o consideramos como coerente em relação ao contexto), com possibilidade de finalização pelo interlocutor ou leitor.

O próximo excerto mostra uma das marcas de fim de digressão que assinala, mais uma vez, as incertezas de Riobaldo. Ainda podemos notar a ideia de fluidez: no trecho a imagem do rio é evocada em sua figuração literal e como signo para Diadorim: “Eu vi a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada.” (GSV, p. 142)

No excerto digressivo a seguir podemos analisar essas características. Os principais temas aqui são: o amor por Reinaldo, Otacília e Nhorinhá, a sensação de Riobaldo a respeito de Reinaldo, e sua relação com a tomada de decisão de entrar no bando. Ele fala da sorte ou destino, e descreve como passou a gostar de observar as coisas da natureza; fala também sobre arrependimento, culpa e as tormentas. A culpa, porém, é logo desmentida.

Iremos fazer um breve resumo de outro trecho digressivo (GSV, p. 140-145), demonstrando a quantidade de interrupções topicais. Riobaldo narra aqui seu

reencontro com Reinaldo[38] e descreve sua sensação, naquele momento, ao reencontrar alguém de quem não mais poderia se separar. Ele descreve a culpa do amor que sente por ele, como algo enviado pelo demônio, em seguida fala de seu amor por Otacília como tendo sido enviado por Deus. Fala de seus tormentos constantes e de sua culpa, aqui ressalta a impossibilidade de se compreender a vida.

> Todo tormento. Comigo, as coisas não têm ant'ôntem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou? O senhor por hora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível. (GSV, p.140)

Então retoma a narrativa e discorre sobre o seu amor por Nhorinhá, para a seguir dizer que, olhando para trás, percebe que gosta de todos, apenas despreza a pessoa que ele foi. Repentinamente fala de Medeiro Vaz que havia queimado sua casa. Então, retoma o assunto sobre o Reinaldo e descreve o cotidiano do bando, no qual acaba de ser aceito. Nova mudança de tema: fala de sua saída do bando de Zé Bebelo e de sua entrada para o bando de Titão Passos, refletindo sobre sua falta de honestidade devido a essa escolha, mas ao mesmo tempo a justifica como sendo apenas uma decisão tomada sem razão, sem ideologia. Explica que sua decisão pela permanência no bando deve-se ao fato de ter encontrado o Reinaldo, essa era a sua "sorte".

Ele e Reinaldo ficam de sentinela, passam a observar os pássaros e conversam sobre a vida de Riobaldo e sua permanência no bando de Zé Bebelo. Reinaldo não o critica, ao contrário lhe tece algumas vênias, chamando-o de: "valente", e que ele era o homem pelo homem. Essa fala toca o coração de Riobaldo que passa a admirar ainda mais Reinaldo, sentindo-se capaz de realizar grandes feitos. A fala final de Riobaldo mostra essa estima em demasia. Esse excesso de "sentimentalismo", como notaremos em outros trechos, é um dos motivos pelos quais Riobaldo interrompe a narrativa finaliza a digressão com um pedido de desculpas ou apenas fazendo uma reflexão metanarrativa.

> E, aí desde aquela hora, conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que ele falasse, para mim era sete vezes.

---

[38] "[...] era o Menino do Porto, já expliquei." (GSV, p.119).

> Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz. Também, o que é que vale e o que é que não vale? Tudo. Mire veja: sabe pó que é que eu não purgo remorso? Acho que o que não deixa pé a minha boa memória. A luzinha dos santos-arrependidos se ascende é no escuro. Mas, eu, lembro de tudo. Teve grandes ocasiões em que eu não podia proceder mal, ainda que quisesse. Por que? Deus vem, guia a gente por uma légua, depois larga. Então, tudo resta pior do que era antes. Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir sua perdas e colheitas. Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao que bem não me entender, me espere. (GSV, pp.144-145).

Notamos em primeiro lugar a marca de fim de digressão que tem início com um pedido de desculpas, seguida de uma justificativa de Riobaldo por ter falado tanto e tantas coisas misturadas. A razão dessa mistura advém da dificuldade em se distinguir o que é o principal e o secundário para se compreender a travessia de sua vida, e ao narrar suas impressões sobre os acontecimentos.

Dascal e Katriel (1979) ao investigar as digressões durante a interação conversacional reconhecem a dificuldade em distinguir as digressões principais das marginais em relação ao desenvolvimento do tópico, de acordo com seu grau de relevância, assim como Riobaldo parece demonstrar no trecho analisado.

Portanto, a decisão em discutir e analisar a digressão como recurso estilístico sobrevém também das escolhas lexicais do autor, as quais se relacionam diretamente à travessia, porém uma travessia repleta de desvios e erros. As digressões vão sendo remendadas e alinhavadas com pontos largos, deixando espaços a serem preenchidos, para que se veja além do cerzido e alinhavado.

3.2 SER TÃO OUTRO EU

O processo discursivo (conversacional) envolve, ainda, as posições que os sujeitos da situação discursiva assumem. Essas posições são chamadas na Análise do Discurso de formações imaginárias[39]. Em *Grande Sertão: Veredas* muito se discute a respeito do interlocutor presente na situação "conversacional" e sua função

[39] "Formações imaginárias" é um termo cunhado por Michael Pêcheux (1969) para descrever os lugares que os sujeitos do discurso atribuem a si mesmo e ao outro. "São lugares 'representados' no discurso, isto é, estes lugares estão presentes, mas transformados nos processos discursivos. [...] São, pois, formações imaginárias - designando lugares que os locutores se atribuem uns aos outros - que constituem as tais condições de produção dos discursos." (ORLANDI, 1998, p. 75).

na narrativa. No romance, tudo o que sabemos sobre o interlocutor de Riobaldo se dá por meio do discurso do próprio narrador (entendido agora no sentido bakhtiniano, segundo a definição de França, 2011).[40]

Por meio dos comentários, ou das perguntas retóricas de Riobaldo obtemos informações sobre quem é o "senhor" o que ele pensa, ou seja, acessamos de forma tangencial quem é esse outro que está presente durante todo o procedimento narrativo. Riobaldo assume o funcionamento discursivo, atribuindo ao "senhor" determinadas características, ordenando seu discurso a partir daquilo que imagina sobre o outro, ou do que acredita que o outro pensa sobre ele.

O discurso é realizado num processo dialógico que instaura um "outro/tu" no discurso, esse sujeito discursivo designa o lugar que cada um assume na interação verbal (discursiva), ou seja, a posição que atribui a si e ao outro, e a ideia que faz de seu próprio lugar e do lugar do outro no construto discursivo. A presença da voz do outro ocorre por meio da interação verbal no âmbito das relações sociais, abrangendo não apenas o que é dito, mas também o não-dito, e o já-dito, ou seja, discursos outros que permeiam a interação conversacional e que se estabelecem *em* e *na* relação com esse outro.[41]

A existência de um sujeito para a análise do discurso é indissociável da ideologia, porém a ideologia deve e pode ser verificada não apenas naquilo que é dito, mas essencialmente na maneira em que se diz, ou seja, de que forma a linguagem é utilizada, gerando determinados gestos de leitura.[42] Nesse sentido, o discurso de legitimação do passado de Riobaldo é amparado por uma narrativa que toma como ponto de referência a memória individual, que se combina com a memória coletiva e histórica, situada num determinado tempo e espaço geográfico, e com questionamentos do sujeito discursivo sobre a tradição e os valores culturais. Nesse processo é que se constitui passo a passo o conjunto de ideias (as considerações "ideológicas", em sentido amplo) de natureza filosófica, sócio-

---

[40] "Se para Pêcheux o discurso deve ser compreendido em sua relação com o interdiscurso (inserido em uma historicidade), nos estudos de Bakhtin, a palavra "discurso" deve ser entendida como uma instância em que discursos outros se entrelaçam e se atravessam por meio da interação verbal entre sujeitos." (FRANÇA, 2011, p. 6).

[41] Sobre as formações imaginárias em *Grande Sertão: Veredas,* ver*:* HANSEN (2000).

[42] O contexto de produção desses enunciados permite vislumbrar ou inferir as posições ideológicas dos envolvidos no procedimento discursivo. Portanto, segundo Orlandi: "Cabe, segundo o contexto

histórica, política e literária, que a fortuna crítica já revelou sob diversas perspectivas, e que ocasionalmente mencionamos aqui.

Na obra, Riobaldo arquiteta sua narrativa a fim de compreender e reconstruir o significado das experiências vividas e da impressão que essas lhe deixaram. As experiências compreendem o aprendizado retórico ao lado de Zé Bebelo, as experiências religiosas espontâneas do cotidiano e as aprendidas por meio da leitura dos almanaques; as canções ouvidas pelos cantadores tradicionais e os causos ouvidos dos jagunços. O conhecimento geográfico e natural foi adquirido empiricamente por Riobaldo em suas travessias e por trocas de conhecimentos tradicionais orais sobre as plantas e pássaros e principalmente por meio da observação ao lado de Diadorim.

A fala de Riobaldo, no âmbito da ficção, revela escolhas lexicais e a construção composicional do discurso. A fala emerge sob consideração da resposta do interlocutor aos enunciados, e assim também se compõem as descrições do espaço.[43]

Riobaldo é um narrador que assimilou múltiplos discursos ao longo de sua vida *itinerante* ocupou posições sociais diversas e ao narrar a sua história, repleta de conteúdo individual e subjetivo, narra também a história coletiva. Assim, reformular o já-dito e o não-dito para o "senhor", torna-se essencial para que possa alcançar seu objetivo: tornar a estória de sua vida compreensível e quiçá memorável.[44]

Na narrativa acompanhamos de forma simultânea dois processos que podem ser relacionados à afirmação acima, pois vemos de um lado as reminiscências de um passado que se utiliza do argumento dos problemas sociais como impulsos

---

em que aplicamos a palavra ideologia, conceituá-lo: redefinindo a ideologia discursivamente, podemos dizer que não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia". (ORLANDI, 1996, p. 31).

[43] Segundo Orlandi (1994, p. 58), "os fatos não se encontram em sequência cronológica, não são sucessivos e seus sentidos não estão pré-fixados, mas estão ali a reclamar novos sentidos, cuja materialidade ou determinação significativa não é possível apreender em si, mas no discurso. Assim, quando afirmamos a determinação histórica dos sentidos é disso que estamos falando. Não estamos pensando a história como evolução ou cronologia, mas como filiação; não são as datas que interessam, mas os modos como os sentidos são produzidos e circulam."

[44] Câmara Cascudo ao discorrer sobre o conto popular, Etnografia e Folclore escreve: "[...] a produção anônima e coletiva (Van Gennep) é um dos mais altos testemunhos da atividade espiritual do Povo em sua forma espontânea, diária e regular [...] ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto de habitual existe no homem. Ao lado da Literatura do pensamento intelectual letrado, correm águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular." (CASCUDO, 2001, pp. 12-13).

naturais para decidir sua trajetória, servindo como uma retórica da inocência, uma vez que o meio e as condições do espaço são determinantes da ética coletiva. Por outro lado, a narrativa se constrói no presente por meio da reconstrução das recordações, as quais se adequam às necessidades do presente e atrelam-se às recordações e sensações de Riobaldo e de seus conteúdos subjetivos.

Riobaldo vai costurando sua narrativa lentamente por meio da repetição, e assim a aperfeiçoa: seu primeiro destinatário é Zé Bebelo, depois compadre Quelemém, para quem contou mais de uma vez, e agora narra para o "senhor letrado da cidade" que a anota em seu caderninho.

A argumentação proposta até o momento explica de que forma o contexto de atualização da narrativa ordena e encadeia as estruturas elementares, como o léxico, a pontuação que propõe uma partitura de leitura, assim como outros aspectos formais, que também encenam a transformação da tradição oral em texto escrito. O "senhor" da cidade pode estar desempenhando o papel daquele que transcreve e recolhe as narrativas orais e que no romance rosiano serviria como ordenador da narrativa caótica de Riobaldo, transformando-a em texto legível e compreensível. E ele também exerceria a função de juiz sobre os atos de Riobaldo.[45]

3.3 PONTOS ALINHAVÁVEIS: INTERDISCURSOS E INTRADISCURSOS

Em *Grande Sertão: Veredas*, como afirmamos anteriormente, um dos gêneros discursivos que se faz presente é o discurso jurídico. Riobaldo no processo narrativo está investigando os fatos e atos de sua vida, reavaliando-os continuamente, e nesse processo de autoavaliação cria mecanismos de autodefesa, utilizando elementos da retórica. Riobaldo tenta legitimar suas ações, para isso rememora os acontecimentos de sua vida pregressa, criando uma imagem de si a qual deve agradar seu interlocutor, a fim de convencê-lo. Porém durante o procedimento discursivo (atualizado no momento de sua produção) surgem lacunas na materialidade dos enunciados, as quais admitem a integração de uma série de

inserções digressivas, as quais instauram ideias de contraste com a imagem que o locutor tenta criar de si.

O sertão e seus conteúdos sócio-históricos, sua descrição telúrica, emerge no já-dito e no não dito, nos interdiscursos e intradiscursos[46]. Nesse sentido as digressões geográficas assumem papel fundamental para que os conteúdos se tornem evidentes e contribui para a interpretação da obra como um todo. O espaço literário constitui-se como construto discursivo e estético fundamental para se discutir a instabilidade ética e estética do contexto sociocultural.

A oposição entre cidade x campo, arcaico x moderno também é posta em questão no ato interlocutivo. Se Riobaldo apresenta sua "tese de defesa" a um interlocutor letrado da cidade, ele o faz para que ela possa ser confirmada por alguém dotado de uma modalidade de conhecimento que não o religioso, que não pertença ao *ethos* local, e que portanto não sofra influência dos saberes e dos valores morais do grupo.

O contexto de produção dessa fala e sua finalidade influenciam a seleção e organizam as impressões sensoriais. E estas, ao se materializarem nos enunciados, são condicionadas pelo fundo aperceptivo do interlocutor, distinto daquele do locutor. Isso se evidencia no enunciado a seguir:

> Cada dia é um dia. E o tempo estava alisado. Triste é a vida do jagunço – dirá o senhor. Ah, fico me rindo. O senhor não diga nada. "Vida" é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma ideia falsa. Cada dia é um dia. (GSV, p. 398)

Na encenação de um diálogo as digressões operam como adições, traduções do entorno, explicações do entorno, que não é interpretado ou sentido pelo "tu" da mesma maneira como se dá pelo "eu" que enuncia. Riobaldo, nesse processo discursivo, necessita mostrar mais do que é verbalizado, pois ao lançar mão de uma construção imaginária do interlocutor gera uma imagem do fundo aperceptivo dele.

Parte desse imaginário pode ser comprovado no momento em que Riobaldo refere-se ao motivo de visita do "senhor", que seria conhecer os bandos jagunços. Ele comenta que o interlocutor "[...] o senhor vem, veio tarde.Tempos foram, os

---

[46] Os termos intradiscurso e interdiscurso são termos da Análise do Discurso e, aproximam-se dos conceitos de enunciado (interdiscurso) e discurso (intradiscurso) bakhtinianos, a respeito dessas aproximações, ver: FIORIN (2006, p. 181).

costumes demudaram.” (GVS, p.25). Inferimos, pois, que Riobaldo acredita que o senhor compartilha ideias do senso comum sobre o sertão. Seu próprio discurso apresenta parte dessas pré-concepções, mas ao descrevê-las de dentro (do sertão) adiciona novos conteúdos e sentidos que humanizam as perspectivas sobre o sertão e seu *ethos.* Com esse discurso de dentro, Riobaldo instaura a alteridade a voz do “grupo” que comunica utilizando sua própria voz.

Por outro lado, ambos, interlocutor e narrador, apresentam o desejo de desvendar o sertão, pois Riobaldo em dado momento descreve os lugares que valeria a pena conhecer, bem como diz que, se o interlocutor desejava estudar os jagunços, tinha chegado tarde. A oposição, portanto, se instala como possibilidade de diálogo e de absorção cultural de saberes que se compartilham, mas que ainda se dão por meio de atravessamentos discursivos, o que ao fim e ao cabo demonstra que o sertão “é o mundo”: não há um discurso único que o descreva, porque “sertão é dentro da gente”. É dessa forma que Riobaldo apresenta a multiplicidade de pensamentos, ideologias e formas de vida.

As lacunas são geradas tanto pela opacidade da linguagem como pelo duplo movimento discursivo de Riobaldo, pela imagem que ele pretende criar de si próprio e o discurso autobiográfico fundando paradoxos sobre o modo de ser desse jagunço. A complexidade de questões metafísicas se une aos causos e situações vividas. O questionamento sobre a jagunçagem e sobre a violência e o abuso de poder; o papel que Riobaldo assumiu no passado como Urutú-branco, quando também exerceu o abuso do poder; seu momento atual como o bom proprietário de terras que divide o que é seu com os companheiros de bando; suas intenções de manter os companheiros próximos, justificadas não só pela amizade, mas sob a intenção subliminar de proteção da propriedade – tudo isso evidencia tais movências.

Orlandi (1996) ao referir-se aos mecanismos de produção do discurso e formas de leitura e de interpretação da Análise do Discurso discorre a respeito da interdiscursividade e intradiscursividade. A memória solicitada pela exterioridade apresenta-se na memória do dizer, pois quando algo é dito acaba por remete-se necessariamente a outros discursos, ainda que nem sempre de modo consciente. Nesse dizer de novo o sentido primeiro pode perder-se e assumir outros sentidos, e

não somente aquele que se pretendeu comunicar, uma vez que outros discursos atravessam o significado pretendido.

O intradiscurso se entrelaça no interior do espaço literário. Tomemos como exemplo duas categorias que podem ser visualizadas na obra: primeiro, o discurso transnacional ficcionalizado pela literatura que opera pelas intromissões de interdiscursos que trespassam as pré-concepções sobre o meio sociocultural real que versa sobre o sertão, os saberes populares e os modos de vida das populações ligadas à terra. O segundo é o discurso transétnico inserido na configuração de personagens estranhos à concepção de nação uniforme. Entre eles figuram o árabe e o alemão.

Segundo o que propõe Moretti (1996) sobre o mundo no qual surge o épico moderno, que já não é mais totalizante, e sim múltiplo é transnacional, o épico moderno busca apresentar ambiguamente a sua totalidade. O narrador rosiano investiga uma série de alteridades, ou seja, multiplicidades. O seu mundo não é um mundo totalizado, é misturado e ambíguo.

Walnice Galvão (2006) explicita essa multiplicidade no romance rosiano que investiga a ambiguidade entre diferenças e semelhanças: a alteridade de gênero reconhecendo a donzela guerreira da tradição medieval e do romance de cavalaria, alteridade de classes por meio do qual realiza uma investigação sobre o sistema de dominação, a própria ambiguidade de Riobaldo errante entre duas classes (plebe x oligarquia) e a alteridade transnacional que se configura por meio de Vupes, o “nômade” que, itinerante no sertão, insere aparato agrícola mecanizadas no universo sertanejo, e Seo Wababa, o “árabe” sedentário. Aí também se invertem os padrões arquetípicos que se relacionam a essas nacionalidades, sem deixar de se enfatizar o progresso tecnológico de um e a tradição do outro.

Os temas são rizomas que possibilitam leituras transversais de todos os elementos que compõe o espaço ficcional, seja pela duplicidade do discurso de Riobaldo: inocente e culpado; seja pela mistura entre o bem e mal, ou, na criação figural de Diadorim: capaz de despertar tamanho amor mesmo inflamada de ódio, ou ainda, pelo vazio, pela seca sertaneja atravessada pelos imensos rios.

As indeterminações e contradições são caracterizadas pelas personagens que ao mesmo tempo desmistificam e enfatizam os arquétipos do sertão. Diadorim,

arquétipo que une o feminino e o masculino; o povo, entre duas instâncias de poder, o coronelismo e jaguncismo. E as duplas de oposições que interagem: o letrado e o sertanejo, o estrangeiro e o homem da terra. A representação desse espaço é constantemente resignificado através do contexto e estruturação estética que fornecem argumentos para analisar a realidade social das personagens, a polarização do poder e a ambiguidade que paira nesse espaço.

