



A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no *Grande sertão: veredas*

The (Other) People: Multiplicity and Interlocution in Grande Sertão: Veredas

Alexandre André Nodari

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

alexandre.nodari@gmail.com

Resumo: A crítica se debruçou exaustivamente sobre a duplicidade do *Grande sertão: veredas*, apontando a sua função estrutural seja para a forma, seja para o conteúdo do romance. Seguindo a esteira aberta por João Adolfo Hansen, pode-se dizer que tal duplicidade, antes de ser valor em si ou caminho para a unidade, constitui as veredas pela qual o sertão se abre à multiplicidade, e a encruzilhada se torna redemoinho. Para tanto, há que se atentar para o papel que a interlocução, enquanto alternância colaborativa entre fala e escuta, escrita e (re)leitura, desempenham tanto no dizer de Riobaldo (“as falas na fala”) quanto na sua concepção metafísica (“a vida é mutirão de todos”). Perscrutando a importância de Quelemém, interlocutor das histórias narradas, pode-se perceber como a história de Riobaldo se converte em estória, atravessando gêneros: através (e por meio) da interlocução, o protagonista tece a trama de sua vida do compósito das outras vidas reais e imaginárias, havidas ou ouvidas (veredas), que formam a sua, dando corpo aos seus muitos fios e chegando a um estado subjetivo – perdido com a morte de Diadorim – que agora se apresenta múltiplo, por meio do seu enunciação enunciativa, através de um(a) a-gente poético(a).

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; multiplicidade; interlocução.

Abstract: The critical fortune of *Grande Sertão: Veredas* has investigated in all details the role that duplicity plays in the novel, regarding both the structure and the content. Following the path opened by João Adolfo Hansen, we can say that such duplicity, instead of being a value in itself or a way leading to unity, constitutes

the veredas through which the sertão opens itself to multiplicity, and the crossroad becomes a swirl. In order to do so, one has to pay attention to the role interlocution – understood here as the collaborative alternation between speech and listening, writing and (re)reading – in Riobaldo’s discourse (“the speeches inside the speech”) and in his metaphysical conception (“life is a mutirão [communal work]”). Examining the importance of Quelemém, the interlocutor to Riobaldo’s storytelling, one can realize how Riobaldo’s history turns into his story, crossing genres/genders: through interlocution, the protagonist co-weaves the woof of his life by forming a poetical assemblage of the other lives, real and imaginary, that constitute his own. That way, he reaches a multiple subjective state, previously lost with Diadorim’s death.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; multiplicity; interlocution.

A Rondinelly, pelo sertão.

O senhor é capaz que escute, como eu escutei?

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Cada um de nós é uma espécie de encruzilhada onde coisas acontecem.

Claude Lévi-Strauss

1 Obliquação

Ao final de *Grande sertão: veredas*, diante da morte (primeiro iminente, depois consumada) de Diadorim, Riobaldo sofre uma dessubjetivação radical, enunciada por meio de duas fórmulas: “desmim de mim mesmo [...] eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo” (ROSA, 2001, p. 610). Guimarães Rosa volta aqui todo seu arsenal de invenção e torção linguísticas aos pronomes pessoais, desdobrando o “eu” e suas declinações (literalmente, suas inflexões) para dar conta dessa experiência extrema de perda da própria subjetividade. Com a morte da pessoa amada, caracterizada no romance, numa das mais belas definições da experiência amorosa, como “minha neblina”, tudo se tornara névoa, até mesmo o “eu”: o sujeito que se perde irremediavelmente no labirinto de pronomes da primeira pessoa. Na formulação “desmim”, a sua derrocada se anuncia na construção tipicamente rosiana que faz uso da partícula negadora para criar o que Paulo Rónai (1985, p. 222) chamou

de “antonímia metafísica”, dando existência ao negativo. Além disso, tal des-existência se reforça pelo próprio uso da forma oblíqua, “mim”, que aponta para a objetivação do sujeito, a conversão do eu em um objeto, do sujeito em um paciente – e notemos que a dessubjetivação aparece duplamente dobrada, re-plicada: não apenas “desmim”, nem tampouco só “desmim de *mim*”, mas “desmim de mim *mesmo*”, o que acentua o grau de impropriedade que se apodera de Riobaldo até o seu âmago, a expropriação de si que atinge, além do próprio *eu*, o *eu-próprio*. Essa perda em abismo da subjetividade, do poder e da agência faz com que seja impossível definir quem diz “eu” (quem é o “eu”) na frase final, e, dentro do sujeito cindido e perdido de si e em si, quem é agente e quem é paciente: “eu me, em mim, gemi”. O gemido, assim, se dá *pelo* sujeito em todos os sentidos: é *do* sujeito (“*eu* [...] gemi”), *dentro* dele, através dele, mas como que emitido por outro (“*em mim*”), e *em seu nome*, dirigido a ele como que a lamentar a sua perda (“*eu me* [...] gemi”: eu gemi *para/a* mim). Mas, por meio da forma oblíqua, transparece uma quarta declinação (flexão, torção) do “eu”, como resultante final das outras três, resposta à dessubjetivação extrema, à objetivação de si: o *conteúdo* do gemido (pura voz inarticulada) é o “eu” (“*eu me* gemi”, eu gemi *a mim*) – *o que* eu gemi *fui eu*, como se o eu fosse um gemido de si, a expressão de uma alteração de si narrado por um outro de si que o observa, como se a exteriorização oblíqua do sujeito no mundo (não reta, não articulada, mas dobrada sobre si e desdobrada sobre o mundo) fosse não o fim da subjetividade, e sim a indicação, *in extremis*, de que o “eu” é outra *pessoa*.

2 Quelemém

O relato de Riobaldo possui um suplemento, um daqueles suplementos originários de que falava Derrida. Após o anúncio, repetido em três variações, do acabamento, que vão do pretérito ao presente, como se o fim nunca de fato chegasse, como se a completude nunca se desse – “Aqui a estória se acabou. / Aqui, a estória acabada. / Aqui a estória acaba.” (ROSA, 2001, p. 616) –, Riobaldo narra o que se passou depois desse fim e que é, na verdade, a condição de possibilidade do próprio relato: o encontro com o compadre Quelemém, um espírita, alguém que predica a travessia da vida por muitos corpos. Descrito como meio do seu “destino começar de salvar”, Quelemém é o primeiro ouvinte do seu

relato, e, exercendo a clemência de que seu nome é corruptela, se exime de julgar se o ex-jagunço fez ou não o pacto: “Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (ROSA, 2001, p. 623) Assim, poderíamos dizer que o diálogo com ele constitui uma *cura pela palavra* – desde que não equacionemos a cura à unificação subjetiva: pois, ao se abster de julgar, Quelemém recusa o lugar daquele que toma a decisão sobre a cisão (a posição divina, de separar e avaliar, tão prezada por Riobaldo, vide seu gosto por julgamentos), convertendo, com sua resposta, a encruzilhada em redemoinho (assim como à encruzilhada do pseudopacto se segue o redemoinho da batalha final).

Pois, de fato, a divisão, de que, a bem da verdade, a dessubjetivação de Riobaldo diante da morte de Diadorim é apenas o tensionsamento-limite, persiste no seu diálogo com o interlocutor, constituindo formal e materialmente o *GS:V*. Por todo o livro, encontramos construções em que o eu se obliqua, seja na forma que encontramos na cena da perda da pessoa amada (“era me a mim contando logro”, “Vim-me”, “me fugi”), seja na enunciação de um sujeito divíduo (“Eu era dois, diversos?”), divisão que se dá também entre o Riobaldo narrado e o Riobaldo narrador, o jagunço e o proprietário (as armas e as letras), o passado e o presente: “O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (ROSA, 2001, p. 505). Mas, além disso, de um modo geral, a duplicidade, ambiguidade ou ambivalência, interpretadas pela crítica dos modos os mais diversos (GALVÃO, 1986; GARBUGLIO, 1972; PASTA JR., 1999; FINAZZI-AGRÒ, 2001), tanto informam a economia textual do romance, quanto estruturam a sua arquitetura, até no sentido mais raso (a duplicação de episódios, como as duas travessias do Liso: tudo acontece duas vezes, embora toda repetição traga consigo uma diferença):

O jagunço metafísico [...] é a figura da contradição que está no centro de *Grande sertão: veredas*, que parece enfeixar em si mesmo a antinomia estrutural do Brasil [...]. Ela aparece agora em primeiro plano na divisão entre cultura oral e escrita, na fala sertaneja em estilo direto, inscrita pela convenção editorial do travessão no início do romance, de que lemos a versão escrita. É essa antinomia, transformada em estrutura, que monta o arcabouço sublime do romance: a saga épica, como desenho dual, dialético, que tem no binômio *Diadorim-diabo* [...], a sua matriz dúplice; a divisão teológica entre Deus e o Diabo, com a afirmação dubitativa da existência deste último, isto é, da própria divisão,

o pacto fáustico com ele; a ambiguidade de gênero de Diadorim-Reinaldo [...]. O fecho emblemático do romance, o duelo entre Diadorim e o pactário, Hermógenes, resume todas as linhas da anfibiaologia estrutural do romance. A indecisão entre amor e amizade de Riobaldo e Diadorim, homem e mulher, amor e morte, anjo e demônio, bem e mal, resolve-se com a anulação trágica da ambivalência, sem resolvê-la, derrapando em uma imobilidade sem transcendência, a modo de um moto contínuo repetitivo, que o simulacro do diálogo a um só transforma em tecido narrativo (CAMILLO PENNA, 2015, p.64-5)

Mas, então, no que consistiria a intervenção de Quelemém?

Em primeiro lugar, pela escuta *passiva*, ele reacende no seu novo companheiro a vontade de contar – virtude diabólica, como lembra Marília Librandi (2015): é após o pacto-ficto com o Cujo que Riobaldo toma gosto pela palavra e pela invenção. Além disso, o relato que Riobaldo conta ao interlocutor não lhe é inteiramente próprio, na medida em que já está acrescido da escuta *ativa* de Quelemém, de sua intervenção (são ao menos – sem ainda levar em consideração o interlocutor – duas vozes presentes): não só na forma de comentários que Riobaldo reproduz, mas também na seleção de episódios e sua importância, ou seja, na própria montagem da *bio-grafia* do ex-jagunço (trata-se de uma *curadoria* e não uma cura). Por isso, a solução que Riobaldo encontra (no encontro com um outro) para a cisão diabólica (a divisão subjetiva) não é a unidade (divino), mas a sua tradução em interlocução dialógica, em colaboração enunciativo-narrativa, na qual – eis a nossa hipótese – o dois, antes de ser reduzido a Um, ou manter-se como “contradição insolúvel” ou “dialética negativa” (PASTA JR., 1999, p. 63), se revela o caminho do múltiplo.