O discurso de autodefesa e de acusação, o relato de Riobaldo, abrange portanto não apenas a sua individualidade. Ele se associa diretamente aos modos de vida, hábitos e leis que se instauram na história dos seres humanos, das nações, transformando o sertão em metáfora para o mundo, para o homem coletivo e para o sujeito que nele se constrói, se instaura por meio das instâncias discursivas e na contestação de padrões e arquétipos, de modo a ampliar as possibilidades de leitura do espaço ficcional e social.

3.4. LABIRÍNTICO

A rememoração de Riobaldo configura-se como movimentos internos retrospectivos e prospectivos com o intuito de resignificar e reinterpretar uma síntese desse sertão interior e exterior físico e metafórico.

Segundo Soethe (1999) a conformação e o sentido de espaço em *Grande Sertão: Veredas* permite uma multiplicação de sentidos e polissemias, as quais estão integradas à tradição da literatura brasileira.

Pensamento similar pode ser verificado em Arrigucci (1994) para quem as definições do sertão no romance fazem dele um misto de realidade geográfica e sociocultural, enigma existencial e linguístico, espaço natural de origem e metáfora para a realidade que circunda e perpassa o homem.

Dessa forma, a experiência sensorial e emocional, tanto individual quanto coletiva, manifesta sentimentos contraditórios associativos e combinatórios em relação ao espaço, atuando assim na conformação do *ethos* e diretamente nos seus discursos.

Por esse motivo descrições geográficas do espaço literário, do entorno e sua relação intrínseca com as personagens se tornam essenciais para a compreensão da obra, e do discurso retórico de Riobaldo, pois fornecem argumentos para analisar os movimentos da memória individual sobre a realidade social e o espaço geográfico.

Orlandi (1996, pp. 29-30) ao interpretar a língua pelo viés da análise do discurso em processos discursivos, entende que a língua não se constrói em uma relação termo-a-termo entre coisas e a linguagem. A linguagem por si só é sempre incompleta. Portanto o signo é sempre uma questão aberta que coexiste com a interpretação. Os significados, portanto, se constituem por e no interdiscurso, e suas formulações se dão por meio do intradiscurso que sofre a intervenção da ideologia e dos efeitos do imaginário. Assim sendo a alegoria ou o símbolo não se estratificam nem mesmo no contexto particular de seu uso, pois em sua interpretação há uma série de interferências que não podem ser previstas.[47]

O sertão, em sua amplitude, assume no romance a forma alegórica e dialética que representa tanto o espaço geográfico determinado com suas especificidades geográficas, sócio-históricas e geoeconômicas, quanto, em sua amplificação subjetiva, o espaço interior dos seres humanos: “Sertão é dentro da gente” (GSV, p. 230). Ou o sertão ainda adquire o sentido de um aforismo gnômico que se apresenta ainda mais oculto: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” (GSV, p. 240).

Na indeterminação subjetiva, o sertão assume sentidos ocultos que necessitam ser descobertos no texto em sua metafísica e subjetividade; mas ele também é objeto retórico que constitui o espaço das relações de poder que nele se instauram.

Segundo Hansen (2000, p. 119), Rosa reinventa e renova continuamente as imagens, pela alegorização. E o faz pelo deslocamento dos efeitos de interpretação, que se constituem como conceitos deslizantes, apontando para o sensível e para a

---

[47] “Diante de qualquer objeto simbólico “x” somos instados a interpretar o que “x” quer dizer? Nesse movimento de interpretação, aparece-nos como conteúdo já lá, como evidência, o sentido desse “x”. Ao se dizer, se interpreta – e a interpretação tem sua espessura, sua materialidade - mas nega-se, no entanto, a interpretação e suas condições no momento mesmo em que ela se dá e se tem a impressão do sentido que se “reconhece”, já lá. A significância é no entanto um movimento contínuo, determinado pela materialidade da língua e da história.[...] Necessariamente determinado por sua

Ideia, sendo que o sensível é apreendido pelo efeito imediato ocasionado pelo discurso sobre a coisa, na sua visualização imediata, empírica e icônica. Mas o faz também na figuração de uma memória do não-dito que emerge dos investimentos imaginários e, ao mesmo tempo, diz aquilo que se pensa sobre a coisa de forma abstrata.

O argumento de João Adolfo Hansen colabora para entender o papel que o sertão assume na obra, como elemento que conecta as experiências individuais e coletivas, e a forma de memória instaurada por ele, pois o que se pensa sobre a coisa relaciona "o significado de um termo com a representação sinestésica do objeto que o termo designa [...]. A alegoria efetua polissemia [...] numa relação entre a estrutura do léxico e o mito, de um lado, e a Natureza, de outro." O estudioso prossegue com sua argumentação:

> A operação etimológica fundada no caráter mimético da linguagem incide no léxico: metamorfizado, recategorizado por similitude, por contiguidade sonora e semântica, mimetiza UM indizível inscrito no mundo, como se houvesse conformidade entre as estruturas sonoras do nomes, as coisas e as significações correspondentes. Derivando assim a língua no discurso para aquém da coisa que o signo designa e para além da significação, a operação constrói o sentido como pluralidade significante, literariedade e poesia. [...] em GS:V, o procedimento alegorizante [...] [evidencia] o palpável da operação; simultaneamente, a figuração da coisa, como sentido literal e figurado, passa a ser designação de outra significação ─ de tal modo que a imagem do sensível é figura alegórica de ideia mais secreta cuja designação, por sua vez, pode designar outra [...]. Tudo fala, sistema ecoante de ecos, especularmente: fala o buriti, falam pássaros, fala o Urucúia [..]. (HANSEN, 2000, pp.121-123).

A alegoria designa algo pensando duplamente: tem um sentido que se manifesta no enunciado como, por exemplo: o sertão na realidade geoeconômica como vimos acima; mas apresenta também um sentido oculto metafísico que associa o conceito da coisa a uma ideia abstrata e suas sonoridades e com as coisas que ali habitam e o designam por outras ideias.

As afirmações de Hansen nos direcionam para a seguinte interpretação: a alegorização em Rosa é uma técnica retórica que primeiramente cria efeitos de fundo a partir das imagens, pelas quais o narrador substitui o próprio (por exemplo, a imagem sertão) por outro figurado (um sertão interior que fala por meio de suas

---

exterioridade, todo discurso remete a um outro discurso, presente nele por sua ausência necessária." (ORLANDI, 1996, p. 30).

coisas e pessoas). Assim ele vai dizendo outro do mesmo, “como exploração das substâncias em que recortam a forma da expressão e forma do conteúdo.” (HANSEN, 2000, p. 118).

As palavras e os “conceitos” sobre o sertão adicionam novas e inesperadas camadas de significado ao texto, o que indica a impossibilidade de se apreender o mundo como algo inexorável. Pois o que existe é transformação e mobilidade em sua ocorrência discursiva, de acordo com a finalidade, e as forças de poder em jogo, as formações imaginárias e as ideologias, que se instauram por meio dos discursos do passado e do presente, e talvez ainda na possibilidade de previsão de um futuro idealizado no processo de modernização.

A diversidade de interdiscursos exige que o interlocutor reavalie suas pré-concepções sobre o sertão: “O sertão está em toda a parte.” (GSV, p. 8) “O sertão é do tamanho do mundo.” (GSV, p. 96) “Esse sertão nacional” (GSV, p. 89) “[...] cidade acaba com o sertão, acaba mesmo?” (GSV, p. 167) “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele adentro...” (GSV, p. 279) “Sertão é sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente” (GSV, p. 109), “O sertão tem medo de tudo.” (GSV, p. 313) “O grande-sertão é a forte arma. Deus é o gatilho?” (GSV, p. 343) “Mas o sertão está movimentante todo-tempo – salvo que o senhor não vê; é que nem braços de balança, para enormes efeitos de leves pesos... Rodeando por terras tão longes.” (GSV, p. 517).

Portanto, o locutor, na tentativa de traduzir seu pensamento metafísico de um meio aperceptivo tão diverso daquele de seu interlocutor letrado e metropolitano, emprega diversos recursos estilísticos e a diversidade de gêneros literários e discursivos, a fim de que os enunciados possam ser apreendidos pelo outro. Parece-nos então que a tentativa de traduzir um universo sociocultural e estético para o outro, estrangeiro a este espaço, determina a forma discursiva e suas características estruturais.

Riobaldo se autoconfigura por meio de sua corporeidade como sujeito que habita e se relaciona com o entorno, apropriando-se da cultura histórica e mítica e concomitantemente nela se objetiva e se subjetiva, constituindo-se assim como sujeito discursivo. “Sentimentos que não espairo; pois eu mesmo nem acerto com o mote disso ─ o que queria e o que não queria, estória sem final.” (GSV, p. 318). Em

sua corporeidade (significada e performatizada na linguagem) a dimensão singular do sujeito aparece como aspecto que determina e é determinada pelo contexto discursivo, na relação com seu interlocutor. Nesse trânsito discursivo surgem conflitos entre instâncias discursivas antagônicas ou apenas distanciadas, gerando assim polissemias.

3.5 PERCEPÇÃO, MEMÓRIA E LINGUAGEM

Armstrong entende que o tópico principal na obra de Rosa é o de comunicar suas impressões subjetivas sobre os acontecimentos passados e sobre o universo ao seu redor, ou seja, o de narrar a sua estória.

> The governing principle is rather the act of memory made by Riobaldo for the purpose of metaphysical speculation, his own deliberately subjective reconstruction of concrete events which are now psychological orchestrated as aspects of a great epistemological problem of a particular fascination to himself. The description of mountain rangers and plains, bushes and species, for example, are not designed to give an objective sense of the law of the land but rather to communicate the impression made on Riobaldo as he moves steadily and often laboriously through it. The subject in *Grande Sertão: Veredas* is not a hero but a speaker; as in the most radical works of modernism, the final protagonists are subjective filters of perception, memory and language. (ARMSTRONG, 1999, p. 71)

Nesse contexto a digressão geográfica se instaura como signo-símbolo do movimento de travessia do espaço ficcional em sua figuração telúrica e em sua apreensão subjetiva, tal aspecto é evidenciado já no título da obra “Grande Sertão”, espaço aberto sem fechos, e as “Veredas” que o cruzam e estreitam os caminhos. O narrador se questiona sobre o destino e a possibilidade de decidir efetivamente suas escolhas. Nesse contexto surge Diadorim, como aquele que governa seu destino; mas subliminarmente o meio também exerce essa função de designar o destino dos seres humanos.

> Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma respostas. As vezes essa idéia me põe susto. (GSV, 136).

O acaso governa o destino de Riobaldo, como espécie de rio que cruza o sertão, e como as veredas, que desviam o caminho e dividem o enorme sertão interior de Riobaldo. Os rios trazem a tona o princípio heraclitiano[48] do perpétuo fluir, do devir, das incertezas que são constantemente renovadas e que são impulsos para elucubrações que originam as digressões.

A obra constitui-se como um verdadeiro sertão digressivo. Assim se faz necessário delimitar o tópico principal do monólogo inserto na situação conversacional. Sabemos que quanto a esse tópico a crítica rosiana apresenta uma grande diversidade de interpretações e linhas de estudo[49], como apontou o crítico Antonio Candido (1983, p. 294): "[...] [Em] *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler [...] Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício [...]".

Consideramos como fio condutor para a narrativa o próprio procedimento narrativo, tendo como guia e impulso narrativo o amor por Diadorim. Riobaldo conta sua vida a fim de reconstruir suas memórias. Assim não é o real que ele narra, e sim a matéria vertente, comunicada por meio das impressões e experiências do narrador que são reconstituídas. O narrador busca compreender essas experiências no procedimento narrativo; à medida que os compreende, se acusa e se defende, criando uma série de subterfúgios de autodefesa, sendo as digressões um deles.

Portanto as digressões tanto cumprem a função de dar conta dos lapsos de memória e dilatar o tempo, quanto se configuram como elemento essencial para o discurso de autodefesa de Riobaldo. As digressões são, portanto, elemento estilístico que organiza a narração, que alterna os ritmos e estilos discursivos, mas que também aporta sentido: revela atitudes e estratégias retóricas, permite a inserção de comentários, argumentos, informações – e indeterminações. Pois digressões podem ocasionar sobretudo a indeterminação dos conteúdos enunciados, uma vez que, ao falar, o locutor nem sempre planeja com antecedência o que vai dizer.

---

[48] Sobre a relação entre Heráclito e Guimarães Rosa, ver: SOBRINHO (2011) e ARMSTRONG (1999, p. 74).

[49] Sobre estudos revisitados da fortuna crítica rosiana e seus diferentes enfoques e linhas de estudos interpretativos, ver, entre outros: SOARES (2011) e VASCONCELLOS (2006).

Por isso o enunciado sofre diversas influências que permitem que Riobaldo reflita sobre a sensação das experiências vividas e as reavalie. Como podemos notar no excerto seguinte:

> [...] Mesmo o que estou contando, depois é que pude reunir relembrando e verdadeiramente entendido ─ porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que: o real roda e põe diante. ─ "Essas são as horas da gente. As outras, de todo o tempo, são horas de todos" ─ me explicou o compadre meu Quelemém. (GSV, p 138)

O trecho acima não é uma digressão propriamente dita, mas o tomamos como exemplo da formulação da narrativa que enlaça memória, fala, impressões e sensação, que enfatizam as distâncias entre o real e a impressão.

O Sertão, portanto, é o elemento dominante na narrativa e traz à tona por meio da memória os conteúdos conscientes e inconscientes, sendo referencial para o estabelecimento do diálogo entre o Sertão individual e subjetivo.

O "sertão" carrega consigo um conjunto próprio de significações, as quais permitem estabelecer inúmeras relações, tornando-se um tópico quase à parte em relação à origem de seu enunciado. Pode ainda ser configurado pela abstração da significação ou da relação entre os signos e seus referentes no enunciado, a partir do qual podem surgir diversas associações.

O discurso do personagem-narrador vai sendo determinado na materialidade da língua, na história e dos processos sociais, na materialidade histórica do contexto de produção, a qual não é estável, e sim opaca, e vai sendo atravessada por discursos de tempos e espaços diversos, que não se fazem necessariamente presentes na materialidade dos enunciados, mas se apresentam na possibilidade de intromissão de interdiscursos, "que se fazem presentes ainda que em sua ausência."[50]

Os aspectos acima mencionados produzem uma configuração indeterminada do espaço literário no romance, uma vez que perpassam a descrição concreta ou imitativa da realidade geográfica e sociocultural, constituindo-se como estrutura dinâmica impregnada de significados que criam teias imagéticas, conectadas por

[50] Cf. ORLANDI 1996, p. 30.

intradiscursos, formando assim um sistema discursivo em que todos os demais componentes do texto participam ativamente.

4 CERZIDOR DE TEMPOS E ESPAÇOS

> Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias. (...) Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. (...) Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. (...) Disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer "literatura" do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões.
> João Guimarães Rosa
> (em entrevista com Günter Lorenz)

Rosa propôs reinventar a linguagem retornando a suas origens mais primitivas, transpondo para a escrita uma oralidade particular e inventada, mas que relembra os cantadores do sertão, além de atualizar sua relação com os aedos da antiguidade.[51]

O conhecimento é narrado de uma perspectiva que engloba as estruturas pela quais esse conhecimento é introspectado pelo sujeito ficcional, que ao encenar as vozes do sertão (humano, mítico e geográfico) reúne uma grande quantidade de conhecimento sobre as crenças e culturas, passado e presente no devir da narrativa.

A relação entre os cantadores orais e a prosa de Guimarães Rosa é constantemente referida, razão pela qual trazemos à tona alguns apontamentos de Câmara Cascudo, especialmente, sobre os contos de bandidos[52]. O autor afirma que esses eram "entoados ao som de violas ou rabecas" refere-se ainda ao "vocabulário inconfundível, inopinado e saboroso nas imagens e comparações" (Cascudo, 1966, p. 14) empregadas pelos "velhos mestres". As criações de imagens e comparações, bem como a pontuação e utilização de recursos poéticos como a aliteração e rima

---

[51] Silvana Mangabeira (2007) aponta em sua dissertação de mestrado diversas confluências entre a cultura popular, a tradição dos cantadores sertanejos e a escritura do romance de Rosa, para isso, traz à tona os estudos de Luiz da Câmara Cascudo. Cascudo (1984) descreve a relação entre os aedos gregos e os cantadores tradicionais, não apenas do sertão, mas também de toda a tradição ocidental, assim como Parry (1930) o faz em relação à *Ilíada* e os cantadores tradicionais da Iugoslávia.

[52] Os contos de bandidos foram coletados por Câmara Cascudo de pessoas contemporâneas aos acontecimentos narrados e encontram-se publicados em *Flor dos romances trágicos* (1966). No livro encontram-se uma série de histórias orais sobre criminosos e cangaceiros a que o autor chama de repercussões poéticas dos atos criminosos (CASCUDO, 1966, p. 11-12). Ainda, descreve que essas estórias apresentam justificativas "que pareciam a todos os velhos sertanejos fundamentos de lógica formal, não havia *coiteiros* ocultando um bandido, mas amigos defendendo um companheiro

no interior das sentenças, recuperam em certa medida a sonoridade e poética imanente da poesia popular “sertaneja”.

A sonoridade da obra rosiana sugere ainda sua leitura em voz alta, uma vez que o emprego da pontuação não se restringe às regras gramaticais, mas está associada a uma forma enunciação em voz alta que sugere pausas. Segundo Aira Martins (2006), a pontuação empregada por Rosa permite que se faça uma analogia do texto rosiano “com uma partitura musical”, devido à “exploração do extrato fônico” que, unida aos sinais de pontuação e aos apóstrofos, operam como marcação de compassos, ritmo, andamento, sinalizando a respiração e silêncios. Martins (2006) ao citar Mendes (1998, p. 59) reafirma que no texto rosiano “há inúmeras palavras que, mais que escritas, são praticamente desenhadas ou com marcações de ornamentos a serem observadas na execução da possível fala-canto”.

A encenação do discurso oral no texto escrito bem como a interação de gêneros literários gera especificidades discursivas, que exigem se constituir uma diversidade estilística. Essas especificidades são perceptíveis no plano lexical, com a criação de neologismos e inventividade vocabular ou na utilização de arcaísmos; no plano sintático, ainda há as constantes inversões dos vocábulos e sintagmas nas orações, bem como a utilização de orações sintéticas e construções elípticas; por fim, há, como mencionado, o emprego peculiar e não exclusivamente gramatical da pontuação. Todos esses aspectos desempenham papel ativo na construção composicional.[53] Arcaísmos, por exemplo, são aspecto da constituição da personagem Riobaldo, em que se destaca sua vinculação ao meio sertanejo, linguisticamente “conservador”, nesse sentido, que se distingue da cidade também por essa marca cultural.[54]

---

injustamente acusado”. Também estes últimos eram muitas vezes “desculpados” segundo a penologia sertaneja.

[53] Cf. BAKTHIN, 1997, p. 279: “Estes três elementos (conteúdo temático, estilo, construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.”

[54] Exemplos de arcaísmos no romance são: “conspeito” (GSV: p.45 e p. 523), “aspeito” (GSV: p.53), “prospeito” (GSV: p.261), “maximé” (GSV: pp. 264,278, 368, 504, 549, 563 e 607) “consueto” (GSV: p.279); “percurar” (GSV: p. 508); “imigo” (GSV: p.573); “militriz” (GSV: p.525); “fidalguia” (GSV: p. 244 e 279); “maleita” (GSV: p.137), entre outros.