3 Agente

Um exemplo da curadoria de Quelemém se encontra num episódio próximo ao final do romance, já depois do quase-pacto. Nele, seo Ornelas narra um peculiar caso anedótico envolvendo o Dr. Hilário, que o resume por meio de uma máxima (ou seja, estamos diante do modelo, em cascata, da “estória dentro da estória”, da “fala dentro da fala”): “*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro*” (ROSA, 2001, p. 476). Definida por Ornelas como “uma das passagens mais instrutivas e divertidas que em até hoje presenciei”, ela será recontada por Riobaldo

a Quelemém, que “deduziu que os fatos daquela era faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira, e entradamente o caso relatado pelo seo Ornelas, que com a lição solerte do dr. Hilário se tinha formado”, motivo pelo qual o ex-jagunço decide contá-la ainda outra vez a seu interlocutor anônimo: “Aí, narro. O senhor me releve e suponha” (ROSA, 2001, p. 477).

Mas por que a fórmula do delegado é de tamanha importância? O que o interlocutor deve supor, já que o sentido de sua relevância *não é explicitado* por Riobaldo?¹ Em primeiro lugar, trata-se de uma referência à concepção do demoníaco na obra: como o Diabo não é uma substância individuada, mas o princípio da divisão interna (“o homem dos avessos”), da mistura, esse “Outro” (um de seus nomes) pode ser a gente (pode nos dividir, nos misturar), sem que a gente *seja* ele (“O diabo não é, mas finge de ser”). A partir e para além disso, atentando para o caráter não só oral, mas “auditivo, de texto para ser lido em voz alta” (HANSEN, 2000, p. 76), i.e., para a dimensão aural (LIBRANDI-ROCHA, 2018), em suma, para a *escuta*, temos que lembrar, com Utéza (1994, p. 156), que “*a gente se ouve agente*”, ou seja, “levando em conta que a transcrição do mote formulado oralmente podia apagar um trocadilho do delegado, um outro pode agir – *ser agente* – no lugar da gente” (UTÉZA, 2016, p. 185),² a fórmula, no encontro entre o dito e o escrito, poderia ser (re) lida da seguinte forma (*supondo* ser essa a leitura de Quelemém): um outro pode ser agente, pode agir (na gente, sobre a gente), sem que tire totalmente nosso poder de agir, de ser agente, de ser sujeito. Ninguém é totalmente determinado, mas, por outro lado, ninguém é totalmente autônomo em relação aos outros. Se uma das encruzilhadas de Riobaldo diz respeito à subjetividade (entre *ser sujeito da própria vida e estar*

¹ Implicitamente, Riobaldo fornece uma chave algumas páginas adiante, que aqui tentaremos desenvolver: “A opinião das outras pessoas vai se escorrendo delas, sorradeira, e se mescla aos tantos, mesmo sem a gente saber, com a maneira da ideia da gente! Se sério, então, um tinha de apertar os dentes, drede em amouco, opor seus olhos. A cuspir para diante. Alguma instância, das outras pessoas, pegava na gente, assim feito doença, com retardo. Apartado de todos – era a norma que me servia – no sutil e no trivial. A culpa minha, maior, era meu costume de curiosidades de coração” (ROSA, 2001, p. 478).

² Para outras leituras da fórmula, cf. LIBRANDI-ROCHA, 2015, p. 103 *et seq.*; HANSEN, 2000, p.142 *et seq.*

sujeito a outros: Diadorim,³ Hermógenes, Zé Bebelo, etc.), aparecendo insistentemente (“A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar” (ROSA, 2001, p. 162); “Um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos” (ROSA, 2001, p. 201), i.e., quando faz *pacto* com todos), Quelemém, ao *pontuar* o dito do Dr. Hilário, num gesto de escuta ativa, desloca a questão: é como se não interessasse a história *individual* (separada) de Riobaldo, nem, por outro lado, a história de sua sujeição a um outro, mas o modo como ele age diante e a partir da agência dos outros, como ele, junto a outros, agencia a mistura. Não há como escapar da mistura: o que importa é o que se faz dela. Concepção rosiana do devir: na multiplicidade se entra (um outro pode ser a gente), mas não se sai (individuado: a gente não pode ser *um* outro), pois se trata de uma travessia – “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80).

4 A gente

É importante atentar ao pronome (im)pe pessoal de que Dr. Hilário lança mão para converter em uma máxima da *experiência* válida para *qualquer* um o caso individual que *vivenciou*. Pois ele não diz: “um outro pode ser *eu*”, o que restringiria o mote a si mesmo; a máxima (isomorficamente) permite que *um* outro (o delegado) possa ser *a gente*, que a fórmula valha também para *a gente*, mesmo sem que a gente possa ser um outro, viver o acontecimento que a gerou. Com mais de 500 ocorrências no romance, “a gente”, no português brasileiro, encavalga as vozes e posições pronominais: substituto da primeira pessoa do plural (“nós”), sendo conjugado, porém, na terceira do singular (“ele”, a “não pessoa”, segundo Benveniste), pode ser usado tanto como sujeito indeterminado (como ainda é em Portugal, análogo nesse sentido ao *one* americano ou ao *on* francês), quanto no lugar de “nós” (seja inclusivo ou exclusivo), e ainda como uma generalização do “eu”. A quem nos referimos, então, quando dizemos “a gente”? Quem é o sujeito da enunciação? *Quem*, de fato, diz “a gente” quando o dizemos? Como

³ É sintomático que a primeira tradução ao francês do romance se intitule *Diadorim*, como se a autobiografia de Riobaldo fosse, na verdade, o relato de uma outra vida, da vida de um outro, que arrasta a sua: “o *Reinaldo* – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (ROSA, 2001, p. 334).

um dêitico daquela quarta pessoa advogada por Ferlinghetti, dizer “a gente” parece constituir uma experiência equívoca das vozes e posições enunciativas, uma equivocologia, pela qual o sujeito pode ecoar muitas subjetividades, corpos e vozes ao mesmo tempo, em um gesto que as entrança em uma coletividade não-Toda. Assim, apesar de, à primeira vista, a frase apresentar dois sujeitos indeterminados (um outro, a gente), ela também opõe um indivíduo ou unidade fechada (*um* outro) a uma coletividade ou multiplicidade aberta (a gente), aberta à gente, a qualquer um, sem totalização.

Nesse sentido, se atentarmos para a reversibilidade, salientada já por Walnice Nogueira Galvão, entre vida (bio-) e relato (-grafia) de Riobaldo, e que transparece na similaridade de duas fórmulas proferidas com variações por este (“Viver é muito perigoso”, “Contar é muito, muito dificultoso”), podemos afirmar que o dito fornece uma chave de leitura tanto da forma do romance, quanto da concepção metafísica que o atravessa. Se, como vimos, *um* outro (incluindo o jagunço que *foi* e o proprietário que *é*) faz parte da (faz pacto com a) vida de Riobaldo, mas esta não se reduz a ele (ou a qualquer outro) em particular, é porque “a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada” (ROSA, 2001, p. 477), algo que o protagonista diz justamente ao narrar a sua estada com seo Ornelas, ou seja, porque a subjetividade, consistindo no atravessamento e agenciamento de *muitos* outros, no conjunto aberto desses outros que são a gente, na “agenciação encoberta da vida” (ROSA, 2001, p. 253), é múltipla. E, na medida em que a subjetividade *se constitui e manifesta através da enunciação*, dizer “eu” é dizer, na verdade, “a gente”: não se pode dizer a mistura que se é sozinho; por isso, Riobaldo não pode senão invocar e ecoar os muitos outros (suas vozes e falas) que, em mutirão, fazem a sua vida, cujas travessias constituem a multiplicidade de seu “eu”, e o convertem em “a gente”. Daí as estórias e falas, dentro de outras estórias e falas, a proliferação de jagunços, lugares, espécies de plantas e animais, cuja *maneira* de se misturar e atravessar entre si e *com* Riobaldo estrutura não só a sua narrativa, mas a sua vida, ou seja, constitui a sua subjetividade. Riobaldo não é *um* outro, Riobaldo é *a gente*, muita gente, o agenciamento de uma multiplicidade. Nesse sentido, não se pode perder de vista que o protagonista é um ouvinte inveterado, atento às falas e estórias dos outros, dos livros e do mundo, como se Quelemém não apenas reacendesse em Riobaldo a vontade diabólica de falar, mas também potencializasse nele a posição simétrica, o exercício atento da

escuta, que agora incorpora em seu discurso, recontando ao interlocutor, como um rapsodo, o que ouviu, agregando outras estórias à sua, numa fala que, como demonstrou Hansen, não apenas é *sobre* o sertão, mas *como* o sertão (“Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito *entrançado*” (ROSA, 2001, p. 116); grifo nosso):

Fazer falar esse outro, como se, em sua própria língua, se fosse um estranho, produzindo um efeito material que se faz e desfaz na cena do texto, no sistema da língua e da literatura, efeito que interage com as significações da cultura – e, ainda, nessa produtividade, fazer falar não um sujeito, mas uma multiplicidade deles que não escrevem nem falam, mas que poderiam fazê-lo, atualizando então uma fala ou trabalho da enunciação que retoma um fluxo anônimo de discursos indiretos – não é, enfim, deslocar dispositivos opressores e institucionalizados da língua [...]? (HANSEN, 2000, p. 81-82).

Assim, reiteremos, o diálogo com o compadre não lhe fornece uma unificação subjetiva, mas promove a passagem, por meio da interlocução (alternância entre fala e escuta), da duplicidade à multiplicidade. Trata-se de uma via de orientação: tecer, com os outros, a trama de sua vida, do compósito das outras vidas reais e imaginárias, havidas ou ouvidas que formam a sua, dando corpo aos seus muitos fios e chegando a uma posição subjetiva, antes perdida e agora múltipla, por meio do seu agenciamento conjunto. A subjetividade de Riobaldo, o seu “eu”, é a configuração que adquire tal agenciamento da multiplicidade, que se mantém aberta e, assim, se reagenda e reconfigura a cada nova interlocução. A-gente, quem agenda, não pode ser *um* outro: Riobaldo em si é apenas parte (um outro que faz parte) do mutirão que é a sua vida. Por isso, ele não cessa de conversar (falar e ouvir), por isso, como indica a lemniscata, a sua conversa é infinita. Para dizer o grande sertão, a vida épica dos feitos, Riobaldo não pode senão narrar as muitas veredas (eventos, estórias, causos e opiniões alheios), os muitos atalhos e desvios, o “rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve”. E para que este “Grande ser, tão veredas” (LEMINSKI, 2011, p. 305) possa fazê-lo, ele precisa de gente, *da gente*.

5 “Continuação inventada”

A pois, então, me subi para fora do real; rezei! Sabe o senhor como rezei? Assim foi: que Deus era fortíssimo exato – *mas só na segunda parte* (ROSA, 2001, p. 358, grifo nosso).