Seguindo pela trilha que propõe Pedro Pereira (2007) percebemos que a fala sertaneja é modulada pela sintaxe e neologismos, que são superpostos, assimilando outros vocábulos homófonos. O autor seleciona os seguintes exemplos: “vorara”, associação de devorar, voragem, voraz; ou "serepente"[55] (GSV: p. 180, 205 e 291): ser que *de repente* se transforma em *serpente*); substantivos fundem-se a verbos ("miasmava" (GSV: p. 137), "asmava" (GSV: 220) "erisipelava" [56] (GSV: p. 220).

A alteração da sintaxe produz um sentido enigmático e equívoco: "É preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com a sua dele nenhuma existência". Surgem aí, inclusive, similaridades a provérbios gnômicos da *Ilíada*.

4.1 ATRAVESSANDO, ALINHAVANDO TEMPOS E ESPAÇOS: O CONTAR PRIMITIVO

Davi Arrigucci (1994) se detém sobre a multiplicidade de gêneros discursivos impressos na linguagem romanesca de Guimarães Rosa, assim como sobre o mito e a poesia que surgem na rememoração de um universo épico, cerzido pelo narrador aos moldes da tradição oral sertaneja, que conta os mitos, a tradição coletiva em que a experiência individual vai sendo inserida. Ele afirma que

> ao abrir o texto, nos defrontamos com um Narrador que conta causos, estórias, à maneira de qualquer narrador dessa cadeia imemorial de contadores orais da tradição épica do Ocidente. Assim, a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói. (ARRIGUCCI, 1994, p. 18)

O universo da tradição do cantador sertanejo é recorrente no romance. A canção do Siruiz que acompanha Riobaldo é um dos traços marcantes dessa tradição, e também é ela que lhe enseja o desejo de escrever poemas. Os próprios poemas, porém, Riobaldo não percebe como dignos da tradição, pois encerram apenas conteúdos subjetivos e individuais desvinculados das reminiscências do coletivo. Lê-se no romance:

---

[55] “Serepente” é um vocabulário utilizado pela população sertaneja e no romance é utilizado na obra com sua significação cotidiana, quanto neologismo.

[56] Erisipela é uma doença de pele infecciosa aguda, caracterizada por uma inflamação da pele.

> O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive entôo de voz, meus beiços não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinfim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (GSV, p. 121).

A arte de narrar de acordo com Benjamin (1994) apresenta função utilitária. Aquele que narra sabe dar conselhos, o que não significa dar uma resposta. O conselho pode ser apresentado como sugestão, a continuação do que se acaba de ouvir. Porém, para que isso ocorra é necessário que o narrador saiba narrar. Benjamim considera a sabedoria, no ato de narrar, o lado épico da verdade. No romance o processo de formação de Riobaldo em narrador ocorre pela junção de diversos aspectos. Vejamos um deles a partir do seguinte excerto:

> Desjuízo, que me veio. Eu ia formar, em roda, ali mesmo, com o Alaripe e o Quipes, relatar a eles dois todo tintim de minha vida, cada desarte de pensamento e sentimento meu, cada caso mais ignorável: ventos e tardes. Eu narrava tudo, eles tinham de prestar atenção em me ouvir. Daí, ah, de rifle na mão, eu mandava, eu impunha: eles tinham de baixar meu julgamento... Fosse bom, fosse ruim, meu julgamento era. Assim. Desde depois, eu me estava: rogava para a minha vida um remir ─ da outra banda de um outro sossego... (GSV, p. 571).

Nesse trecho podemos atestar que uma das primeiras características da narrativa proposta por Benjamim não se faz presente, pois Riobaldo não se coloca como sujeito capaz de dar vazão a intersubjetividade: "Ali eu era era o Chefe, estava para reger e sentenciar: eu era quem passava julgamentos!" (GSV, p. 571) Nesse contexto a natureza intersubjetiva da narração se perde e por isso não se realiza.

Benjamim ao explicar a natureza do romance lança mão de uma afirmação de Lukács:

> O sujeito só pode ultrapassar ao dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital ...do seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível. (*apud* BENJAMIN, p. 212).

Assim, Riobaldo se torna um narrador ao passo que une duas experiências: a interior e a local, uma associada à sua individualidade, outra, às tradições distantes no tempo, enraizadas na cultura de seu *ethos* (temporais). Ao se tornar fazendeiro e fixo, absorve na vivência atual as múltiplas experiências e conceitos dos diversos estratos sociais que integrou. A exterioridade é absorvida pela narração, que estabelece relações de diversidade entre espaços percorridos e saberes de terras distantes.

Ele então só pode se tornar narrador ao perceber a unidade de sua vida resumida em reminiscências, o que até aquele dado momento da narrativa ele não possuía. Portanto narrar seria apenas um ato mecânico e racional.

Mas no seu processo de amadurecimento e na distância temporal dos fatos Riobaldo adquire a capacidade de realizar o “balance” da sua vida, a qual está vinculada ao rememorar emotivo.

Riobaldo, ao longo do romance recebe diversas alcunhas motivadas pelos papéis que assume em seu processo de individuação, o qual se correlaciona diretamente à temática do sertão e à sua guia figural: Diadorim. A partir de elementos ordenadores como este, Riobaldo vai remendando as suas histórias, juntando pedaços, deixando emergir o que está por baixo: a memória, que é como um rio do qual, mesmo encoberto, se ouve o murmúrio; ou que é como os pecadores que estão no inferno, mas voltam para dar exemplo para que os demais não se esqueçam do que reina por debaixo: “exemplação de nunca se esquecer do que está reinando por debaixo” (GSV, p. 49). Riobaldo é o cerzidor que mira e vê, não só o que está visível, mas aquilo que se esconde nos crespos universais dos seres humanos. Por meio da narração ele busca dissipar a neblina da sua existência, trazendo á tona os conteúdos que recalcou.

Riobaldo no seu processo de desenvolvimento torna-se o narrador que emenda gêneros discursivos, trechos de textos diversos, inserindo episódios no meio da

narrativa, para remendar os trechos de sua travessia, transmutando-a em cura para a sua alma.[57]

O entrelaçamento temático e de gêneros pretendem dar conta de narrar não só a vida do herói, mas a história de uma comunidade, de um espaço geográfico encoberto por uma neblina. A estrutura formal discursiva do narrador para representar o "outro", as múltiplas vozes e discursos da comunidade que atravessam o discurso do narrador, permite a intromissão desses "sujeitos" ─ socialmente e historicamente marginalizados ─ no discurso intelectual e ideológico.

Riobaldo, ao narrar, desvela ao sujeito letrado aspectos do sertão não divulgados, numa constante ressignificação do espaço. Busca legitimar esses novos significados e obter um lugar de autoridade por meio do homem letrado que faz anotações por escrito.[58]

4.2 O CANTADOR TRADICIONAL

O estudo de Ogo Ofuani (1988) sobre textos orais já assimilados em forma escrita (monólogos dramáticos encenados por cantadores tradicionais) e sobre a ocorrência de digressões nesse contexto, trazendo conceitos caros para o entendimento das digressões em *Grande Sertão: Veredas.* Baseado em Katriel e Dascal (1979), Ofuani analisa os procedimentos digressivos dos cantadores e constata que em monólogos dramáticos a presença de um destinatário é fundamental para se completar a cadeia comunicativa, sendo que a expectativa desse interlocutor é aludida frequentemente pelo locutor.

Contudo é o próprio cantador que relata as respostas do interlocutor, inserindo trechos digressivos e perguntas retóricas, comunicando dessa forma os sentimentos, preconceitos e perguntas do interlocutor. Ele nem sempre responde diretamente a

---

[57] O vocábulo rapsodo, ao qual nos deteremos a seguir possibilita sua aproximação com o apelido que os companheiros de Riobaldo tencionam dar-lhe o de "*Cerzidor"* relembrando a raiz etimológica do vocábulo, o qual poderia assumir o sentido tanto de pontaria certeira, quanto de cura, sendo que em português o sentido originário se perde e permanece apenas o significado daquele que emenda.

[58] Diversos comentadores já se dedicaram ao tema. Ver, por exemplo: Walnice N. Galvão (1986), Davi Arrigucci (1994), Benedito Nunes (1983), Lisa Vasconcellos (2006).

tais perguntas, mas insere trechos explicativos que interrompem o fluxo da história, ou seja, as digressões.

Em *Grande Sertão: Veredas* o narrador-personagem refere-se ao seu interlocutor constantemente. Para isso emprega mais de 800 vezes o pronome de tratamento "senhor"/"o senhor", como recurso conversacional que na grande maioria das ocorrências aparece seguido dos verbos: "saber", "dizer", "contar", "ouvir" e "ver".[59] O pronome é utilizado para interpelar o interlocutor e demandar dele uma explicação, ou para chamar sua atenção a um fato, ou para fazer uma pergunta, a fim de completar a cadeia comunicativa.

Os monólogos dramáticos, segundo Ofuani (1988, p. 313), parecem ter sido removidos de um processo normal de comunicação de qualquer outro gênero literário. Por isso o narrador, ao enunciar as palavras, procura criar uma situação vívida, no qual ele insere uma multiplicidade de detalhes e adota uma série de estratégias específicas, sendo uma delas a digressão.

Riobaldo ao descrever o seu primeiro combate ao lado de Hermógenes, por exemplo, cria uma situação vívida e descreve com detalhes a sensação que o tomava naquele momento, a fim de aproximar seu interlocutor à sua experiência.

> Qualquer barulho sem tento, que se faz, verte perigo. Pássaro pousado na moita, que se assusta forte a voo, dá aviso ao inimigo. Pior são os que têm ninho feito, às vezes esvoaçam aos gritos, no mesmo lugar ─ dão muito aviso. Aí quando é tempo de vaga-lume, esses são mil demais, sobre toda a parte: a gente mal chega, eles vão se esparramando de acender [...]. (GSV, p. 205-206)

As digressões são parte do repertório do narrador oral que as utiliza para obter efeitos artísticos diversos, exercendo diferentes funções como: agregar mais conteúdo, ou demonstrar domínio sobre os argumentos a fim de persuadir o interlocutor a aceitar seu ponto de vista. Os onze causos do início do romance, sobre os quais já tecemos alguns comentários, são exemplos de digressão que tem como função demonstrar domínio e autoridade sobre o conteúdo discutido, uma vez que

---

[59]Citamos algumas ocorrências da utilização do pronome de tratamento: 26 vezes "senhor sabe:"; 8 vezes "senhor sabe?"; 14 vezes "senhor sabe."; 5 vezes "senhor sabe,"; 10 vezes "senhor saiba"; 20 vezes "senhor vê"; 10 vezes "senhor veja:"; 6 vezes "senhor verá"; 15 vezes "senhor vá", acompanhado de diversos verbos e alguns complementos imediatos.

se apresentam como exemplos retirados da “realidade”, e poderiam figurar como argumentos irrefutáveis para a defesa do tópico discutido.

As digressões, além disso, operam como estratégias para manter o interesse do interlocutor. Pode ser uma anedota que não adiciona conteúdo à narrativa, mas oferece diversão: em casos assim a digressão opera como relaxamento cômico no drama. Como exemplo dessa técnica citamos o causo que Seo Ornelas conta a Riobaldo, sobre um certo dr. Hilário, delegado (GSV, p. 429-430). Um homem chega até uma roda de amigos à procura do dr. Hilário e solicita informação: “por osséquio, o senhor doutor delegado?” O próprio delegado Hilário se apressa então a responder e aponta outra pessoa, um “sujeito mau, agarrado na ganância e falado de ser muito traiçoeiro”, que leva então uma paulada no seu lugar.

A anedota em si não adiciona nenhum conteúdo, mas a reflexão posterior de Riobaldo e a interpretação que podemos fazer dela como reflexão filosófica sobre a duplicidade dos seres humanos. De qualquer modo, a anedota em si produz relaxamento cômico devido ao seu posicionamento em meio a uma cena de tensão, explicitada tanto pelo fundo, quanto pela expressão direta de Riobaldo sobre seu mal-estar frente ao Seo Ornelas.

A relação entre as digressões e os fios que entrelaçam a narrativa podem não ser diretas e sim temáticas. A digressão pode aumentar o nível de suspense, ao retardar a revelação de algo. Ou pode operar como um *flashback*, enfatizando uma lição relacionada com os fios narrativos. Se, de qualquer forma, o assunto difere, as ideias expressas são associáveis e sua função é a de estabelecer analogias, paralelos ou justificar algum evento. Em casos assim a função da digressão pode ser puramente didática.

A digressão a seguir está relacionada a dúvida de Riobaldo em relação ao pacto demoníaco e à raiva que ele sente de Seo Ornelas, para quem os jagunços não existem na memória, pois o homem rico desconhece os nomes e feitos dos chefes jagunços. Riobaldo compreende a pouca importância que os homens de posses atribuem aos jagunços. Talvez por isso, e movido pela raiva, decide mostrar seu poder de chefe ameaçando um pobre coitado que cruza o seu caminho. Riobaldo não consegue realizar o seu intento de maldade, que de qualquer modo causara tristeza em Diadorim, decepcionado com a atitude do amigo. Mais uma vez

os temas se cruzam: o destino, a neblina que encobre o verdadeiro significado da vida:

> Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. [...] E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa conseqüência, tudo o que eu fizer, [...], ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel... (GSV, p. 484).

Ofuani (1988, p. 314) enfatiza, afinal, que as digressões não são utilizadas indiscriminadamente, mas possuem, sim, função estilística, embasadas na interação conversacional, com objetivos argumentativos, mas que não se baseiam apenas em causa e efeito. Os argumentos são inseridos por via paralela, que nem sempre é óbvia e lógica.

As digressões, nos monólogos dramáticos, têm por finalidade: criar empatia entre audiência e o contador, ainda complementam a narrativa, aumentam o suspense, resultam em alívio cômico e, por fim, explicam a conduta das personagens.

Percebemos em *Grande Sertão: Veredas* que as digressões são calculadas, no sentido de que a imaginação do narrador oral trilha caminhos digressivos. As digressões surgem a partir de diferentes combinações de memórias ou escolhas lexicais, ou a partir de algum elemento do entorno. De qualquer modo, na economia geral da obra elas possibilitam associações.

Ao fim da digressão o narrador oral, a fim de dar continuidade à narrativa “principal”, precisa retomar esta última de alguma maneira, e para isso pode repetir a frase, a ideia ou a palavra que deu origem à digressão.

Para Ofuani (1988, pp. 314-316), por fim, há dois tipos de digressão: a que envolve a quebra da narrativa e do tópico principal, e então esse desvio narrativo pode perdurar por um longo período. Ou a digressão envolve uma mudança no tópico principal, mas o nível de coerência é mantido, pois a digressão é conectada

topicamente. Demonstramos a partir dos exemplos acima que esses dois tipos de digressão ocorrem em *Grande Sertão: Veredas*.

5 TRÓIA NO SERTÃO

A imagem do contador de estórias está presente em *Grande Sertão: Veredas,* assim como na épica homérica.[60] Riobaldo configura-se como cerzidor, tal como o rapsodo, que alinhava partes aparentemente desconexas em relação ao eixo narrativo.

O pensamento crítico de Joseph Frank (1991) pode elucidar a relação entre tempo-espaço na evolução das formas narrativas. Para ele, a literatura *avant-garde* rompe com a estrutura linear-temporal a fim de descrever/ mimetizar o tempo. Para o autor, a literatura moderna deve ser lida como um todo, suspendendo-se a referenciação imediata, a ser construída no devir futuro. Pois ler espacialmente, como Frank defende, significa em alguma medida ler a obra transversalmente. As referências vão sendo criadas no momento da leitura e vão sendo justapostas, sobrepostas, anuladas, sendo ressignificadas num processo contínuo.

O autor utiliza como exemplo para esse processo contínuo de significação o *Ulisses*, de James Joyce (1922), em que o romancista se abstém de dar informações adicionais a respeito de suas personagens, apresentando elementos da narrativa em fragmentos lançados inexplicavelmente no meio de conversações casuais, ou embutidos em vários estratos de referências simbólicas. Assim o leitor necessita, no decorrer da leitura, conectar alusões e referências espacial e gradativamente, tornando-se consciente dos padrões das relações. Assim, junta continuamente os fragmentos e retém essas alusões na memória, até que por referência reflexiva possa juntar todos os elementos.

Cherryl Herr (1987, p. 201) defende que “a obra ficcional de James Joyce tem sido lida como se suas personagens fossem compilações de ficções herdadas, [...] como se *Ulysses* significasse algo diverso de si mesmo, uma espécie de ‘inconsciente cultural [...]”. Assim, “esse ‘inconsciente cultural’ evocado por Joyce transmite práticas ideológicas restritas e versões estilizadas da experiência vivida.” Para a autora o universo social e narrativo projetado por Joyce expõe nosso

[60] Sobre análises comparadas entre a *Ilíada* e *Grande Sertão: Veredas*, ver: ABREU (2006).

conhecimento restrito do “eu” e da sociedade, sendo, estes últimos, traduzidos pelo herói da narrativa como fragmentos de uma cultura que não conhece a si mesma por inteiro. *Ulysses* então pode ser lido como “mediação simbólica sobre o destino da comunidade”.

O que lemos em *Ulysses* poderia ser lido em *Grande Sertão: Veredas*, paralelamente, como a desmistificação dos arquétipos sociais por meio dos questionamentos e pela exploração das alteridades e do “eu”: distinguindo gêneros, questionando as relações entre a ordem local (anglo-irlandesa, em um caso; sertão mundo, em outro), a ordem social (dominação religiosa, patriarcal econômica e política), o inconsciente da cultura racional e o discurso da natureza e comunidade que se contrapõe à voz opressora.

O “eu” de Riobaldo é também o “ele” narrado, personagem sujeito e comunidade. Herói moderno multifacetado é comunidade, porque além de ter ocupado diversos papéis sociais assume ainda o papel do cantador oral e romancista de formação de discurso sobre a comunidade/nação.

O narrador do romance rosiano conta uma história que se instaura entre a recordação da experiência individual, “autobiográfica”. A romanesca subjetiva e lírica das sensações vai sendo conectadas pela reminiscência da experiência coletiva. Episódios de aventuras e ações de um herói épico, que é, no romance, ele mesmo, representam como que a memória coletiva do Sertão.

O épico homérico narra por meio de reminiscências do passado, apresenta os acontecimentos apoiados na rememoração. As reminiscências apresentam, nesse caso, a diversidade de valores do *ethos:* valores culturais e morais.[61]

Tais valores são evocados não apenas pela narração, mas também por meio de aforismos (morais) e versos gnômicos de cunho moral, didático ou enigmático,

---

[61] Em *Mimesis,* Erich Auerbach enfatiza a iluminação dos costumes do *ethos* e a elaboração composicional nos poemas homéricos: “Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, linguística e, sobretudo, sintática parece ser tanto mais elaborada [em relação à do Velho testamento] são, contudo, na sua imagem do homem relativamente simples; e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem. A alegria pela existência sensível é tudo para eles, e sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria. Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, mostram-nos caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios para que observemos os heróis na sua maneira de bem viver e, com isto, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades quotidianas.” (AUERBACH, 1987, p.10)

que exigem da audiência uma escuta dinâmica e ativa para decifrá-los. Tais elementos encontram-se presentes também na narrativa rosiana, que apresenta uma grande diversidade de aforismos morais como: “pão ou pães é questão de opiniães” (GSV, p. 8); “vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão” (GSV, p. 12); “O senhor vá ver, em Goiás, como no mundo cabe mundo.” (GSV, p. 533)

Os valores e costumes do *ethos* são expressos de diversas formas, seja pela inserção dos causos, ou dos epítetos recebidos pelos chefes jagunços, na expressão dos conhecimentos dos indivíduos do bando que exerciam funções específicas de acordo com os conhecimentos tradicionais sobre natureza, conhecimento medicinal sobre as ervas, por exemplo, e na organização social do sertão e de forças de poder presentes no *ethos*.