Um dado que deve ser salientado sobre o “posfácio” (simétrico ao “prefácio” introdutório de causos sobre o diabo), é que nele Riobaldo afirma ter contado ao seu compadre “minha *história* inteira” e não sua *estória* inteira. Como se sabe, essa diferença é significativa em Rosa (“A *estória* não quer ser *história*. A *estória*, em rigor, deve ser contra a *História*. A *estória*, às vezes, quer-se um pouco parecida à *anedota*” (ROSA, 1985, p. 7)), inclusive no *GS:V*, onde “*história*” ocorre cerca de uma dúzia de vezes, e “*estória*”, o dobro. Nesse sentido, podemos dizer que o diálogo com o compadre produz, para usar uma expressão de Rondinelly Medeiros a respeito de *Corpo de baile*, uma “transformação *estórica*” da biografia de Riobaldo, pela qual a *história* que conta a Quelemém se converte em *estória* que conta a seu interlocutor.

Um exemplo de como se opera tal transformação pode ser encontrado numa *estória* lateral (re)contada por Riobaldo. Trata-se do episódio de Davidão e Faustino, jagunços que fizeram um pacto para que, em troca de dinheiro, este morresse em combate no lugar daquele. Ao relatar o caso para seu interlocutor, Riobaldo afirma ter narrado “isto mesmo [...] a um rapaz de cidade grande, muito inteligente”, o qual julgou o episódio “assunto de valor, para se compor *estória* em livro”, faltando apenas “um final sustante, caprichado”, que termina por fornecer: Faustino decide “revogar o ajuste”, o que não é aceito por Davidão, resultando em uma briga cujo desfecho é a morte daquele “por sua própria mão” (a faca que saca acaba sendo cravada em seu coração). Riobaldo louva a “*continuação inventada*”, mas, questionado pelo rapaz da cidade sobre o “fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino”, é incapaz de responder:

O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. 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... (ROSA, 2001, p. 100-101)

Poderíamos dizer que, aqui, a transformação da *história* em *estória* consiste em dar-lhe um fim (um sentido, uma orientação) *que a vida em si não possui* – assim como Riobaldo transforma a história da sua vida, os fatos e acontecimentos dispersos e desorganizados, em uma estória, *inventando-lhe* um sentido. Mas há mais: tal reconfiguração só se dá por meio de um exercício *colaborativo*, como Rosa afirma em sua interlocução com Lorenz a respeito da relação autor-crítico: “um diálogo [...], uma conversa [...] que [...], deve ser produtiva e co-produtiva” (LORENZ, 1983, p. 75-76). A transformação estórica, assim, demanda um outro, não só *para* o qual se conta, mas *com* o qual se conta, uma alternância de fala e escuta (entre Riobaldo e o rapaz da cidade), de reescrita/releitura, para colocar nos termos de *Tutameia*, com seu “Índice de releitura”, as epígrafes duplicadas de Schopenhauer advogando uma segunda leitura e seus prefácios, num dos quais se lê: “Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se” (ROSA, 1985, p.173). Pois não se pode ignorar o óbvio, que o episódio é uma sucessão de releituras e reescrituras, a começar pelas do próprio Rosa:

Revela-se aqui a estrutura duplicada (e mesmo triplicada) da estória dentro da estória, pois, em primeiro lugar, é a tradição literária do pacto de Fausto que é transportada e parodiada na forma de “causo” sertanejo, e traduzida para um personagem de menor escala chamado Faustino, ganhando duas versões (LIBRANDI-ROCHA, 2015, p.100).

E Riobaldo mesmo pratica a releitura/reescritura no romance, suplementando a “Canção de Siruiz”, insígnia do poético que atravessa a obra, por meio de uma *continuação* (“Aí sendo que eu *completei* outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando” (ROSA, 2001, p. 333; grifo nosso)) *inventada* (“eu mesmo tinha *inventado* o inteiro deles” (ROSA, 2001, p. 334; grifo nosso)). Mas, em um sentido mais amplo, a sua conversa autobiográfica não deixa de ser um exercício do tipo, na medida em que “A vida também é para ser *lida*” (ROSA, 1985, p. 7; grifo do autor). Exercício que, como a vida, não termina, que não pode terminar, pois o *sentido* não é definitivo, a *estória* está sempre aberta à reescritura, numa operação *infinita de invenção*, pois que lê a vida (dando-

lhe sentido), mas também é lido por ela, num gesto de retroação que revela a impossibilidade de adequação plena (de um sentido definitivo).

Assim, a estória de Davidão e Faustino evidentemente remete à estrutura do próprio *GS:V*. Pois é impossível não ver nela uma miniatura da mesma situação enunciativa do romance: o diálogo entre o velho sertanejo e *um* moço instruído da cidade. Mas não é só isso: Garbuglio já destacou como o livro se divide em duas partes, que, poderíamos dizer, seguindo uma sugestão de Rondinelly Medeiros, constituem *dois* começos, ou melhor, um começo e um recomeço: o propriamente dito, que se inicia com o travessão e “Nonada”, e outro, situado fisicamente justamente na metade, em que Riobaldo recapitula o que dissera, e afirma:

Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo (ROSA, 2001, p. 324-325).

Não será a segunda parte, em que o relato se torna mais linear e menos entrançado, em que tudo que ficara implícito (o gênero biológico de Diadorim, o pacto) e inacabado (a guerra de vingança) se explícita e resolve (a morte de Diadorim, a derrota dos hermógenes), uma continuação inventada, na qual o que parecia interminável, como a vida, se conclui como uma estória, na qual a fronteira intransponível (o Liso) é atravessada na *segunda* tentativa? Mas quem põe o enredo dessa segunda metade, que apresenta um desfecho, um fim, um sentido, para tudo que veio antes? Riobaldo ou *outro* moço instruído da cidade, o seu interlocutor?

6 “A gente mesmo, demais”

A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder da continuação (ROSA, 2001, p. 477).