O narrador homérico – e de modo semelhante, em linhas gerais, o rosiano – com suas estratégias de emalhamento do texto, ainda busca dar vivacidade às situações e validar os argumentos com o objetivo de persuadir o interlocutor a aceitar o seu ponto de vista, o *logos* inserido na narrativa. Para isto apresenta detalhes sobre o pano de fundo, cenário, contexto, valores do *ethos,* antecedentes e origens sobre os acontecimentos narrados, empregando uma grande variedade de estratégias, entre elas a digressão.

O narrador-personagem Riobaldo emprega estratégias semelhantes às dos rapsodos gregos.[62] Riobaldo narra sua história pregressa, instaurando um “ele” que estava presente na ação (nas batalhas, nos encontros com as demais personagens); simultaneamente instaura um “eu” que se faz presente no aqui e no agora da narração, atualizando as reminiscências.

Assim, aos moldes dos rapsodos, funde espaço e tempo: a progressão da travessia de sua vida (pregressa) é visualizada simultaneamente à progressão narrativa no momento presente, com indicações sobre a anterioridade desses acontecimentos. Ao mesmo tempo, na estruturação temporal da narrativa sempre surge um devir, pois o narrador rosiano conhece os desenlaces das ações (como entidade divinatória, aos modos do rapsodo), mas as conclusões desses acontecimentos vão sendo alinhavadas no aqui e agora.

---

[62] Sobre associações entre Riobaldo e os rapsodos gregos, ver: MARÇOLA (2006) e REINALDO (2005).

O narrador, portanto, lança mão de algumas técnicas e características temporais da narrativa homérica. Como enfatiza Ana Luiza Costa (2001, p. 99), há "regressão épica", isto é, "a história é narrada na ordem inversa dos acontecimentos, antecipando o que ainda está para acontecer"; há o emprego do *leitmotiv* (frases e/ou epíteto), elemento que serve como aparato para a memória da audiência e alinhava trechos episódicos.

Nessa mesma linha argumentativa, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* informa seu interlocutor de que alguns fatos serão revelados em outro momento, criando expectativa e suspense. Mostra-se consciente do procedimento narrativo, portanto: "Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao quando bem não me entender, me espere." (GSV, p. 145)

Riobaldo empenha-se em criar um discurso de autodefesa, e para atingir seu objetivo emprega continuamente procedimentos discursivos intencionais, a fim de que sua argumentação seja aceita pelo interlocutor. De modo semelhante a rapsodos e cantadores tradicionais, constrói-se discursivamente, demonstra consciência da necessidade de envolver o seu interlocutor, desperta-lhe o desejo de conhecer a história. Lança mão de procedimentos narrativos, a exemplo da regressão épica, e imprime suspense a alguns fatos que serão revelados mais à frente, como no caso da descrição de seu encontro com Otacília, já mencionado antes.

De forma análoga aos rapsodos, que se dirigem aos personagens fazendo-lhes perguntas retóricas ou comentando seu comportamento ("O senhor ri certas risadas...", GSV, p. 5), e aos cantadores que se dirigem à audiência, Riobaldo improvisa perguntas retóricas tencionando tornar o seu interlocutor ativo no processo de construção e acompanhamento da história narrada: "E como é que havia de ser possível? Hem? Olhe: conto ao senhor." (GSV, p. 84)

A argumentação acima fornece elementos que confirmam os movimentos conscientes para a estruturação e constituição da sua história ao realizar comentários metatextuais inseridos em trechos diversos da sua narração e das relações que estabelece entre tempos verbais e formas de memória: "Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe." (GSV, p. 99)

Para Kathrin Rosenfield (2006, p. 205), Riobaldo busca constantemente encontrar uma forma de armar o ponto de um fato e, ao interpelar continuamente seu interlocutor, justifica “as elisões, fragmentação e elipses que seu relato infringe à sequência dos episódios”. Riobaldo reflete sobre seu contar: “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos [...]. Quero armar o ponto dum fato para depois lhe pedir um conselho. (GSV, p. 216)

O narrador-personagem pretende validar suas ações. Dessa forma torna-se fundamental mostrar ao seu interlocutor as condições de vida de seus *ethos.* Nesse contexto surgem cenas da vida cotidiana e da organização dos bandos jagunços: “*Jequitinhão,* antigo capataz arrieiro, que só se dizia por ditados; [..] *Raimundo Lê,* puçanguara, entendido de curar qualquer doença, e *Quim Queiroz,* que da munição dava conta, e o *Justino,* ferrador e alveitar.” (GSV, p. 320).

De acordo com Elizabeth Hazin (2008, p. 298) a tradição homérica em *Grande Sertão: Veredas* pode ser atestada, de modo semelhante, pela enumeração dos guerreiros. Riobaldo narra “a véspera dum confronto armado” como a seguir:

> Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos, em beira do café. [...] Zé Bebelo, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o Reinaldo – que era Diadorim; o Alaripe, que era de ferro e de ouro; Marcelino Pampa, segundo em chefe; João Concliz, que com o Sesfredo porfiava; o Quipes, sujeito ligeiro [...] Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afora algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos... [...]. (GSV, pp. 318-320).

Se o rapsodo grego pedia auxílio às Musas, Riobaldo, no entanto, conta apenas com sua memória e a percebe falha. A autora lembra que o procedimento mental de enumerar e descrever os guerreiros antes de um combate “é procedimento comum ao repertório épico”, tal como no Canto II, da *Ilíada*, de Homero.

As crenças do povo, a descrição da paisagem exuberante, comparações com animais, a vegetação e os rios são procedimentos digressivos. Guimarães Rosa inclusive associa diretamente um desses aspectos a Homero, segundo informa COSTA (2001/02, p. 97) sobre anotação do autor no “Caderno Homero”, depositado no Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (USP): “As comparações com animais já são as preferidas de Homero (m%).” As comparações com a natureza estabelecem, por um lado, teias imagéticas entre a narrativa e temas

e personagens específicos. As águas, a vegetação e a neblina são associadas a Diadorim, e não raro ensejam digressões. O gado é associado aos jagunços e agregados; o touro, a grandes chefes.[63]

O procedimento confere verossimilhança à narração e busca assegurar a confiança do interlocutor, sob um espaço de comunhão:

> Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! (GSV, p. 100).

A descrição de costumes e da paisagem propicia que se visualize o espaço ficcional. O narrador conta, também dessa maneira, com grande liberdade em termos espaço-temporais; e demonstra estar consciente disso, pois especializa inclusive a figuração do processo mnemônico: “Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião. Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança?” (GSV, p. 157)

O narrador Riobaldo apresenta ainda outras estratégias narrativas em comum com os rapsodos da antiguidade, que consistem na inserção dos mitos, ou paradigmas mitológicos, exercendo a função ora de dar colorido à história, ora de enobrecer uma família ou cidade pela origem divina, ora apoiar ou explicar as crenças e ritos da religião. O mito é a narração, a palavra que demonstra, e à qual se entremeia uma série de episódios alinhavados pelo rapsodo.

O procedimento digressivo na épica ocorre por meio do emprego de elementos como *exemplum*, símiles, invocação das musas, descrições da paisagem ou de preparativos de banquetes, funerais e outros eventos.

Em *Grande Sertão: Veredas* não há invocação das Musas, mas ocorre a interpolação constante de interpelações do interlocutor pelo locutor. Isso ocorre principalmente na primeira metade do romance, pois o narrador conta sua vida em *media res*, introduzindo fatos e personagens de maneira digressiva e em temporalidades diversas (presente, passado e futuro). Os fatos e personagens são

---

[63] Walnice N. Galvão (1986, p. 26-29) discute a associação imagética de personagens e da toponímia do romance à atividade econômica sertaneja, bem como a importância dos seres naturais como parte da vida em sociedades rústicas (idem, p. 33).

retomados, e suas relações são explicitadas na segunda metade do romance de forma mais alinhavada. O emprego desse procedimento exige retomadas, ou, explicações, e para isso o narrador se dirige a seu interlocutor, enfatizando um aspecto, ou, explicando que determinado fato será retomado mais tarde, ou que a sequência de fatos narrados está fora de ordem, e se ele não entende, que espere: "O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem." (GSV, p. 98) Ou então: "Eu sei que o que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante." (GSV, p. 100)

Segundo estudos da digressão na Retórica Antiga[64], geralmente o orador desculpava-se por ter realizado uma digressão, mostrando-se consciente da sua saída do caminho, para em seguida retomar o que dizia anteriormente. Riobaldo, como já mencionamos, adota esse procedimento diversas vezes ao longo da narrativa: "Arre, que minha boca não tem ordem nenhuma [...]." (GSV, p. 21)

Julia Gaisser (1986) propõe duas formas de analisar digressões, utilizando os conceitos de duas fórmulas composicionais na *Ilíada* e na *Odisseia,* os quais em certa medida também podem ser estendidos a *Grande Sertão: Veredas.*

O primeiro tipo de composição é a "*ring composition*", de estrutura circular. A composição em anel caracteriza-se por meio de dois anéis concêntricos um maior fora e outro menor dentro daquele. No primeiro círculo encontramos uma determinada situação, pensamento ou tema repetido no círculo interior. Ainda podem não formar um círculo completo, por vezes alguns elementos do primeiro círculo são repetidos no segundo, mas a situação é diversa, a exemplo da cena na Fazenda Santa Catarina, referente a Otacília. Já abordamos a circularidade presente nesse episódio no capítulo 1, item 1.2, e constatamos que as imagens descritas são similares e por isso descrevem o amor de Riobaldo sob duas óticas diversas, representadas justamente pelas imagens.

O segundo, "*ritournell composition*", apresenta estrutura transversal ocasionada pela repetição de frases ou temas que são reproduzidos no início do verso e seguidos por uma narrativa que expressa as mesmas ideias, porém de maneiras diversas. Esse elemento é bastante presente nos onze causos exemplares em

---

[64] Sobre as digressões na Retórica Antiga, ver, entre outros: CANTER (1931), PEPILLON (1997) e PRIETO (1989).

Grande Sertão: Veredas, como explicitamos anteriormente. Para Julia Gaisser (1986) a "*ritournell composition*" funciona como um mecanismo de intermodulação entre temas incompletos, fragmentos repetidos de maneiras diferentes e aos quais, nesse processo, aderem novas camadas de significado.

Isso se dá no romance rosiano, e pode ser exemplificado com *leitmotive* que reiteram ideias e proporcionam a conexão entre várias partes da narrativa, tais como "Viver é muito perigoso" ou "O diabo no meio da rua no meio do redemunho". Tais frases são repetidas sob variações, como é o caso de: "o senhor sabe o perigo que é viver" (GSV, p. 19); "Viver é negócio muito perigoso" (GSV, p. 10); "Viver é um descuido prosseguido" (GSV, p. 70); "viver é muito perigoso; e não é não" (GSV, p. 312); "Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera..." (GSV, p. 94); "Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo." (GSV, p. 585)

O caráter acumulativo da épica se constitui pela composição do retorno transversal, do "*ritournell*".[65] Com a inserção de episódios e digressões, as repetições temáticas, ou leitmotive, revelam-se como motivos repetidos no espaço da obra, operando como rizomas que podem ser interrompidos em qualquer lugar e retomados em qualquer ponto. A estrutura rizomática interage tanto pela diferença como pela similaridade, permitindo que os mesmos signos repetidos em determinadas circunstâncias e contextos e, em momentos distintos da obra, possam assumir significados divergentes, diferenciados, multiplicando suas possibilidades na realização de uma leitura transversal, na qual o todo é menor que a soma das partes, uma vez que cada parte abre-se e conecta-se a uma grande quantidade de significados; contudo, se lidos de maneira linear interrompe-se assim a possibilidade de leitura transversal ou espacial[66], reduz-se a gama de possibilidades de suas leituras e significações.

O rizoma opera no espaço, que é o *medium* de conexão entre experiência existencial, a narrativa, os acontecimentos e as personagens. Pois é o espaço ficcional que instaura na narrativa os valores do *ethos,* a descrição objetiva e

---

[65] A definição de *Ritournelle Composition* é explanada por Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs,* especialmente nos capítulos que tratam dos rizomas, da memória e da diferença e repetição. Alguns argumentos lançados aqui se encontram em SILVA (2001/02).
[66] Cf. FRANK, 1991.

subjetiva da paisagem, as observações sobre as características individuais das personagens sob a narração de sua performance relacional, na partilha e constituição de espaços comuns. Assim, é em situações dialógicas que se delineiam as especificidades das personagens e aspectos determinantes dos acontecimentos.

A estrutura da épica como vimos exerce grande influência na escritura do romance tanto em termos estéticos como éticos. A seguir aprofundaremos algumas considerações sobre a herança da épica e seu aproveitamento no romance.

5.1 RAPSODO: *AOIDE*

As transmutações do gênero na obra de Rosa podem ser elucidadas, em parte, pelos estudos de Auerbach. Nestes, segundo a interpretação de Hansen (1994) sobre a obra *Mimesis*, a ideia de gênero é prefigurada numa contínua circularidade idealista de acordo com a evolução histórica, na qual se realizam as atualizações de matrizes dos gêneros. Ainda segundo Hansen, a análise de Auerbach está fundamentada na gradação de “mais” e de “menos” em relação à proporção do emprego do sensível-inteligível como qualidades estéticas nas obras analisadas em *Mimesis.*

A proposta interpretativa de Hansen colabora com nosso argumento a respeito da representação composicional do *Grande Sertão: Veredas,* uma vez que percebe que o inteligível é a maneira pela qual o material semântico e a estrutura sintática são empregadas a fim de produzirem o efeito de realidade do cotidiano representada ficcionalmente. Essa maneira de empregar material semântico e estrutura sintática é um elemento identificável no produto sensível, com sua substância sensível. Ou seja: a escolha composicional é que permitirá que a ilusão da realidade do cotidiano se instaure no leitor em maior ou menor grau.

A representação da realidade ocidental, nas obras analisadas por Auerbach, ocorreria, segundo Hansen, por meio de processos figurais, retóricos, gramaticais, analógicos, sociológicos e hermenêuticos, o que possibilita perceber os procedimentos formadores de discursos particulares analisados em seu processo de evolução, como se em cada texto pudesse ser encontrada uma pré-figuração de

outros, que só se realizam, porque são pós-figurações de matrizes de estilos, técnicas e convenções discursivas presentes na evolução dos gêneros.

Analisaremos na sequência as possíveis correlações entre o texto épico e *Grande Sertão: Veredas.* Dentre elas destacamos aspectos da performance dos aedos/rapsodos/cantadores como matriz para a encenação calculada de elementos de oralidade e dialogicidade na obra moderna.

Destacaremos as peculiaridades da épica oral antiga e a maneira como os elementos da performance oral são transcritos para o meio escrito, observando, elementos temáticos e a estrutura discursiva. Em seguida analisaremos de que forma essas escolhas influenciam a seleção lexical e gramatical. Por fim, refletiremos sobre os elementos constitutivos da obra e as possíveis correlações com os elementos que se encontram configurados em *Grande Sertão: Veredas.*

Primeiramente assinalamos, como elemento de referência teórica, para a proposição de analogias, a ocorrência da diversidade estilística na *Ilíada* com base nos estudos de Kirk (1962), que descreve as funções e efeitos que derivam da mistura de estilos. Para Kirk as variações estilísticas estão relacionadas às mudanças temáticas, os efeitos estilísticos correlacionam-se com a estrutura formular homérica.

O narrador não é interpelado pelas personagens da ação, e o interlocutor instaurado no processo discursivo da narrativa é um interlocutor virtual, ou seja, que não se faz presente na ação da narrativa. O interlocutor do rapsodo presente no texto e com quem ele dialoga é a Musa, e seu interlocutor virtual, retomando a origem de produção da épica, é a audiência que se fazia presente no ato da narração e que apresentava determinadas expectativas em relação à narrativa. Acredita-se que esses auditórios eram ativos e provavelmente interferiam na narração; dois episódios da *Odisseia* podem exemplificar o papel dos *aedos* nas cortes gregas.[67]

---

[67] Sobre o assunto, ver MORAES, 2009, p. 59. No Canto VIII da *Odisseia* há mais de uma referência ao trabalho dos *aedos*: a Demódoco, que cantava para uma sociedade que vivia em paz e louvava as instituições sociais helênicas; a Fêmio, que no Canto I da *Odisseia* é interrompido por Penélope, a qual repreende o *aedo* por cantar as desgraças dos Dânaos e logo e reprendida por Telêmaco, que defende a arte dos poetas de cantarem de acordo com a inspiração das divindades. Fêmio, diversamente de Demódoco, praticava sua poesia em uma Ítaca marcada pela mais completa desordem.

Assim, por vezes os *aedos* eram obrigados a improvisar frente às reações do público. Portanto, a composição formular e a própria métrica adotada permitiam que os rapsodos improvisassem, adicionando explicações, inserindo histórias dos mitos. O objetivo final era entreter a audiência e corresponder às suas expectativas, os *aedos,* como aponta Moraes, exerciam outra função, a de informar sobre os eventos mais recentes:

> Sua atividade assume um novo estatuto: em uma sociedade de cultura oral, para ter acesso às informações, é necessário entrar em contato pessoal com aqueles que já dispõem delas. Quanto mais recentes, segundo afirmativa de Telêmaco, mais apreciadas. Quanto mais precisas, segundo julgamento de Odisseu, melhores. Portanto, é fácil concluir que as récitas dos *aedos* transcendiam sua função social de divertir e alegrar os banquetes: eram igualmente importantes pelo seu caráter informativo, permitindo que os diversos povos da Grécia tomassem conhecimento dos eventos que ocorriam no Egeu e além. (MORAES, 2006, p.75)

Em *Grande Sertão: Veredas* Riobaldo assume também esse papel. Ainda que conservando as diferenças em relação à realidade grega, ele remenda a narrativa pré-concebida sobre o sertão à narrativa de dentro do sertão, revelando alteridades que pareciam eliminadas do discurso oficial, ou ainda uma identidade para o Brasil constituída sob a diversidade de pontos de vista e modos de vida. Ele também insere, por exemplo, os estrangeiros no tecido já bastante diverso das populações locais. A narrativa de Riobaldo divulga aquilo que não é divulgado e para isso escolhe um interlocutor que poderia dar a esse discurso uma posição de autoridade por meio da escrita. Para comparação, veja-se a caracterização do papel dos aedos, por Moraes:

> Observa-se um duplo esforço que fundamenta a lógica da itinerância e a prática enunciatária dos *aedos* gregos: em primeiro lugar, a necessidade de consolidar uma identidade *helênica e produzir uma sensação de pertencimento às póleis [...],* em segundo lugar, o projeto de difundir esta tradição e estendê-la ao espaço Mediterrâneo, buscando consolidar redes de sociabilidade pautadas em um ideal Pan-helênico durante o Período Arcaico. Por esse motivo, os registros poéticos remanescentes dos *recitatos aédicos* são vistos por Carol Dougherty como discursos estratégicos, comuns a diversas tradições e movimentos coloniais. (MORAES, 2006, p. 83)

Acredita-se que as fórmulas ajudavam os rapsodos a memorizar as narrativas, bem como a improvisar. O termo rapsodo apresenta a ideia de costurar, alinhavar, a qual se conecta ao estilo formal do épico composto por versos com métrica determinada, permitindo a parataxe.

Cabe uma breve explicação sobre os termos aedo e rapsodo, a fim de que possamos dar continuidade a nossa discussão sobre essa associação à alcunha que Riobaldo recebe, como *Cerzidor*. Trajano Vieira, referindo-se à forma composicional da *Ilíada*, resgata algumas referências clássicas sobre a utilização desse termo e sua relação com a técnica centrífuga dos *enjambements*:

> O próprio termo *rapsodós* conserva de algum modo a ideia de estilo aditivo da composição épica. Heródoto (V. 67) foi o primeiro autor grego a utilizar o composto, que no entanto já aparecera em forma de perífrase num fragmento atribuído a Hesíodo e na II *Neméia* (1-5) de Píndaro. É interessante citar o contexto a que se refere Hesíodo com a expressão *rhápsantes aoidén* (Fr. 357). Segundo o poeta, ele mesmo e Homero haviam composto o *Hino a Apolo* durante um festival: "Em Delos..., Homero e eu, aedoos, cantávamos costurando o canto em novos hinos". [...] mas [cabe] observar que o *Hino* é uma composição de dois autores com características diversas, inclusive dialetais. Por sua vez, Píndaro refere-se aos homerídas como "aedos de cantos costurados" (*aoidoi rhaptón epeon).* Embora Homero não tenha usado o composto rapsodós, isso não significa que sua origem seja tardia: [...]. A tradução mais interessante é a de Patzer [..] aedo que costura. (VIEIRA, 1992, p. 165-167).

Para Nagy (1996)[68] a etimologia de Homero é "aquele que junta". Nesse estudo, explica-se da seguinte forma o paralelo entre o *aedos* e rapsodos:

> I propose a proportionality of metaphors: the *carpenter* of song is to the *joiner* of song as the one who *weaves* the song is to the one who *sews together* or *stitches* the song, that is, to the *rhapsoidós.* Just as a joiner is a master craftsman, capable of special feats like the making of a chariot wheel out of pieces of woodwork already made by himself or by other carpenters, so also the stitcher, one who sews together pieces of fabric already woven, is a master craftsman in his own right, fashioning something altogether "new" that is tailor-made to suit a given form. Thus the metaphor of a joiner or a stitcher, as distinct from a carpenter or a weaver, conveys the idea of a master singer. (NAGY, 1996, p. 91).

A necessidade de improvisar exigia que os rapsodos adotassem uma composição formular que lhes consentissem adições. De acordo com Kirk (1962, p. 168-170) a parataxe possibilita que temas diversos sejam intercalados entre as orações de forma que a sua subordinação pareça lógica, pois estão subordinadas

---

[68] Refletindo sobre as palavras de Nagy entendemos que, ainda que haja distâncias consideráveis entre o texto escrito e o texto oral, Guimarães Rosa se propõe a encenar uma narrativa como se fosse uma *performance* no aqui e agora, portanto busca mimetizar de forma estilizada uma *performance* oral, que se configura numa encenação de um diálogo no aqui e agora. "To repeat, oral tradition comes to life in performance, and the here-and-now of each new performance is an opportunity for innovation, whether or not any such innovation is explicitly acknowledged in the tradition." (NAGY, 1996, p. 19)

semanticamente. A parataxe homérica possibilita, portanto, a flexibilização da unidade, uma vez que as partes (orações) são autônomas.[69]

Paulo Martins (2007/8) em seu estudo sobre a parataxe defende que a relação de subordinação deve-se a uma curva melódica comum que dispensaria os usos de conjunção. Kirk (1962) também evidencia o papel fundamental da audição para se compreender o contexto de utilização da parataxe, uma vez que estamos nos referindo aqui a uma obra que tem como origem a performance oral, portanto a melodia e as pausas, as interpolações relacionam-se diretamente com a oralidade, e sua origem é mantida no texto escrito também por meio da parataxe.

De acordo com MARTINS (2007/8, p. 375-377) a parataxe possibilita a adição de sequência de novas ideias por meio de orações breves, as quais possibilitam ainda o desenvolvimento de diversos efeitos rítmicos e psicológicos, por exemplo: confusão emocional, transições rápidas, ou ainda, a suspensão da ação. Desta forma, a parataxe permite que se insira um movimento cinético, possibilitando que as imagens se desdobrem em outras, apreendendo a cena por diversos ângulos, na simultaneidade de seus movimentos. Isso ocorre pela contiguidade das orações e, consequentemente, possibilita a transferência das qualidades substantivas de um termo a outro.

Por analogia, observe-se o que ocorre no trecho de *Grande Sertão: Veredas* a seguir:

> Otacília – me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado – que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo – em lei dos seios e da cintura todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a doidice da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d'água em nenhumas todas as léguas e chapadas... (GSV, p. 488)

A ocorrência e emprego da parataxe enfatiza a ideia de alinhavar ou justapor ideias, uma vez que o verso anterior podia conectar-se com o próximo, permitindo a inserção de episódios que enfatizam a estrutura digressiva da épica homérica. De acordo com Vieira (1992, p. 166-167), a épica apresenta algumas outras características que acentuam seu caráter acumulativo, como o enjambement e as repetições de motivos, as sobreposições imagéticas, as repetições sonoras e

[69] Sobre a gramática e sintaxe em Guimarães Rosa, ver: Mary DANIEL, 1968.

léxicas. Os rapsodos, segundo esse mesmo estudo, seriam “portadores de um repertório tradicional, transmitido pelas musas” (p. 169).

De acordo com Grimal (1982, p. 11), os mitos são conexões com o mundo extraordinário de seres superiores, os quais influenciam a relação dos seres humanos com a realidade ordinária, do cotidiano; em suma, eles exercem a função de explicar o mundo: “ocupam a imaginação, dominam as concepções morais”. Os mitos são oferecidos, portanto, como formulações narrativas autônomas, que o rapsodo insere na narração.

No romance esse conteúdo tradicional, pode ser representado pelos mitos e histórias conhecidas, e por isso eles adquirem certa independência ao serem introduzidos em meio à narrativa. Sua finalidade é explicar os acontecimentos, ratificar determinados padrões de conduta e hábitos do *ethos.* Em *Grande Sertão: Veredas* esses conteúdos mitológicos podem ser manifestados, por exemplo, como elementos da crença religiosa, sendo o mais evidente deles a constante suposição da existência do Demônio e todo o folclore que a envolve.

A invocação das musas explicita a capacidade do rapsodo de conhecer o passado distante, que narra, como se estivesse, por exemplo, observando a guerra no momento de seus acontecimentos, porém com a capacidade divinatória de conhecer o futuro das personagens. Essa posição divinatória como que autoriza as complexas operações narrativas do cerzidor de fatos e temporalidades díspares.[70] Mesclam-se tempos narrativos[71] diversos por meio da atualização dos acontecimentos no momento da *performance*.

Veja-se sobre isso a citação seguinte de *Grande Sertão: Veredas*:

> E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro, *Cerzidor,* depois Tatarana, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase que não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio? (GSV, p. 163).

---

[70] “Ulisses só se torna um aedo exemplar porque ele vive muitas aventuras e sofre muitas provações, sem dúvida, mas também porque ele sabe rememorá-las e, tal como um aedo, sabe tomar a palavra na Corte do Rei Alcino e cantar/narrar suas provações. Vale lembrar que as aventuras de Ulisses são cantadas por ele próprio, no meio da trama da Odisséia, que Ulisses se assume como sujeito da narração, aliás se identifica e se dá a reconhecer, e diz o seu nome (verdadeiro dessa vez!).” (GAGNEBIN, 2006, p. 37)

[71] Sobre tempo-espaço e inspiração divina, ver: GRAZIOSI, 2016.

A narrativa que antecede o excerto acima discorre sobre a morte dos jagunços Fancho-Bode e Fulorêncio, os quais teriam sido mortos pelas costas em meio a um tiroteio. A morte deles é associada a Riobaldo, que os teria matado, porque esses haviam desrespeitado a ele e Diadorim. Diadorim então reagira com violência e os humilhara em frente ao grupo. Riobaldo conta a história de forma a emendar a acusação.

Segue-se a isso breve explanação a respeito do processo de aprendizagem de Riobaldo na arte do tiro, associando essa habilidade a um dom divino. Riobaldo se refere então ao alemão Vupes, que louva sua pontaria diversas vezes no romance, com a pergunta: "Aquele Vupes era profeta?" (GSV, p. 162) O alemão se referira anteriormente à habilidade de Riobaldo afirmando que ele atiraria com o espírito. Em um ato de leitura interdiscursivo e intradiscursivo, podemos interpretar o apelido Cerzidor como característica atual de Riobaldo, mas também como caracterização "divinatória" e metatextual, que antecipa o que Riobaldo virá a ser: um narrador que emenda sua travessia, alinhavando a realidade ordinária, do cotidiano e homem humano, com a transcendência, como forma de explicar os desenredos da vida, unindo-se razão e fé. A bala que raciocina e a habilidade divina que revela o que não pode ser conhecido.

Riobaldo, assim como os *aedos* gregos, vai emendando a narrativa, e, como se mencionou, em dado momento seus companheiros tencionam dar-lhe o apelido de "*Cerzidor"* (em itálico no original), relacionando a designação à sua pontaria[72]. A palavra para cerzir em latim é "*sarcire"*, que significa "emendar", mas também se refere etimologicamente a "pontaria"[73]. Originariamente a palavra grega para "ponta" era "*akis*", e o termo era empregado para designar agulhas para suturar ferimentos. Ele pode ser associado, por exemplo, a "*akonao*" = curar. Apesar das distâncias entre os vocábulos grego e latino, "cerzir" poderia significar (no contexto da criação literária remissiva a processos linguísticos significantes, como sugere Hansen) tanto pontaria certeira quanto cura.

A relação com pontaria em português não é tão óbvia, a ideia de pontaria pode ser inferida somente pelo contexto de sua utilização literária e narrativa naquele

---

[72] O apelido "Cerzidor" estaria relacionado, segundo Walnice Nogueira Galvão (2006, p. 163), ao irmão de Lampião, que recebera o codinome de "Ponto Fino", porque seus tiros costuravam cerrado.
[73] Cf. FRANCO, 2014, p. 14-15.

determinado enunciado. No *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis* na entrada para “cerzidor” encontraremos apenas: aquele que remenda com pontos miúdos, quase imperceptíveis, ou também se diz “cerzidor” de escritor que junta trechos de obras de diversos autores para escrever outra. No *Dicionário Caldas Aulete Digital* na entrada “cerzidura” encontramos, para o sentido figurativo da palavra, a seguinte definição: “reunião de elementos díspares, justapostos, intercalados geralmente sem formar unidade muito coesa ou homogênea”.

Assim, podemos inferir que Riobaldo no momento é apenas aquele que atira excepcionalmente – mas retomando o que o Vupes diz anteriormente (GSV, p. 125): “Senhor atira bem, porque atira com espírito. Sempre o espírito é que acerta... Soante que dissesse: sempre o espírito é que mata... que ele atira com o espírito”[74] – podemos ver em Riobaldo um narrador que – por inspiração divina, tal quais os rapsodos gregos – comunica-se com as Musas para contar sua história de maneira arguta e perspicaz, talvez astuta, a fim de curar (ou remendar) os desmandos da sua vida.[75]

Riobaldo no seu processo de desenvolvimento torna-se o narrador que emenda gêneros discursivos, trechos de textos diversos, inserindo episódios no meio da narrativa, para remendar os trechos de sua travessia, transmutando-a em cura para a sua alma. A natureza divinatória de sua narração se manifesta com a invenção de uma complementação de sua história, ou dos demais personagens: “A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada.” (GSV, p. 463)

O processo narrativo de Riobaldo implica a ideia de alinhavar, como viemos enfatizando ao longo do texto. Evidenciamos esse processo a partir do termo “cerzir”, que relaciona, como vimos acima, o termo para os narradores orais da

---

[74] A dimensão metafórica da boa “pontaria” de Riobaldo, evocada por Vupes, pode ser associada ao termo grego *eustóchia*, que designa tanto “boa pontaria” quanto a “habilidade em aproveitar a boa ocasião”. Esse é o termo utilizado por Aristóteles na Segunda Analítica para designar a “argúcia”, a “mirada justa sobre uma situação problemática” (cf. SODRÉ, 2006, p. 11).

[75] A ideia de cura por meio dos versos era ideia recorrente na literatura clássica. Conforme apontamos antes, Hesíodo, na *Teogonia*, fala dos homens abençoados pelas Musas que com sua voz apaziguam o luto e os espíritos em sofrimento (96-103). Na *Ilíada*, Aquiles, em sua tenda, toca a lira para alegrar seu coração, cantando os feitos gloriosos dos homens (*Ilíada*, Canto 9, versos 185-191).

Antiguidade Clássica com a alcunha que Riobaldo recebe em determinado momento da narrativa.

5.2 ÉPICA MODERNA

A teoria da épica moderna apoia a nossa discussão a respeito da variedade estilística e estrutural dos gêneros com que *Grande Sertão: Veredas* interage, pois nela o hibridismo, que já estava presente na épica antiga, é descrito em suas novas possibilidades: textos modernos instauram aspectos enciclopédicos e neles permite-se (ou almeja-se) que recursos estilísticos dos gêneros lírico, dramático, ensaístico e do relato de viagem sejam absorvidos.

Entendemos que a heterogeneidade de gêneros literários e discursivos pauta a interdiscursividade, pois todo discurso se reporta a outros discursos, supõe-nos e questiona-os, os textos dialogam e discutem entre si[76], ressaltam a opacidade da linguagem.[77] Afinal, todos os discursos pautam “um tema, questão ou tese”, os quais se confrontam, dialogam e apresentam posições ideológicas, no contexto de produção.

Assim, “redefinindo a ideologia discursivamente, podemos dizer que não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 1996, p. 31). Desta maneira entendemos que as digressões são fundamentais para resgatar sentidos, ao proporcionarem observar os temas do romance sob perspectivas diversas, encenadas pela mobilidade do ponto de vista, figurado também em sentido literal.

Afirmando que todos os discursos dialogam entre si, assumimos que o romance poderia ser lido como uma narrativa enciclopédica[78], que não se limita a

---

[76] Sobre o diálogo com tradições literárias ver: BOLLE, 2006.
[77] Sobre a opacidade da linguagem, ver: ORLANDI, 1994 e 1996; PÊCHEUX 1995 e 2006; MAZIÉRE, 2007; CAVALCANTI, 2012; MALDIDIDIER; GUILHAUMOU, 2014.
[78] “Encyclopedic narrative evolves out of epic and often uses epic structure as its organizing skeleton, but the subjects of epic have become increasingly vestigial to the encyclopedic form. Epics treat of the immediate culture in which they are written only allusively or analogically. Epic action takes place in a legendary past, and although that action may comment forcefully on the writer's present-as does the Aeneid - the action takes few of its events from ordinary "present" experience. Encyclopedic narratives, in contrast, are set near the immediate present, although not in it. The main action of most of them occurs some twenty years before the time of writing, allowing the book to maintain a mimetic or satiric relation to the world of its readers, while at the same time permitting its characters to make

elencar o conhecimento adquirido pela comunidade. Esse conhecimento sofre uma releitura de caráter ideológico e a arquitetura da obra reflete a sobreposição, superposição e intersecção de conhecimentos que se dão por meio do estilo e gêneros textuais e literários, englobando diversas áreas do conhecimento. O autor acessa esse conhecimento, reescrevendo-o, propondo a ele um novo estatuto, dizendo de novo de forma diferente.[79]

Segundo Moretti (1996) o herói épico moderno busca justificar suas conquistas e sua violência (suas forças subterrâneas), transformando força em direito. O conquistado parece de alguma forma consentir com a dominação, e então a violência é legitimada, resultando no apagamento da culpa. A estratégia utilizada para negar e reprovar a violência consiste na bipartição do herói, pois ele a projeta para fora de si, são forças externas que o impulsionam para a prática da violência.

As inovações estéticas e formais no épico moderno, para Moretti, produzem uma aceitabilidade entre as forças de poder, e essas são consolidas por meio da polifonia que se realiza por meio da alteridade. Ou seja, o narrador consente que outros personagens falem evidenciando suas posições sociais e ideológicas, em oposição ao que ocorre em Homero[80], onde as personagens comuns compartilham dos sentimentos e interesses de seus patrões. Contudo, os heróis modernos sentem-se fora do mundo da ação: o herói épico moderno é um espectador[81], diferentemente das personagens heroicas homéricas. Como afirma Auerbach (1987, p. 9), para personagens homéricas o “destino está univocamente determinado”, nessas obras um personagem geralmente age em comunhão com os deuses que se fazem presentes na narrativa.

> [...] é como se assistíssemos ao ressurgimento do romance de dentro da tradição épica ou de uma nebulosa poética primeira, indistinta matriz original da poesia, rumo à individuação da forma do romance de aprendizagem ou formação, com sua específica busca do sentido da experiência individual, própria da sociedade burguesa. Forma que se caracteriza precisamente pela falta de senso de harmonia entre o ser (o herói) e o mundo, de modo a resolver-se na procura impossível de um sentido que se desgarrou da vida ordinária. (COSTA, 2001, p. 95).

---

accurate prophecies of events that occur between the time of the action and the time of writing.” (cf. MENDELSON, 1976, p. 1296)

[79] Sobre literatura enciclopédica, ver: MORETTI, 1996; MENDELSON, 1976.

[80] AUERBACH, 1987.

[81] “the grand world of the epic no longer takes shape in transformative action, but in imagination, in dream, in magic.” (MORETTI,1996, p. 16)

A modernidade, de acordo com Habermas (2001), foi impulsionada pela independência e desinteresse pelo passado, uma vez que ele representava uma tradição motriz que se mostrava inútil no presente, pois a sociedade, antes integrada, e na qual havia espaços sociais definidos para os sujeitos, foi substituída pela burocracia estatal e organizações empresariais, e pelo sistema econômico capitalista que, conjuntamente com o direito positivista, instituiu um total predomínio da racionalidade, ocasionando a ruptura com as formas de vida tradicional.

Os mundos integrados eticamente, segundo Habermas, podiam ser experienciados como um todo abarcável pela intuição, contudo uma atitude reflexiva e crítica, já não mais baseada na intuição, mas sim em dados fáticos, gerou a transformação da experiência do sujeito moderno, que agora se torna autorreferencial. Suas relações sociais são coisificadas. Desta forma, o espírito objetivo prepondera sobre o espírito subjetivo, estilhaçando as relações, e a intersubjetividade é transformada em consequência da ação, pois os agentes decidem racionalmente, de acordo com uma finalidade, e não de acordo com preceitos morais e éticos definidos pelo coletivo.

Se formulássemos o argumento segundo a abordagem de Jürgen Habermas (2001), diríamos que o herói moderno, existe apenas no âmbito de sua vida e princípios privados, pois sua ação é limitada pelas forças e organização social. Portanto, a aparente passividade do herói moderno consiste na interação entre passado, presente e futuro, na mistura entre épocas e personagens históricos ou literários, entre a imaginação e o sonho, o que o libera de assumir a responsabilidade por seus atos.

Riobaldo encontra-se na fronteira entre o herói épico homérico e o moderno, porque age, contudo sua ação não é transformadora do ambiente. Isso pode ser atestado em seu encontro com o fazendeiro Habão: nesse momento Riobaldo toma consciência de que o sistema do mundo não pode ser transformado por sua ação. O componente mágico então surge na figuração do “pacto” demoníaco. Moretti (1996, p. 18) defende no *Fausto,* de Goethe*,* que o pacto com Mefistófeles não gera nenhuma ação prática em si, mas serve como elemento de expansão do poema épico de forma similar ao que ocorre no romance de Rosa, pois o pacto serve muito mais à expansão temática da obra do que à transformação da realidade: é

reminiscência mítica que instaura a retórica da inocência e a força exterior que o impulsiona a agir, pois nem mesmo Riobaldo tem certeza de ter firmado o pacto.

Segundo Habermas, para Weber a modernização da sociedade institucionaliza a ação e a racionalização da cultura, das organizações e dos modos de comportamento conforme fins racionais, o que a princípio pareceu libertador e inicialmente tornou possível a emancipação dos indivíduos. No entanto, os desdobramentos logo acabaram por gerar uma liberdade disciplinadora e automatizada. Portanto, nesse processo de modernização, apenas o indivíduo decidido e com a coragem heroica do desesperado pode alcançar a liberdade, mas apenas no âmbito privado. (Habermas, 2001, p. 177-179) De acordo com Weber a corporificação da razão nos aparatos do Estado e da economia foram sendo transferidos para o nível das estruturas da personalidade, dissolvendo a resistência dos indivíduos heroicos que são mantidos em suas cápsulas de ferro.