É claro que devemos ler a hipótese da segunda parte enquanto continuação inventada “[n]ão literalmente, mas em seu supra-senso”

(ROSA, 1985, p. 8). Pois história e estória não estão tão apartadas assim, entrançando-se ao longo de todo o romance, como no episódio do reencontro com o Menino, agora o jovem Reinaldo, e que teria se dado “sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê” (ROSA, 2001, 154). Além disso, como “[a] vida da gente nunca tem termo real” (ROSA, 2001, p. 615), algo que Riobaldo diz após a morte de Diadorim e a revelação de seu sexo biológico, marcando que algo se dá depois do fim, que o relato continua mesmo finda a estória, se reabrindo no suplemento ou posfácio que trata justamente do próprio narrar e suas condições de possibilidade, também o sentido não termina de ser inventado, e a estória, de poder ser reescrita na interlocução. O que importa, assim, sublinhar, é que não é apenas o diálogo com Quelemém que compõe a bio-grafia do ex-jagunço: também está presente um interlocutor, cuja fala “não aparece diretamente no texto que o leitor tem em mãos”, sendo apenas “retomada em forma de eco na fala do próprio Riobaldo” (RIBEIRO, 2010, p. 23), ou seja, cuja voz está *implicada* na do protagonista. A crítica cunhou de diversas maneiras essa forma enunciativa do *GS:V* – “monólogo-diálogo” (CAMPOS, 1992, p. 59), “diálogo virtual” (ARRIGUCCI, 1994, p. 18-19), “monólogo *inserto* em situação dialógica” (SCHWARZ, 1981, p. 38, grifo do autor), “falso diálogo” ou “monólogo imperfeito” (FINAZZI-AGRÔ, 2001, p. 67) –, exercitada primeiramente em “Meu tio, o Iauaretê”, verdadeiro laboratório do romance, no qual o diálogo é a própria ação, e a *conversa* deriva em *lábria*, uma tentativa de *passar a conversa*, um duelo de vida e morte por meio do conflito entre linguagens, em que os interlocutores se caçam um ao outro; e praticada depois em “O espelho”, especulação formal e materialmente espeleológica (espelho de um conto homônimo de Machado de Assis, no qual, aliás, uma conversa passa, subitamente, a se tornar um monólogo, um relato em primeira pessoa da parte de um protagonista que tem dois nomes, de gêneros distintos – Joãozinho e Jacobina –, a estória de Rosa cria um jogo de espelhos: se o interlocutor é o narrador, então ele espelha, pela narração, a fala do locutor-protagonista, que, por sua vez, espelha a fala do interlocutor-narrador no diálogo); e, mais tarde, em “Antiperipléia”, no qual o interlocutor é chamado de “Seô Desconhecido”, e “– Uai, eu?”, em que a fala se abre já no título. O próprio Rosa chamou-a, tentando diferenciar o seu romance d’*A queda*, de Camus, publicado no mesmo ano e com a mesma estrutura (e, acrescentemos, cujo protagonista se chama Clamence, ecoando

Quelemém), de “monólogo emotivo [...] na qual o ouvinte é o interlocutor, que *mesmo sem falar participa*” (ROSA *apud* VASCONCELLOS, 2005, p. 22, grifo nosso), pontuando, assim, o essencial. Pois há um pacto, uma participação, uma colaboração entre as figuras constituídas por inversões (um sertanejo velho e um moço da cidade, este querendo conhecer o sertão, aquele querendo opiniões legitimadas do doutor letrado), em uma situação que, como notou Silviano Santiago, também inverte aquela do diálogo com Quelemém:

Reparem que o *hospedeiro* da página inicial do romance se transforma em *visita* nas páginas finais. Riobaldo hospeda o visitante estranho e lhe narra toda a sua história. O mesmo Riobaldo se hospeda em casa de Quelemém para lhe narrar toda sua vida. Riobaldo acolhe em casa uma visita e é acolhido como visita em casa alheia [...]. Riobaldo continuará a recontar sua vida na condição de hospedeiro ou de visita. Basta-lhe um interlocutor, como é o caso dos romances (SANTIAGO, 2017, p. 73).

Que se trate de um pacto (narrativo-enunciativo) pode ser visto quando Riobaldo sugere que o interlocutor seja o diabo:⁴ estamos, de fato, diante de um “narrador pactário”, mas em um sentido diferente da caracterização feita por Willi Bolle. Ocupando a posição diabólica, enquanto princípio da mistura, o interlocutor não pode fornecer a Riobaldo a unidade, aplacar a cisão. Todavia, por isso mesmo, pode, tomando parte da vida de Riobaldo, ajudar-lhe a inventar um sentido. É assim que, a certa altura, sem necessariamente desmentir a aproximação do interlocutor ao diabo (afinal, “o diabo vige dentro do homem [...]. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum” (ROSA, 2001, p. 26)), Riobaldo sugere que ele seja, na verdade, um *alter ego* seu, um duplo personificado em outro, como se o Riobaldo-jagunço falasse ao Riobaldo-letrado:

⁴ “Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente falando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazer divertimento engraçado?” (ROSA, 2001, p. 24-25).

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. 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? (ROSA, 2001, p. 55)

Trocando em miúdos: o interlocutor é, enquanto *um outro*, também parte de Riobaldo, (co-)autor de sua biografia; um outro, portanto, que pode ser a-gente de seu relato. Já foi exaustivamente sublinhado pela crítica não só o quanto Riobaldo demanda opiniões, esclarecimentos, e, mais do que isso, a participação ativa do interlocutor, como também o fato de que este anote, escreva, seja por conta própria, seja instigado pelo ex-jagunço, em uma atividade colaborativa aproximada a uma tessitura: “O senhor fia”, “O senhor tece”. Desse modo, a “continuação inventada” poderia ser o próprio texto, a transcrição da fala de Riobaldo, a sua passagem à escrita por parte do interlocutor, que seria, assim, o narrador, aquele que coloca o travessão inicial:

Aparentemente, a narrativa de *Grande sertão: veredas* é de única responsabilidade da *fala* do protagonista, Riobaldo. Mas o romance na verdade é *escrito* por um pseudonarrador anônimo (e não pelo autor, óbvio) que escuta, anota e reproduz a longa e interminável fala do jagunço Riobaldo (SANTIAGO, 2017, p.59).

Se esse é o caso, então a continuação seria elaborada por meio de uma divisão do labor entre fala e escrita, pela cisão da colaboração, com a invenção residindo, segundo Silviano, na infidelidade da “transcrição fonética da fala para a escrita no papel” (SANTIAGO, 2017, p. 87), visível na *pontuação* (outra imagem da tessitura) arbitrária, que marca um gesto de poder: “A fala é só dele, mas a pontuação é só minha [...]. Decisão a favor da *escrita* em detrimento do poder da *fala*” (SANTIAGO, 2017, p. 88, 91). Todavia, será que as posições estão tão bem demarcadas, como Riobaldo *queria*, enquanto bom proprietário, que os pastos fossem? Pois a *fala* não é só de *um*: o interlocutor, afirma Lisa Vasconcellos (2005, p. 82), com suas perguntas, opiniões, intervenções, é

um dos grandes responsáveis pelo formato final do relato: não é a que a história de Riobaldo simplesmente estimule o visitante a uma escrita futura, o próprio relato que lemos já é a sua produção (...) a produção do visitante não pode ser diferenciada da de

Riobaldo. É a influência do visitante no relato que fez deste aquilo que é (...) É muito possível que, sem as suas interferências, a narrativa de Riobaldo fosse muito diferente.

Assim, na medida em que, como vimos, estamos diante de um romance para ser lido em voz alta, então, se a escrita leva a melhor sobre a fala, ela não fala por último.

7. “O teatral do mundo”

Deus escritura só os livros-mestres (ROSA, 2001, p. 365).

A situação enunciativa do *GS:V* foi pioneiramente aproximada ao drama por Roberto Schwarz. Contudo, “a situação *dramática* em primeiro plano” é “*servida* pela memória épica de um dos interlocutores”, que ganha foros líricos pela construção da linguagem, colocando-nos diante de uma mistura de gêneros: “Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos. O modo original e entranhado pelo qual obtém essa combinação de gêneros parece-nos uma das chaves para seu próprio modo de ser” (SCHWARZ, 1981, p. 38-37). Rosa já alertara para isso, quando afirmou tratar-se de um “monólogo emotivo”, acrescentando: “meu *epos* é poesia, em todo caso pretende ser poesia” (ROSA *apud* VASCONCELLOS, 2005, p. 22). O que se passa, porém, é que os gêneros literários não apenas se misturam, mas se atravessam, de modo não a se fundir, mas a serem colocados em questão em “efeito geral de trituração da forma que, reagrupada em nova síntese, imediatamente é dissolvida para ser aglutinada, e outra vez, ainda, apagada, no nada” (HANSEN, 2010, p. 109).

Pois, comenta Benedito Nunes (2013, p. 213), “[o]nde há *interlocução*, há também *enunciação*”, de modo que “o estilo de oralidade, que liga os interlocutores, produz o permanente retorno do enunciado à enunciação, ao ato de fala”, retorno esse que se dá, entre outros, por meio de um constante questionamento metalinguístico (que inclui referências diretas ou indiretas, explícitas ou implícitas, à literatura e suas convenções) por parte de Riobaldo (com seu interlocutor), dos (seus) modos de narrar (dos modos *poéticos*), e a reavaliação, modificação e crítica destes. Assim, aprofundando a identificação de dois planos no *GS:V*, apontada por Cavalcanti Proença, o objetivo e o subjetivo,

o diacrônico e o sincrônico, o relato dos fatos referentes a Riobaldo-jagunço passado e a especulação presente do Riobaldo-barranqueiro (planos que, segundo Hansen (2007) correspondem à épica e ao drama, respectivamente), Garbuglio sublinha como, por sua vez, o plano subjetivo-sincrônico também “se duplica” (a duplicidade, no romance, é sempre em abismo ou fractal – um “dualismo em perpétuo desequilíbrio” de que falava Lévi-Strauss, pelo qual ele se converte em multiplicidade):

numa linha de especulação existencial [...]; e uma linha metalinguística, onde transparece a agudeza crítica do narrador consciente de sua arte e das dificuldades do tratamento da matéria bruta, a palavra, extremamente recalcitrante, mas domada pelas mãos hábeis deste “prestidigitador”. É também uma linha de especulação do fenômeno da arte literária; no trabalho dificultoso e rebelde na manipulação da palavra, interferindo frequentemente no plano do romance, o narrador orienta ou desorienta ainda mais, o leitor, ao submeter à sua visão crítica a narrativa e as considerações sobre os fatos, no modo como os apresenta (GARBUGLIO, 1972, p. 47).

Considerando que os planos se imiscuem, lendo-se e sobredeterminando-se um ao outro, tomemos como exemplo de um retorno à enunciação, ao ato de fala que traz consigo uma travessia e um colocar em questão os gêneros, jogando com a expectativa familiar que estes produzem no leitor, não um dos muitos casos evidentes de avaliação metalinguística do próprio discurso (como quando Riobaldo diz: “Sei que estou contando errado, pelos altos” (ROSA, 2001, p. 114)), mas a *dramatização do drama*, o colocar em cena a cena da cena tal como aparece mais implicitamente nas especulações metafísicas do protagonista por meio da metáfora do teatro que ele invoca para pensar a existência de Deus e a ordem do mundo, em duas variações, que retomam a situação enunciativa dramática:

Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. *Vida devia de ser como na sala do teatro*, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. [...]