O herói moderno, portanto, seria aquele que existe apenas no âmbito de sua vida e princípios privados, uma vez que os aparatos racionalizadores das organizações sociais e estatais limitam seu modo de ação no mundo.

Na batalha final, essa característica de Riobaldo ressurge. Ao ver Diadorim no meio da rua, lutando a faca com Hermógenes, Riobaldo não age, fica paralisado, nem sequer consegue assistir à luta.

Os conteúdos sócio-históricos do *ethos* adentram a narrativa, ampliando o entendimento sobre os conflitos do homem. A expansão incide na inserção de trechos digressivos, por meio do mito, causos exemplares, do lirismo que evoca a natureza, da descrição dos hábitos dos povos sertanejos. As digressões, portanto, são entendidas como reelaboração da experiência subjetiva de Riobaldo, que demonstram que sua vida de jagunçagem foi uma errância (digressão) entre classes sociais, envolvida por “acasos”.[82]

> Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido. Mas minha velhice já principiou, <u>errei</u> de toda a conta. E reumatismo... Lá como quem diz: nas escorvas. (ROSA,2006 p.15 -16) [grifo meu]

[82] Sobre digressão como técnica que expande o entendimento sobre os conflitos do homem, ver: SCHÜLER (1991)

A expansão temática gerada pela inserção do mito gerando inúmeras conexões e sobreposições podem ser listadas da seguinte forma: a) Deus *versus* Diabo; b) reversibilidade do bem em mal no homem, na fauna e flora; c) Diadorim, instinto e repressão; d) Hierarquia: fazendeiros, chefes, jagunços, povo e os jogos de força, mitologia sertaneja e conhecimento letrado.

De forma análoga à análise de Moretti (1996), Davi Arrigucci (1994) e Willi Bolle (2006) realizam um gesto de leitura em *Grande Sertão: Veredas* a partir da hereditariedade das formas literárias e sua reinvenção, absorção, ou seja, uma evolução dessas formas e de suas convenções, as quais conectam-se ao processo socio-histórico de formação do Brasil e ao desenvolvimento de um *Bildunsgsroman*, uma vez que a estruturação do romance rosiano é permeada pela experiência individual, atravessada pelos conteúdos sócio-históricos do *ethos,* e por meio dela podemos acessar os discursos de formação do Brasil.

O procedimento aqui associa-se ao romance de formação do Brasil, pois em oposição ao épico a modernização encontra-se em processo, e assim vai sendo narrada por Riobaldo. Por um lado, o texto se assemelha ao épico moderno, porque a narrativa é concebida por meio das impressões pessoais de um narrador imerso em uma experiência individual privada; por outro lado, associa-se ao épico antigo, porque tais relações decorrem de uma convivência no *ethos* e das leis que por ele são impostas, mas que ainda se configuram como estruturas arcaicas descentralizadas e não institucionalizadas por um poder centralizador.

Riobaldo é aquele que emenda, alinhava, incorpora, justapõe, concatena momentos distintos da história e da cultura à sua experiência individual. Como elaboramos nos capítulos anteriores, os cantadores gregos eram denominados rapsodos, e Riobaldo é o Cerzidor: emenda a narrativa e os gêneros discursivos e literários. Essa configuração associa Riobaldo aos cantadores tradicionais que cantam a história de seus heróis e por meio deles cantam a história de sua comunidade.

Riobaldo emenda a experiência individual subjetiva à comunitária, representando diversos estratos da sociedade, papéis que efetivamente vivenciou. A narrativa sobre o sertão é realizada de dentro do sertão, apresentando no discurso e na narrativa alteridade profunda, porque o escritor e o narrador, consequentemente,

dão voz não apenas ao homem letrado e culto que observa a história do alto do monte Olimpo: ele tem os pés firmes no sertão.

Moretti sugere, por fim, que a literatura moderna opera como uma espécie de romance de formação, “no qual a aprendizagem/formação não se realiza”; nele “os objetivos culturais encontram-se cristalizados nas convenções institucionais, as quais não colaboram para a constituição de conteúdos subjetivos individuais, mas que apenas os desintegram e deixam marcas.” (Moretti, 1996, p. 195)

Com base nessas observações, refletiremos a seguir sobre a maneira como os “heróis” são configurados em *Grande Sertão: Veredas* e de que maneira os conteúdos subjetivos individuais estão atrelados aos valores do *ethos* na obra rosiana, sendo que o passado revisitado serve para construir esse sujeito que se encontra no entre-lugar, no devir na possibilidade de construção de um “eu”.

O que existe para Riobaldo é a travessia, e o verdadeiro aprendizado não é completamente possível, porque o que existe é o homem humano, que não se dá conta dos processos todos, já que está entremeado nos acontecimentos, não sendo capaz de absorver todos os conteúdos que aí circulam.

A narração de Riobaldo é o entre-lugar que pode ser explicitado pelas várias forças de poder em atuação no inconsciente coletivo e individual, e que a personagem Riobaldo procura estruturar, ao narrar. Evidencia-se aqui a importância da existência de um interlocutor específico que ocupa uma determinada posição no universo social. Riobaldo lança mão de procedimentos argumentativos retóricos em seu discurso, e nesse sentido busca resignificar sua trajetória. O pacto justifica e legitima a violência, buscando o apagamento da culpa, e por outro lado não exclui os impulsos subterrâneos individuais. Enfatiza, isso sim, a subjetividade do narrador e assume suas ações como uma escolha possível.

Em *Grande Sertão: Veredas* figura-se o advento dos poderes institucionalizados, os quais vão adentrando o sertão, um poder centralizado que apresenta uma nova forma de organização social, a qual põe em conflito as forças de poder tradicionais e a nova lei institucionalizada. Desta forma o individuo subjetivo também se encontra em meio a um conflito, uma vez que novas estruturas adentram sua organização subjetiva, exigindo do mesmo uma nova forma de estruturação moral.

Portanto, *Grande sertão: Veredas* apresenta uma perspectiva de reelaboração do inconsciente cultural que transmite práticas ideológicas restritas e versões estilizadas da experiência vivida restrita de um "eu". A narração de Riobaldo apresenta várias facetas da sociedade e de sua cultura, questionando as relações entre a ordem local, o inconsciente da cultura racional e o discurso da natureza e comunidade que se contrapõe à voz opressora da modernidade. Desta forma a obra poderia ser lida como alegoria do próprio destino de uma comunidade, que deve assumir suas ações, sejam elas de ordem afetiva, valorativa, racional, instrumental ou tradicional.

Os causos e crenças, a canção do Siruiz, o caso de Maria Mutema iluminam a memória atualizada, espécie de clarividência retrospectiva, ou melhor, clarividência daquilo que é incognoscível e só se revela por meio das narrativas no processo de reinvenção, reestruturação que ocorre no compartilhamento do passado e por meio dele encontra ressonâncias e compreensão: " [...] com o senhor mesmo ─ me escutando com devoção assim ─ é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. E para o dito volto. Como eu estava, com o senhor, [...]" (GSV, p.198).

5.3 FOCALIZAÇÃO TEMPORAL: NARRATIVA, MEMÓRIA E VALORAÇÃO

O tempo épico é arquetípico e idealizado dentro de uma tradição que dela necessitava para demarcar seu poder, as histórias demonstram que o tempo é cíclico e então geram uma fronteira com o tempo futuro do aqui e agora da narrativa que é comum, que não mais se comunica com os deuses tão prontamente e, os heróis se ocupam de afazeres cotidianos, mas a possibilidade de uma guerra eminente e de justificá-la servia-se dos mitos para convencer que antes vale um homem glorioso morto que um covarde vivo. A experiência individual pessoal e subjetiva não poderia ser inserida, uma vez que os objetivos da épica convergiam a objetivar uma experiência de grandes feitos da pátria.

Riobaldo é, por um lado, um típico herói épico moderno, que ao contar sua história cria um discurso de autodefesa, justificando suas conquistas por meio da crença de que existem forças externas que o impulsionam a agir.

Na percepção de Moretti a respeito das digressões, o enredo pré-moderno (uma vez que sua análise incide sobre o *Fausto*, de Goethe) é substituído por constantes digressões da exploração, "operando num sistema com muitas variáveis para se obter resultados definitivos." (MORETTI, 1996, p. 49) A conexão do épico com o poder é mantida, mas diversamente dele no épico moderno não há um objetivo final a ser alcançado, pois a cada nova conquista percebem-se suas limitações e idiossincrasias, e aqui residem as dúvidas dos heróis.

A presença dessa força externa fantasmagórica e mítica permite a prevalência da ambiguidade no romance. Por outro lado, Riobaldo afirma ser um homem que define seu destino, e por essa razão tenta negar a existência do demônio. Ao mesmo tempo glosa insistentemente sobre a figura e figurações do demo, suas observações e argumentos revelam ainda outra faceta na alegação de um mal natural e intrínseco dentro de todas as coisas, nesse ponto percebe-se a distância que se instaura entre o épico antigo e moderno, pois se na *Ilíada* os mitos pertenciam ao mundo real, já na modernidade eles fazem parte do universo imaginário da personagem.

Riobaldo lança mão de novos argumentos que mais uma vez surgem como contradição à existência do demo, argumentos relativos à assunção ou não do diabo, não o diabo que está fora, mas o que vive dentro dos seres humanos, e sobre a possibilidade redentora do amor: "Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor [...]" (GSV, p.11).

Em *Grande sertão: Veredas* a cena do julgamento na Fazenda Sempre-Verde é exemplar tanto no que concerne aos aspectos de focalização, quanto ao aspecto da encenação e da *performance* dramática por meio dos diálogos e da descrição do julgamento como um espetáculo, como história a ser contada e louvada, instaurando no sertão a fama e a glória do bando que será colocada em versos em feiras.[83] A vida e os feitos do herói grego só teriam valido a pena se alcançassem a glória e a fama, ou seja, se ele fosse mantido na memória por meio da tradição oral dos rapsodos: "para que o fato se torne *epos,* é preciso que os acontecimentos sejam

[83] "O poeta como funcionário da fama, inscreve os nomes dos heróis diretamente na memória da posteridade." (ASSMANN, 2011, p, 43).

enunciados pela voz do poeta [...] A voz do rapsodo dá existência aquilo que narra." (COSTA, 2001, p. 93)

A chegada de Joca Ramiro é descrita com grandiosidade épica: "Sobrevinha o tropel grande de cavaleiros. Aos quais: era Joca Ramiro, com sua gente total" (GSV, p. 253); "Joca Ramiro chegando, real, em seu alto cavalo branco" (GSV, p. 256).

Riobaldo num primeiro momento figura a chegada de Joca Ramiro aos moldes épicos, apresentando-o como figura mítica, sob reminiscências de um passado glorioso. A rememoração ocorre no momento em que ele acossado pelo medo de enfrentar as consequências de suas palavras, que evitaram a morte de Zé Bebelo: "Meus olhos firmavam no chão, agora eu via que tremia." (GSV, p.254).

A focalização nessa cena é bastante variável, pois ela apresenta uma grande quantidade de discursos diretos. Por outro lado, Riobaldo aqui se percebe imiscuído ao grupo de jagunços, está no meio da turba como seus iguais. "Agora estavam todos mais todos reunidos, estávamos no acampamento do É-Já [...]". (GSV, p. 256) Ora, ele se volta ao seu interlocutor no momento presente da locução, como comentador da cena que acaba de descrever, como se ele pudesse visualizar a cena com detalhes, envolvendo-o na sequência narrativa por meio de uma pergunta retórica: "Naquela hora, o senhor reparasse, que é que notava? [...] Por mim, vi: assim serenados assim, os cabras estavam desejando querendo o sério divertimento." (GSV, p. 261); "Eles pensavam. Conforme vi." (GSV, p. 261) Riobaldo descreve e detém-se sobre as reações dos chefes. Ora o narrador utiliza a técnica da focalização em uma personagem, ora adota o foco da perspectiva da personagem, ora se afasta como se ampliasse seu foco de alcance e mostra o todo. As transições, por vezes, são saltos repentinos sem aviso prévios, e momentaneamente o narrador se afasta da visão geral dos acontecimentos, focando em uma cena ou personagem.

Riobaldo assume o papel de comentador, mas também participa ativamente da cena, pois ele mesmo reconta o discurso direto por ele proferido, inclusive descrevendo de forma atualizada sua emoção e sensações utilizando a parataxe: "Coração bruto batente, por debaixo de tudo. Senti outro fogo no meu rosto, o salteio de que todos a finque me olhavam." (GSV, p. 273) A perspectiva das personagens é criada pelo diálogo direto dramatizado atualizado no momento presente da narração, no qual o narrador dá voz aos demais personagens.

Analisamos alguns elementos formais de estruturação da épica homérica e em linhas gerais a função da épica e suas correlações aos procedimentos formais dos narradores tradicionais, e comparativamente ao narrador em *Grande Sertão: Veredas.* No item a seguir discutiremos de que maneira os elementos formais são assimilados e transmutados em *Grande Sertão: Veredas* constituindo-se assim como emalhação entre o épico moderno e o antigo.

5.4 RECEPÇÃO DA ÉPICA – HOMERO DOS GERAIS

O subcapítulo estabelece uma análise da elaboração das digressões em *Grande Sertão: Veredas*, relacionando-a a aspectos formais da épica homérica.

A influência da épica homérica, e consequentemente do procedimento digressivo como forma de arquitetar a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, será comentada a partir do estudo do documento E 17, seção *Ilíada*, no Arquivo Guimarães Rosa (IEB-USP) realizado por Ana Luisa Costa Martins (2001) e com base em duas traduções da *Ilíada* e uma da *Odisseia*.

Ana Luiza Costa (2001, p. 79) caracteriza as anotações de Guimarães Rosa como a seguir: “o Caderno Homero [...] contém a cópia de inúmeras passagens dos poemas e alguns breves comentários sobre o herói, a linguagem e a narrativa épica, sobretudo da *Ilíada*.” E afirma, mais adiante (idem, p. 124): “o documento inédito abre novos caminhos para acompanharmos o seu diálogo com a tradição no próprio processo de elaboração da sua obra, notadamente de *Grande Sertão: Veredas*.”

Costa coteja essas anotações com estudos sobre as características das obras de Homero levantadas por diversos homeristas, e faz, a partir dessas informações, um levantamento sobre a absorção dessas características em *Grande Sertão: Veredas.*

Destaco aqui apenas alguns aspectos do estudo que considero frutíferos para a questão central da presente dissertação.

Rosa, nas notas, dedica atenção ao uso da regressão épica, ou seja, à inversão da ordem dos acontecimentos, conforme mencionamos anteriormente. Entre suas anotações lê-se: “pré-avisos do autor” (cf. Costa, 2001/02, p.96), “Homero ‘mata’ Pátroclo a prestações”)”. (Cf. Costa, 2001/02, p.99) ou ainda, “(pré-aviso fúnebre, habilmente intercalado)”. (Cf. Costa, 2001/02, p.98).

O fato das narrativas serem declamadas gerava, à época, a necessidade de estabelecer pontos de comunicação entre os diversos trechos da narrativa, o que se dava por meio de imagens, as quais são múltiplas. Daí Rosa anotar, no contexto de sua leitura de Homero: “multiplicidade na imagem” (Cf. Costa, 2001/02, p.97). Destacamos antes que em *Grande Sertão: Veredas* cria-se uma teia imagética, seja por meio de objetos referenciais ou pela repetição de palavras (recursos pleonásticos). A clareza quanto a alguns dos recursos de fato parecem ter ocorrido a Rosa durante sua confrontação com a obra de Homero: “(m% - o epíteto como leitmotiv: a necessidade de recordar ao ouvinte (as rapsódias eram declamadas) quem eram as personagens)” (Cf. Costa, 2001/02, p.97).

Igualmente, nas anotações de Rosa evidencia-se a importância da tradição oral, a qual também exerce grande influência na obra rosiana: “(As longas intercalações = maneira autêntica e primitiva de contar)”. (Cf. Costa, 2001/02, p.98).

O trecho a seguir pode exemplificar o emprego de intercalações no romance. Descreve-se aí o momento em que os inimigos irrompem no acampamento dos Zé Bebelos, os quais se preparavam para enfrentar os Hermógenes. A chegada é repentina, assim como a chuva que se pressagia, mas que cai de surpresa:

> Durante que estávamos assim ouvi: – “Fafafa, não. Fafafa está é matando!...” Assim era, real, verdadeiramente de repente, caído_como chuva: o rasgo de guerra, inimigos terríveis investindo. – “São eles, Riobaldo, os Hermógenes!” – Diadorim aparecido ali, em minha frente, isto falou. Atiraram um horror, duma vez, tiros e tiros que estavam contra nós desfechando. Atiravam nas construções da casa. Diadorim sacripante se riu, encolheu um ombro só. Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu. Respirei os pesos. (GSV, p. 324)

Assim a guerra rasga o acampamento “caído como chuva: o rasgo de guerra”. Essa frase conecta-se também à morte dos companheiros, que caem por terra ao serem atingidos pela guerra, assim como a chuva; a guerra rasga a vida. Desta forma, percebemos que a imagem lírica e metafórica surge em meio à cena de tensão dramática, exigindo que o leitor pare e reflita para além da ação, a fim de compreender o que se passa na mente da personagem, bem como a consequência disso para a ação.

Essa alternância é similar à digressão ao modo da poesia épica homérica, que em meio à ação adiciona um símile constituído a partir de imagens retiradas do mundo à sua volta. Imagens que ampliam o significado da ação ao criar analogias que possibilitam alcançar as abstrações da alma pelo sensível, e não pelo racional.

Com Ingalls (1979), retornemos assim à teia imagética. Seu estudo é que propõe esse conceito, no contexto dos estudos homéricos: os símiles homéricos formariam, segundo Ingalls, uma teia imagética com motivos retirados do cotidiano e da natureza, os quais, repetidos diversas vezes, serviriam para caracterizar uma situação, um espaço, uma personagem e temas ao longo da narrativa. Contudo, haveria na repetição da imagem uma série de transformações lexicais, que se dariam por meio da adição de uma desinência ou pela mudança na classe gramatical das palavras.

Cabe ainda ressaltar que os símiles, ainda segundo Ingalls, interromperiam a ação, freando a narrativa a fim de comparar a ação dramática à experiência do cotidiano. Em suma os símiles em Homero formariam uma teia imagética que entrelaça a digressão à narração da experiência.

É o que sucede com o léxico em *Grande sertão: Veredas,* conforme nos indica Schüler (1991). Segundo ele, o romance de Rosa faz uso do recurso pleonástico de imagens referenciais, adquirindo densidade épica, o que justamente nos rememora o clima criado nos poemas homéricos, como procuramos demonstrar.

As repetições de expressões e palavras adensam os significantes e expandem seus significados, de forma que atinjam e constituam novas camadas semânticas. O recurso pleonástico também permite a desobjetualização da natureza por meio do metaforismo antropomórfico, que dilata os significantes, fazendo deles mais do que meras criações poéticas e tornando-os *leitmotive* para personagens e ações.

Essa variedade de imagens que freiam a narração de forma digressiva, denominadas pela crítica especializada símiles em Homero e recursos pleonásticos em Rosa, porventura não exercem a mesma função? Qual seja: a de estabelecer uma teia imagética interdiscursiva que permita ao leitor um livre trânsito pela obra, numa construção de sentido gerada por sua experiência individual de leitura. Nesse sentido, argumenta Soethe (2007, p. 227):

> [...] sertão como espaço geográfico e metáfora da vida do sujeito – pressupõe ainda o livre trânsito do leitor pelo texto, através de antecipações e retrospecções necessárias para a construção de sentido [...]. Para entender o trecho que lê, o leitor precisa altear-se sobre o romance e vê-lo no todo, auxiliado pela força sintetizadora da memória, a partir dos indícios proporcionados pela conformação pictórico-figural do espaço de travessia e das metáforas associadas a ele.

No entanto, esses recursos que em teoria poderiam facilitar a apreensão do sentido da obra, ao interromperem o fluxo narrativo, exigem afinal do leitor um esforço sintetizador e reflexivo. Como propõe Hansen (2012), a interpelação digressiva origina a *indeterminação* das representações referenciais, levando o leitor a estabelecer uma significação provável para elas. Assim, o leitor deixa para trás outros significados possíveis. Durante a primeira leitura o sujeito apreende as imagens referenciais de forma isolada e pontual, apenas como representações realistas parciais. Porém, ao longo da leitura o sujeito pode reinterpretá-las e correlaciona-las por meio da sobreposição de sentidos. Assim se constituem os novos níveis de significações.

Em resumo, tanto os símiles quanto o recurso pleonástico, ao ocorrerem ora por meio de uma comparação visual ora sob um paradigma ou exemplo histórico, permitem ao leitor ampliar o entendimento da temática em questão, ainda que não correspondam inteiramente à sequência do evento narrado, mas estejam apenas associadas a um ponto de contato aleatoriamente criado, na economia do romance.

A fim de explicitar as afirmações propostas até agora, vejamos um breve exemplo de imagem referencial sugerida pelo sertão, e das significações que aderem ao léxico sobre o sertão. Lê-se no início do romance: “que situado sertão é por os campos gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?” (GSV, p. 8) E algumas páginas adiante, formulação citada com frequência pela crítica: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (GSV, p. 25)

Nos dois excertos percebe-se a ampliação do significado da imagem referencial do sertão. No primeiro, Riobaldo situa o sertão como espaço geográfico, de fronteiras indeterminadas; já no segundo, relaciona-o ao caráter, à força de pensamento de alguém, com referência à maneira como o sertão interior e exterior transformam o sujeito.

Sobre os símiles, Heath (1989) afirma que eles pretendem ilustrar um evento, introduzidos por um termo comparativo introdutório, que pode ou não apresentar um termo conclusivo. Um exemplo para o primeiro caso: “Quanto é largo portão soberbo de opulenta régia tanto ela a destra expande as asas fuscas” (*Ilíada*, XXIV). No segundo caso, o termo conclusivo poderá ser sugerido incidentalmente: “De seguir assim, sem a dura decisão, feito cachorro magro que espera viajante em ponto de

rancho, o senhor quem sabe vá achar que eu seja homem sem caráter.” (GSV, p.141)

Ana Luiza Costa Martins (2001) apresenta alguns termos comparativos introdutórios utilizados em *Grande Sertão: Veredas* “para apresentar as personagens, ao modo da épica oral, principalmente da *Ilíada*, que nos fala de um mundo em guerra assim como o *Grande sertão*.” (COSTA, 2001, p. 102) A comparação estabelecida pelo símile nem sempre está completa. Assim como nos apontou Hansen, faz-se necessário entender primeiro o evento ilustrado, uma vez que no símile ocorre uma condensação metafórica do evento.

Outro aspecto a ser ratificado como digressivo são as cenas episódicas em Homero e as sub-histórias exemplares em Rosa, às quais já nos referimos diversas vezes ao longo da dissertação.

Segundo Heath (1989), as obras gregas possuem uma complexidade coesiva com características centrífugas, ou seja, há trechos que se distanciam do tema central, com o objetivo de examinar outras questões filosoficamente sérias, mas que se relacionam intimamente com o assunto em questão.

No capítulo dedicado a Homero o helenista cita diversas passagens da S*cholia* homérica, citando análise de Plutarco, segundo a qual Homero manteria a atenção do leitor (ou da audiência) por meio da introdução de episódios que conduzem esse leitor de uma narrativa à outra, criando o *pathos* e a surpresa.

Na *Ilíada* há diversas inserções episódicas que freiam a ação, a fim de trazer *exemplum* para o momento presente. É o que se observa no Canto VII, versos 124-170, no qual Nestor, ao perceber que os Gregos renunciam pelejar com Heitor por covardia, rememora um episódio de sua juventude, a fim de incentivar os seus a pelejar com Heitor.

Em *Grande Sertão: Veredas*, através das sub-estórias exemplares o narrador questiona e relativiza as ideias/verdades assentadas inicialmente. Tomemos como exemplo o tema sobre a existência ou não do Diabo, questionamento que vai além da busca de uma verdade una, já que, pelo contrário, o narrador a explora como um conflito que supera a dicotomia entre bem e mal.

O tema é explorado sob diversos aspectos da consciência e experiência humana, nas quais coexistem o bem e o mal: “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.” (GSV, p. 16)

Esse conflito é evocado por uma multiplicidade de imagens que permitem criar um paralelismo entre diversas partes do texto. Isso ocasiona a superposição de questões metafísicas e intensifica a significação, expandindo a discussão no âmbito do romance. Desse modo, as sub-estórias exemplares esclarecem uma situação, permitindo que a colocação de um tema narrado previamente possa ser associado à experiência concreta, podendo tanto esclarecer, questionar ou relativizar argumentos postos anteriormente.

Três historietas no início do *Grande Sertão: Veredas* encontram-se em meio a exposições biográficas de Riobaldo e podem ser associadas a seus questionamentos sobre suas escolhas e os acasos de sua vida. Ocorre assim a sobreposição de ideias metafísicas a respeito do bem e do mal a causos retirados do cotidiano, da biografia do narrador-protagonista e da mistura das coisas: do bem e do mal e da vida e do destino incertos.

Riobaldo conta uma série de historietas exemplares com o objetivo de exemplificar a modificação dos seres, a reversibilidade entre o bem e o mal.

Aleixo é homem que mata um mendigo por puro prazer, porém mais tarde sofre um duro golpe do destino, que cega seus três filhos, provação que o torna um homem caridoso. (GSV, p. 12)

O menino Pedro Pindó, é “mau”, e os pais, descritos como pessoas de bem, tentam corrigi-lo por meio de castigos corporais, que vão adquirindo a forma de sadismo. Essas providências não transformam o caráter do menino e, pelo contrário, corrompem os pais, que mesmo frente ao sofrimento do menino e sua morte iminente continuam a castigá-lo. (GSV, p. 13)

Em seguida, Riobaldo realiza uma digressão biográfica a respeito do seu processo de alfabetização, fala de leituras “proveitosas”, principalmente da vida dos santos nos almanaques. Essas leituras ajudam-no a “exortar os outros para o bom caminho”. Então, menciona a proteção das rezas, as quais poderiam aquietar “seu temer de consciência”. (GSV, p. 14-15)

Contudo, Riobaldo é um ser que “diverje” da maioria das pessoas e que nada sabe, mas que desconfia de muita coisa. Riobaldo é um herói moderno que se deixa influenciar por diversas verdades e sob essas influências tenta compreender o mundo e a a existência. Assim resta-lhe sempre a matéria vertente, a dúvida. Por

essa razão a alma de Riobaldo não se aquieta, ainda que rezem por ele. Logo, retoma a ideias que perseguem a existência ou não do Demo, para em seguida iniciar uma nova digressão sobre sua vida e suas escolhas.

Finalmente, introduzido pelo *leitmotiv* do perigo da vida*,* Riobaldo retorna ao tema do mal e do bem e de como ambos estão misturados. Parte então para um breve catálogo dos chefes jagunços (procedimento a que já nos referimos antes) e profere um breve encômio de Medeiro Vaz: “Montante, o mais supro, mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo...” (GSV, p. 16) Neste trecho final encontramos, como já mencionamos, uma influência homérica: como no catálogo das Naus, Riobaldo tem aqui o objetivo de apresentar o nome dos “heróis” e ao mesmo tempo vincular esse procedimento à construção de episódios, marcas geográficas e genealogias relacionados a eles. Nesse contexto, indica o quanto o bem e o mal estão misturados, assim como os chefes jagunços.

Assim, o sertão é metáfora para a vida de Riobaldo, como seu observador reflexivo: “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remidindo a alegria e as misérias todas…” (GSV, p. 364)

O leitor que deseja obter essa percepção necessita, no decorrer do romance, conectar as digressões e referenciá-las gradativamente, juntando continuamente fragmentos, retendo as digressões na memória, até que através da reflexão seja capaz de juntar os elementos. Assim, o leitor só poderá adquirir a sensação do todo após ter finalizado a leitura do romance e ter organizado as referências e digressões.

6 FORMA HEREDITÁRIA: SÍNTESE E CONCLUSÃO

Em *Grande Sertão: Veredas* o entrelaçamento dos gêneros discursivos primários e secundários, a combinação de registros orais e registro escrito, se constitui como elemento central da estética do romance. Por meio deles opera a digressão[84], que funde tempos e espaços transversalmente, criando labirintos narrativos a serem percorridos. A tipologia da memória, como descrevemos no capítulo 1 está alinhada aos gêneros literários e discursivos: a reminiscência, a recordação, rememoração, assim como os interdiscursos e intradiscursos associam-se com a memória dos dizeres. Procuramos demonstrar como cada tipo de memória organiza os trechos narrativos de forma diversa, criando uma literatura híbrida em relação aos gêneros literários e, ainda que a narrativa fundada na memória permite que o narrador conte sua história sem preocupar-se com uma linearidade, misturando tempos (presente e passado) e portanto diversas perspectivas, todos esses elementos funcionam concomitantemente. Os elementos acima podem ser melhor analisados devido o emprego da digressão como elemento digressões contínuas

O labirinto parece mover-se sem que possamos captá-lo de imediato, a não ser que sigamos algumas pistas camufladas no sintagma do sertão textual. a tipologia da memória arranja a narrativa e rompe com a linearidade, a determinação estática do pensamento e da memória. “Sertão é isso, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo.” (GSV, p. 156) Ele se move porque o pensamento proferido em voz alta sem planejamento prévio deixa que as livres associações fluam: a fala comandada pela memória afetiva, que aflora por meio da paisagem e geografia e que a partir das digressões geográficas alcançam o sertão interior de Riobaldo.

A diversidade estilística ocasionada pela interação dos gêneros literários tanto orais como escritos, pode ser percebida pelos modos de investimento dos elementos literários estilísticos e discursivos exigidos por cada um deles. O

---

[84] Bolle (2004, p. 84-85) denomina o estilo labiríntico de narrar de fragmentação, ou “estilo disjuntivo de narrar” e aponta para o fato de que há determinadas “palavras chave [que] ajudam a reconstituir o conjunto”.

discurso épico é de natureza híbrida e se constitui por meio de três instâncias do discurso: a narrativa, a dramática e a lírica, sendo que cada uma delas apresenta uma construção composicional embasada em elementos fundamentais diversos, como a temporalidade, as relações de subjetividade e objetividade e ainda o foco narrativo.[85]

O emprego dos tipos de memória influencia diretamente a construção da narrativa e a temporalidade, influenciando diretamente a ocorrência de diversidade de gêneros literários. Riobaldo, ao narrar, está cercado de dados ambientais materiais (espaços, objetos, ambientes naturais) e subjetivos (saberes, crenças e práticas: os pré-discursos) que surgem na sua "fala" por meio de associações que remanejam o formato da narrativa, e esse está diretamente relacionado com os gêneros literários.

Os dados subjetivos surgem da lembrança da paisagem humana, que ao adentrarem na narrativa trazem à tona reminiscências que são conectadas pela ação dramática (as batalhas, os amores, as histórias cotidianas da população sertaneja). Como diz Benjamin (1994, p. 211) a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração são as reminiscências que tecem os fios que articulam todas as demais estórias inseridas na narrativa.

As reminiscências evocam os valores e crenças da comunidade, e a partir delas surgem as rememorações afetivas e as impressões deixadas. Ao serem revisitadas no presente, reminiscências e rememorações suscitam paradoxos, dúvidas existenciais e especulações sobre as crenças. Mas o ponto nodal do romance é a busca para o sentido da vida, a partir do momento em que seu ponto de conexão com a comunidade se vê figurado na personagem Diadorim, como sugere Bolle (2004, p. 225): "Diadorim é indissoluvelmente ligado ao registro da vida da coletividade."

Portanto, a partir do momento em que esse vínculo com a comunidade se rompe, com a morte de Diadorim, Riobaldo se afasta do povo e se torna "fazendeiro no range-rede". Como afirma Benjamim (1994, p. 54) "o romancista

---

[85] Sobre a relação entre estilos, formas de memória e subjetividade, ver: VASCONCELOS e RAMALHO (2007).

se separou de seu povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em solidão".

Daí o papel peculiar do interlocutor que o ouve narrar: "O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo." (GSV, p. 39)

Riobaldo encontra-se no tempo da reflexão. Assim, fragmenta sua vida a fim de buscar uma concisão, e nessa reconstrução do passado envolve múltiplos planos de memória. Por outro lado, ele é nesse momento a junção dos dois tipos arcaicos de narradores na nomenclatura de Benjamin (1994, p. 199): "o camponês sedentário, e o marinheiro comerciante". No momento da narração é o sedentário, e no passado quem explorou o sertão, em movimento constante. A memória do narrador entra em cena, do narrador oral.

Para Benjamim (1994) as narrativas tinham finalidades utilitárias que poderiam consistir num ensinamento moral, num provérbio ou numa norma de vida, mas para se obter uma resposta ou conselho antes é necessário que se saiba narrar a história: "(sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação)" (BENJAMIN, 1994, p. 200). Para Benjamin, "aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação da história." (idem)

Riobaldo no seu ato de narrar busca por respostas e sua narrativa se encontra em processo de formação. Ainda que declare que não vai contar sua vida por inteiro, ele consegue condensá-la, porque ainda procura o ponto nodal, o ponto em que seu destino foi encaminhando:

> De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço, (GSV, p. 216).

Riobaldo inscreve-se, como narrador, como o "eu" que narra a ação épica e está distanciado daquele "ele/Riobaldo" que participou da ação épica, assemelha-se ao rapsodo ou aedo na épica homérica. Devido à mescla entre o tempo da *performance* do rapsodo e sua presença na ação narrada: como

aquele que observa, como se tivesse participado da guerra, mas como observador e não agente da ação.

Na obra de Rosa esse aspecto adquire uma proporção ainda maior, pois Riobaldo, ao encenar uma conversa monológica, gera a impressão de intimidade, criando a ilusão de que o leitor é o interlocutor mudo da narrativa, interlocutor mudo que é constantemente instado a participar ativamente da "conversa".

Diadorim como guia desse mapa da memória topográfica e narrativa de Robaldo, além de guiá-lo pelo passado das reminiscências, também é guia pelo espaço físico. É por meio de Diadorim que Riobaldo descobre que a natureza pode ser apreciada, o lírico se instaura tanto pelo amor, quanto pela natureza idílica. Diadorim é vinculado ao ato de memória afetiva individual, donde decorrem as recordações, a expressão subjetiva que correlaciona o entorno, o espaço geográfico e natural às impressões e sensações interiores.

A musa e guia figural nesse trajeto narrativo, nesse sertão interior e exterior, telúrico e metafísico, é encarnada na presença e ausência de Diadorim: ponto nodal que impulsiona o relato autobiográfico.

O sertão é o *medium* que permite ao narrador se movimentar entre o aqui e agora da ação no sertão. Ao mesmo tempo, esse sertão desdobrado possibilita que Riobaldo esteja presente no aqui e agora da narração. Dessa forma, as distâncias temporais e espaciais são atualizadas no momento da narrativa, adquirindo uma estrutura ambígua entre espaço da subjetividade do narrador e espaço geográfico onde ocorrem as experiências empíricas e ação épica.

Segundo Arrigucci (1994, p. 22), desde que o sertão surge no discurso, ele provoca o sentimento épico. O sertão de Riobaldo permite que o movimento espaço-temporal se justaponha ao espaço objetivo e subjetivo; o real e o fictício, incorporando representações interdiscursivas nos diversos gêneros textuais e orais, na representação do povo e do sistema jagunço. Sobre isso se manifesta também Willi Bolle:

> O procedimento de misturar documento e invenção, que caracteriza a sua representação do sertão ─ numa combinação da geografia empírica com uma geografia imaginária ─ é também usada no tratamento de temas como o sistema jagunço ou o povo. (BOLLE, 2002, p. 354).

O narrador está dentro do sertão, seja pela travessia do espaço geográfico, seja pela vivência no interior do *ethos* sertanejo, encarnando as personagens arquetípicas e tradicionais do sertão, assim como os conteúdos religiosos e transcendentais, a sabedoria sertaneja impressa nos provérbios e no conhecimento daquele espaço geográfico: de sua flora, fauna, dos sinais da natureza. Os conteúdos tradicionais são absorvidos numa invenção original, na negação dos arquétipos instaurados, e em sua reconfiguração.

A narrativa de Riobaldo se desenvolve de forma ininterrupta, porém sem linearidade, e versa sobre questões particulares de sua vida e de suas relações com o ambiente natural e social, as quais são ampliadas continuamente pelo emprego da alegoria e das digressões, influenciadas também pela encenação de um discurso oral.

A experiência vivida é narrada por um Riobaldo multifacetado, sujeito e comunidade que busca compreender sua travessia.

Para Moretti (1996) as digressões propriamente ditas operam como adições que promovem a expansão espacial e temporal, possibilitando novos começos a cada inserção, ampliando-se as possibilidades de inserir e investigar um “mundo inteiro” dentro de um único texto. A digressão permite, ainda, que o narrador explore diversos territórios do conhecimento humano: espiritual, científico, mítico, dos domínios do poder, o passado mítico e o presente, linguagens e formas literárias, erudito e popular, a geografia concreta e abstrata.

Segundo Joseph Frank (1991) no romance moderno há uma justaposição do passado e do presente histórico, o que o torna a-histórico. E essa justaposição elimina qualquer sensação de sequencialidade. O tempo não é mais sentido como um objetivo, uma causa progressiva que marca claramente as diferenças entre os períodos. O tempo é atravessado, e as distinções entre passado e presente são apagadas, uma vez que a narrativa é apreendida em sua totalidade no espaço.

Nesse movimento em direção ao passado, novas relações retóricas sobrevêm por meio da convivência entre passado, presente e futuro. Da experiência do imbricamento de temporalidades e memórias surge a digressão, que por si só cria uma ideologia e é resultado de uma dinâmica puramente formal.

Portanto, a nova forma de estruturação da narrativa é apresentada por meio da disjunção entre a história (sequencia de eventos) e o enredo (seu encadeamento), sendo manipulada pela distorção causal e cronológica, o que possibilita a conexão entre temas diversos (por meio de *leitmotiven*), teias imagéticas ou pela antecipação de eventos, os quais podem ser lidos de forma relativamente independente. Essa técnica pode ser exemplificada se utilizarmos a conceituação de rizoma ou leitura transversal.

Na obra de Rosa além dos *leitmotiven* propriamente ditos, há a presença de imagens, vocábulos ou fatos que irrompem na estória de forma inadvertida, sem relacionar-se ao que foi dito anteriormente. Isso causa a suspensão temporária do desenvolvimento da narrativa, contudo cria teias de significados que conectam signos – sentidos e significações, a exemplo da palavra sertão que adentra por vezes no meio da narração causando uma disjunção, mas que garante sobreposições discursivas.

Essa lógica organizacional advém tanto da extensão do gênero épico que permitia que a narrativa fosse desenvolvida de forma mais desdobrada, quanto da liberdade formal que o épico permitia, devido a sua tendência digressiva e à parataxe, que propiciava a inserção de episódios. Na épica moderna os episódios têm início de forma incerta, por meio do fluxo de consciência, e cada episódio desencadeia uma complexidade de temas e imagens.

As digressões destacam a permeabilidade e liberdade do narrador em movimentar-se e experimentar a linguagem, empregando de uma sintaxe fragmentária e que explora os rudimentos sonoros. Como aponta Aguinaldo (1997) sobre a sonoridade em Rosa, a mistura entre a lírica e a prosa permite explorar uma sonoridade que se apresenta de forma arquetípica, de um lado como invenção da linguagem, e de outro, como artifício que externaliza movimentos internos e abstratos, que nem sempre se traduzem em movimentos que indicam trajetos. A palavra possibilita diversas combinações, é

signo que conecta forma e substância, expressão e conteúdo, através dos quais a natureza concreta e abstrata se transforma em ícones.

Assim, o signo pode ser lido como um dos componentes que possibilitam a disjunção temporal, a exemplo do sertão que conecta partes difusas.

Ao nos depararmos com uma obra labiríntica como o *Grande Sertão: Veredas* percebemos que a intromissão das digressões (estéticas e éticas) exige uma leitura diferenciada, uma vez que elas surgem como elementos retardadores da ação dramática e nos retiram de uma leitura apenas de fruição. Proporcionam o contato com uma infinidade temática, de dimensões complexas completamente imbricadas, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Assim somos instados a realizar uma leitura transdisciplinar.

Na introdução dessa dissertação levantamos como proposta que em *Grande Sertão: Veredas* os discursos ou textos dialogam entre si. No romance essa questão é amplificada, pois no projeto poético de Rosa a operação dialógica constitui-se na própria estrutura estética da obra, ao amalgamar-se uma grande diversidade de gêneros discursivos e literários.

Grande Sertão: Veredas incorpora elementos da tradição literária oral e popular a uma diversidade de gêneros textuais e literários: ensaísmo, lírica, escritura religiosa, causos de cunho moral, estratos folclóricos, épica. Essa inovação insere a obra na categoria do romance moderno, pela mobilidade espacial, pela estruturação labiríntica e anacrônica. No entanto, não o subtrai à tradição popular, já que o texto resulta em narrativa polifônica, tanto no plano ideológico quanto estético.

Assim sendo, a análise dos procedimentos formais da obra e a organização do discurso que permite uma intromissão de diversos discursos, gerando assim uma polifonia ideológica, possibilitam perceber o processo de modernização, tanto na matéria da obra, como também por meio da tradição literária. Elementos dessa tradição podem ser interpretados, ao lado de outros, como conteúdos da memória coletiva que não são abolidos durante o processo de modernização. Moderno e arcaico, lei e violência, amor e ódio, privado e coletivo, e mais outras oposições que o próprio romance instaura – todas estão misturadas (cá e lá de forma digressiva) em seu tecido labiríntico... e explosivo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alexandre Veloso de. Do Sertão ao Ílion: uma comparação entre Grande Sertão: Veredas e Ilíada. 237 f Tese. (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.Belo Horizonte, 2005. Disponível em: http://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=24668. Acesso em: 29 nov. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. Ideias de Prosa. Lisboa: Cotovia, 1999.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

_____. Retórica. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

ARMSTRONG, Piers. Third world literary fortune: Brazilian culture and its international reception. London: Associated University Presses, 1999.

ARRIGUCCI, Davi Jr. O Mundo Misturado - Romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.° 40, p. 7-29, nov.1994.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação - formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ATAÍDE, Artur Almeida de. Digressão e desordem: a experiência da temporalidade em Grande Sertão: Veredas e seu valor cognitivo ante a cultura atual. *Investigações* nº 21 p.143-159. 2008.

AUERBACH, Erich. Mimesis. 2a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENDER, John. Retoricidade: sobre o retorno modernista da Retórica. (p. 11-47). *In*: Neo-retórica e desconstrução. David Wellbery (org). Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro,1998.

BENJAMIM, Walter. O narrador. *In* Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política, por Walter BENJAMIM. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984

BENVENISTE, Émile. Problemas de Lingüística Geral II. Tradução: Marco Antonio Escobar. Campinas: Pontes, 1989.

BERGSON, Henri. Cartas, conferências e outros escritos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. Memória e Vida. Textos Escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Martins fontes, 2006.

BOLLE, Willi. Representação do povo e invenção de linguagem em *Grande Sertão*: *Veredas*. *Scripta*, v. 5, no 10, p. 352-366.2002.

_____. grandesertão.br: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2004.

_____. Diadorim: a paixão como medium-de-reflexão. *Revista USP*, n. 50, ,:pp. 80-99. jun./agost.2001.

BOOTH, Waine C. A retórica da ficção. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORYSLAWSKI, Rafal. "The elements of Anglo-Saxon Wisdom Poetry in the Exeter Book Riddles". Studia AnglicaPosnaniensia, vol. 38, p. 35-47. 2002.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, Estruturas e Visão Em *Grande Sertão: Veredas*. *In*: Guimarães Rosa. 2 ed. (Fortuna Crítica), v. 6, por Eduardo F. COUTINHO, 458 - 477. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CAMPOS, Augusto de. A Linguagem do Iauaretê. *In*: Guimarães Rosa. 2. ed. Coleção “Fortuna Crítica”, v. 6, por Eduardo F COUTINHO, 574-579. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CANDIDO, Antônio. Tese e antítese. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

CARVALHO, Maria D. e OLIVA, Patricia C. ETNOGRAFANDO O SERTÃO-MUNDO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA. Anais do SILEL Volume 3, n 1, 2013.

CASCUDO, Câmara. Flor dos Romances Trágicos. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____.Contos Tradicionais do Brasil.9a edição. - São Paulo: Global, 2001.

COBERTT, Edward. Classical Rhetoric for the modern man. New York: Oxford University Press, 1971.

COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa Ledor de Homero. Revista USP. v.36, p. 46-73. dez./fev.1997-1998

_____. Homero no Grande Sertão. *Revista Kléos*, USP, n 5/6, p.79-124.2001-2002.

COSTA, Gregory Magalhães. Ressonâncias da Literatura brasileira em *Grande Sertão*: *Veredas*. 341 f.Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/CostaGM.pdf. Acesso em: 20 agos, 2017.

COUTINHO, Afrânio. Duas Anotações. *In*: Guimarães Rosa. 2. ed. Rio de Janeiro (Coleção “Fortuna Crítica”, v. 6), por Eduardo F. COUTINHO, p. 291-293. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COUTINHO, Eduardo F. Grande Sertão: Veredas. Travessias. São Paulo: É realizações, 2013.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa o processo de revitalização da linguagem. *In*: Guimarães Rosa. 2. ed. (Coleção “Fortuna Crítica”, v. 6), por Eduardo F COUTINHO, p. 202-234. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DASCAL, M e KATRIEL. T. Digression: a study in conversacional coherence. J.S. Petöf, Text vs. Sentences (Buske) 29 , p. 76-95.1979.

_____.What Do Indicating Devices Indicate? Philosophy & Rhetoric (Penn State University Press) n.17 , p. 1-15.1984.

DUARTE, M. de B. (et all) Reflexões sobre o espaço geográfico a partir da fenomenologia. Revista eletrônica: Caminhos de Geografia 17 (16) 190-196. UFU, 2005.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Glossário de Termos do Discurso. Porto Alegre: Instituto de Letras UFRGS, 2005.

FIORIN, José Luis. Interdiscurso e Intertexto. *In*: Beth (org.) BRAIT Bakhtin: outros conceitos chaves. São Paulo: Contexto, 2006.

FLORINDO, Priscila Peixinho. O ethos nos estudos discursivos da ciência da linguagem. *Revista Pandora Brasil* n 47, pp. 1-8. 2012.

FONSECA, Carlos Alberto da & FERREIRA, Mário. A Retórica na Índia Antiga. *In*: Retóricas de Ontem e de Hoje, por Lineide do Lago Salvador Mosca, p. 55 - 83. São Paulo: Humanitas, 2001.

FONSECA, Ísis Borges B. da. A Retórica na Grécia.” In: Retóricas de Ontem e de Hoje, p. 99 - 117. São Paulo: Humanitas, 2001.

FRANÇA, Thyago Madeira. Michel Pêcheux e Mikhail Bakhtin: atravessamentos teóricos. Universidade Estadual de Goiânia, Morrinhos, 2011.

FRANCO, Rendich. Comparative etymological Dictionary of Indo-European-Sanskrit-Greek-Latin. 4 ed. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

FRANK, Joseph. The idea of spatial form. New Brunswick,London: Rutgers University Press, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar Escrever Esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAISSER, Julia. A. Structural Analysis of the digressions in the *Iliad* and the *Odyssey*. Harvard Studies in Classical Philology, no 73, pp. 1-43. 1969.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As Formas do falso. um estudo sobre a ambiguidade no *Grande Sertão*: *Veredas* . 2a. ed. . São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____.Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Editora Moreira Salles, no 20-21,: p. 144-196. dez. 2006.

GARBUGLIO, José Carlos. O Mundo Movente de Guimarães Rosa. São Paulo: Ática, 1972.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion*, v. 50, n 119, p.159-178. jun, 2009.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. Tintas. *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, v.2, 2012:, pp. 199-221. disponível em: http://riviste.unimi.it/index.php/tintas. Acesso em: 15 jun 16

GONÇALVES, Aguinaldo J. O legado de João Guimarães Rosa. *Revista USP*, pp. 06-17.1997-1998.

GRAZIOZI, Bárbara. Inspiração Divina e técnica narrativa na *Ilíada*. *Revista Clássica*, v. 29,p. 103-123. 2016

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. A Análise do Discurso: conceitos e aplicações. *Alfa*, p. 13-21.1999.

GRIMAL, Pierre. A Mitologia Grega. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GRIMALDI, William M. A. Aristotle Rhetoric. *American Jornal of Philology,* p. 101-104. 1980.

GUILHAUMOU, Jacques e MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo - A análise do discurso no lado da história.(p. 169 – 191) *In*: Gestos de Leitura: da história no discurso., por Eni Orlandi (org.). Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

HABERMASS, Jürgen. A constelação pós-nacional: ensaios políticos. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa.(p. 29 - 49.) *In*: Veredas no Sertão Rosiano, por José Maurício Gomes de (Org.) São Paulo: 7 Letras, 2007.

_____. Mímesis: figura, retórica & imagem. (p.45-69). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

_____. o O: a ficção da literatura em *Grande Sertão*: *Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. Forma literária e crítica da Lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras Hoje*. Porto Alegre, v. 47, n 2, p. 120-130. abr./jun. 2012.

HAZIN, Elizabeth. De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico. *Revista da Anpoll*, v. 1, n 24, 2008.

HEATH, Malcolm. Unity in Greek Poetics. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HERR, Cheryl. Arte e vida, Natureza e Cultura: Ulysses. Robert D. Newman and Weldon Thornton (eds). *In*:Joyce's Ulysses: The largest perspective. Newark: University of Delaware Press, 1987.

HOISEL, Evelina. Cartografias do sertão rosiano. Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade Cultural 13, n. 6, p.96-108. 2014.

_____. Genealogias. Légua & Meia: revista de literatura e diversidade cultural, n. n. 2, p. 86-99. 2004.

HOMERO. Ilíada. Tradução de. Manoel Odorico Mendes. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

ISOCRATES. Against the Sophists. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0144%3Aspeech%3D13%3Asection%3D16. Acesso em: 22 maio 2017.

INGALLS, Wayne B. Formular density in the similes of the *Iliad*. *Transactions of the American Philological Association*, p. 87-109.1979.

JOSEPH, Frank. The idea of Spatial Form. London: Rutgers University Press, 1991.

JOYCE, James. Ulisses. Trad. de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KENNEDY, George, George. Aristotle on Rhetoric: A Theory of Civic Discourse. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1991.

KIRK, G.S. The songs of Homer. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

KLINKENBERG, Jean-Marie. Prefácio. Iin: Retóricas de Ontem e de Hoje, por Lineide do Lago Salvador MOSCA (edição). Lineide do Lago Salvador Mosca (Org.). São Paulo, São Paulo: Humanitás/FFLCH/USP, 2001.

KOCH, Ingedore G. Villaça. A propórito: existem mesmo digressões? *Caderno de estudos linguisticos* n. 19, p. 123-126. jul./dez. 1990.

LOPES, Caroline. O tempo verbal na poesia homérica. *Codex*, p. 73-89. 2010:

MANGABEIRA, Silvana Costa. Um olhar sobre as veredas rosianas. 99 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16133. Acessado em: 16 jun. 2017

MARÇOLA, Bernardo Andrade. A porosidade poética de Riobaldo, o Cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em *Grande Sertão: Verdas*. 329f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade

Católica, Minas Gerais, 2006. Disponível em: http://pct.capes.gov.br/teses/2006/926717_6.PDF. Acesso em 27 nov. 2017.

MARTINS. Aira Suzana Ribeiro. A pontuação não-gramatical de Guimarães Rosa: um estudo semiótico. 170f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

MARTINS, Paulo. Parataxe e Imagines. *Revista de E .F. e H da Antiguidade (Cps/Bsp)*, n 24/25,: p. 1-30. jul.-jun, 2007-2008.

MARTINS, Renata e LEITE, Maria Alzira. Referenciação. *Cespuc Cadernos,* n 23*,* p. 43–48. 2013.

MASSAUD, Moisés. Dicionário de Termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.

MAZIÉRE, Francine. A Análise do Discurso: história e práticas. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MENDELSON, Eduard. Encyclopedic Narrative: from Dante to Pynchon. Comparative Literature (The Johns Hopkins University Press) 91, n. 6, p. 1267-1275. dec. 1976.

MEYER, Mônica. Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOIRAND, S. De la médiation à la médiatisation des faits scientifiques et techniques: où em est l'analyse du discours ?. *In: Actes du colloque* "Sciences, médias et sociétés", [2004b] ENS-LSH de Lyon, 15-17.06, 2004. Disponível em: http ://sciences-medias.ens-lsh.fr. Acesso em:25.01.208.

MORAES, Alexandre Santos de. A palavra de quem canta: aedos e divindades nos períodos homérico e arcaico gregos. 158f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) - Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Jnaeiro, Rio de Janeiro:, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=140677&co_midia=2. Acesso em : 30 dez. 2017.

MORETTI, Franco. Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez. New York: Verso, 1996.

NAGY, Gregory. Homeric Questions. Austin: University of Texa Press, 1996.

NASCIMENTO, Joelson Santos. O entimema e o exemplo na retórica de Aristóteles. *Prometeus*, n 9. jan/jun. 2012.

NEIRA, Marcos Garcia e LIPPI, Bruno Gonçalves. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362012000200015&lng=en&nrm=iso. Acessado em 15 jan. 2018.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. *Seminário de ficção mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias.* Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, n 2, p. 9-29. 1983.

OFUANI, Ogo A. " Digressions as Discourse Strategy in Okot P'Bitek's Dramatic Monologue Texts." Research in African Literatures. Special Issue on Language and Style v. 19, n. 3, 1988: pp. 312-340.

_____.The Traditional and Modern Influences in Okot p'Bitek's Poetry. *African Studies Review*, v. 28, n. 4, p. 87-99. dec. 1985. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/524525. Acessado: 13-03-2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____.Discurso e argumentação: um observatório do político. *Fórum Lingüístico*, p. 73-81.jul.-dez. 1998.

_____. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*, ano 14, n.61, jan./mar. 1994.

PARRY, Millman. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: Homer and Homeric Style. Harvard Studies in Classical Philology n. 41, p. 73-148.1930.

PAVEAU, Anne-Marie. Reencontrar a memória. Percurso etimológico e histórico, 2005. Disponível em: http://anaisdosead.com.br/2SEAD/SIMPOSIOS/

MarieAnnePaveau.pdf . Acesso em:11 jan.18.

_____.Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso volta-se para seu passado. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.5, p. 137-161. dez. 2013.

_____. Palavras anteriores. Os pré-discursos entre memória e cognição. *Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 9, p. 311-331. jun. 2007.

PAZ, Octavio. Tradução, literatura e literalidade. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PÊCHEUX, Michel. Estrutura ou Acontecimento. 4a. São Paulo: Pontes Editores, 2006.

_____. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Edição: 2a. Campinas: Unicamp, 1995.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. "Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber rocha e seus desenredos". Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, n. 1, p., jan./abr. 2008: pp.51-87.

PLATÃO. Platão Diálogos - Teeteto e Crátilo. Edição: Benedito Nunes. Belém: Editora Universidade UFPA, 2001.

_____.Theaetetus.Disponível:http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0172%3Atext%3DTheaet.%3Asection%3D177c

PORTER, E. Stanley. Handbok of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B.C. A.D. 400. Edição: E. Stanley PORTER. Boston: Brill, 2001.

PORTER, E. Stanley; G. KENNEDY; T. OLBRICHT; M. HEATH, W. WUELLKNER, e R. BURRIDGE. Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B.C. - A.D. 400. Edição: E. Stanley PORTER. Boston: Brill, 2001.

POWER, Arthur. Conversations with James Joyce. Ed. Clive Hart. London: Millington: New York: Columbia University Press, 1974.

PROUST, Marcel. O tempo Redescoberto. Rio de Janeiro: Editora Globo,1981.

QUINTILIAN. Institutes of Oratory. Lee Honeycutt (ed.). Disponível em: http://rhetoric.eserver.org/quintilian/. Acesso em: 05 out. 2017.

ROCHA, Roberto do Carmo. O gênero nas epopéias indianas e gregas. São Paulo: 2006. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139.pdf. Acessado em: 18 jan. 2018.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. Corpo de Baile. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFIELD, Kathrin H. Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROSENFIELD, Kathrin R. *Grande Sertão: Veredas*. Roteiro de Leitura. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

ROSSETI, Regina. Movimento e Totalidade em Bergson: a Essência Imanente da Realidade Movente. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004.

SADER, Maria Regina e PAULINO, Ana Maria.. A ordem e desordem no Sertão. *Revista Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 41 p. 167-179. 1996

SCHORSKE, Carle. “Austria higher culture ─ a sensitivity to psychic states, and a concern with the penalties as well as the possibilities of rationality as the guide of life .” Finde-siécle Vienna. Politics and Culture, por Carle SCHORSKE. New York: Alfred A. Knopf, 1980.

SCHÜLER, Donaldo. O racional e o irracional no monólogo de Riobaldo. *In*: Guimarães Rosa. 2. ed.(Coleção “Fortuna Crítica”, v. 6), por Eduardo F. (Org.). COUTINHO, p. 360-377. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. *Alea*, v. 11, n 1, jan.jun. 2009.

SILVA, Flávia Mariano da. A idéia de sertão em José de Alencar: um estudo a partir de o sertanejo. 99f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2010. Disponível em: http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/c0115f27baab8963087007a208c99229.pdf. Acessado em; 10 out. 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Guia de Leitura: 'Introdução' - Gilles Deleuze, Diferença e Repetição. Seminário Avançado: Pensamento da Diferença e Educação II, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. Venir al Mundo, Venir al Lenguage - Lecciones de Frankfurt. Valencia: Pré-Textos, 2006.

SOBRINHO, João Batista Santiago. Mundanos Fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

SOETHE, Paulo Astor. "Espaço literário, percepção e perspectiva." Aletria, v. 15, jan./jun. 2007: pp. 221-229.

_____. Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão: Veredas. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.

SPERBER, Suzi Frankl. As palavras aladas e as palavras de chumbo. *Floema* ano 2, n. 3, p. 137-157. jan. jun. 2000.

STRALING, Heloisa. Lembranças do Brasil, teoria, política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.

TRINGALI, Dante. A retórica antiga e as outras retóricas: a retórica como crítica literária. São paulo: Musa editora, 2014.

VASCONCELLOS, Lisa Carvalho. Figurações da leitura: um estudo sobre o papel do narratário em *Grande Sertão: Vereda*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de PósGraduação em Letras da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2005. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6JGGTB/disserta__o_lisa_vasconcellos.pdf. Acessado em 20 nov. 2017.

VASCONCELOS da Silva, Anazildo e RAMALHO, Christina. História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007.

VIEIRA, Trajano. Homero e a Tradição Oral. Revista Usp, p. 62 - 171. 1992.

VILLARI, Rafael. Entre Heráclito e João Guimaraães Rosa: movimentos. *Anuário de Literatura*, p. 13-27. 1996.

VIGGIANO, Alan. itinerário de Riobaldo Tatarana - geografia e toponímia em *Grande Sertão: Veredas*. 4a ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.