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.* Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. 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 consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo 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... (ROSA, 2001, p. 261, 500; grifos nossos).

A vida *deveria* ser como uma peça de teatro, *mas não é*. Esse norteado, o texto prévio, fixado num papel, existe, ou melhor, *deveria existir*, mas a doideira que é a vida de todos prova em contrário, a vida de Riobaldo e também seu contar tortuoso e entrançado, sua dificuldade em definir um princípio para sua vida e para seu discurso (“e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também” (ROSA, 2001, p. 30)) e de fixar um sentido (fim, pois a estória é suplementada) faz da sua vivência e de seu relato sem pé nem cabeça: o sentido *certo* dá lugar à *errância*. Trata-se, como dissemos, de uma tentativa de postular a existência de Deus como demiurgo-dramaturgo, de modo a converter a contingência em providência, o acaso em sentido: “se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim dá certo” (ROSA, 2001, p. 76). Mas se trata também, para além de uma questão metafísica, de uma matéria poética, de uma remissão à clássica formulação aristotélica, segundo a qual a tragédia deve formar um todo, com começo, meio e fim – o que *não* acontece na vida, segundo Riobaldo.

O modelo metafísico-estético do teatro é, assim, posto em questão no gesto mesmo de sua postulação. De modo a entender o que está em jogo, devemos retomar a metáfora tal como aparece para explicar o poder político, no contexto das decisões arbitrárias que Zé Bebelo toma como

chefe no cerco à Fazenda dos Tucanos, com a total anuência dos seus subordinados: “O teatral do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados” (ROSA, 2001, p. 381) (próximo a essa formulação, a respeito de si mesmo, Riobaldo diz: “obedecer é mais fácil do que entender” (ROSA, 2001, p. 344)). Ou seja, se o pacto é com o Diabo (um pacto pelo poder, pelo poder da palavra, de ser dono da voz, de monopolizar o discurso, como insiste Willi Bolle), o modelo do poder é divino:⁵ um escreve no papel (e Riobaldo é, não custa insistir no óbvio, jagunço e letrado) a continuação, e os outros desempenham seus papéis; um é autor e os demais, atores. Não podemos esquecer que é nessa mesma batalha que ele confronta Zé Bebelo, o coloca “sob julgamento”, ou seja, abre terreno para tomar seu lugar em uma *cena de (re-)escritura* (o papel utilizado é, na verdade, *re-utilizado*: documentos da Fazenda contendo dados contábeis de bens e escravos, i.e., referentes ao poder de um homem sobre outros, poder inscrito na escrita); nela, o chefe pede a Riobaldo que escreva uma carta às autoridades entregando todos os jagunços (o seu próprio bando e os judas), num gesto que implicaria perder a chefia bélica imediata, mas manter o poder político. Aqui, é a *leitura* que Riobaldo faz dos papéis (no sentido literal: do que estava escrito nos documentos da Fazenda, e do que está escrevendo a mando de Zé Bebelo; e no sentido teatral: dos papéis de cada um, dos chefes-políticos e dos jagunços soldados, e do próprio papel que quer desempenhar) que permite a ele *reescrevê-los*, confrontando seu chefe, numa cena que, sintomaticamente, tem a forma dramática, de um diálogo entre os dois (inserido na moldura da memória épica, que, por sua vez, insere-se no drama), diálogo que, em sua forma, contrasta com a auralidade dominante, parecendo antes um texto (escrito). Trata-se de uma sequência de uma página, em que as falas alternadas de Riobaldo e Zé Bebelo são introduzidas por “Eu disse” e “Ele disse”, de um modo mecânico, cuja oralização pelo locutor barranqueiro é quase inimaginável, sequência na qual, ademais, uma *dyferença* perceptível apenas na escrita (não audível) aparece: “Ele disse: – Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...” (ROSA, 2001, p. 351).

⁵ Também o pacto é duplo, acontece duas vezes: antes da encruzilhada das Veredas-Mortas, há justamente a Fazenda dos Tucanos, em que Riobaldo promete a Deus assassinar Hermógenes, jura-o de morte, caso Ele acabe com o sofrimento dos cavalos, que gritavam com “uma voz de coisas da gente” (ROSA, 2001, p. 357).

Que o divino e o político partilhem do mesmo paradigma para Riobaldo fica claro na formulação acima citada: na ausência de Deus, são todos contra os acasos, assim como, na ausência de Estado, para Hobbes, há a guerra de todos contra todos (e, reescrevendo clastreanamente outra máxima já citada, poderíamos dizer que “Um não é Um quando faz parte com Todos”: tornar-se chefe implica apartar-se do pacto com os iguais, separar-se dele e ditar seus papéis). O teatro, enquanto modelo de ambos, é aquela forma por meio da qual um autor dá *sentido* (no duplo sentido de significação e direção/ordenação) ao que carece dele, ao sem-sentido. Trata-se de um paradigma que Riobaldo postula justamente *porque* a ausência de sentido parece ser a tônica de sua vida:

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. (ROSA, 2001, p. 142).

Por que as coisas acontecem (“Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? [...] Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?” (ROSA, 2001, p. 126))? Isso carece de resposta. No *GS:V*, o acaso é o nome da intersecção, ou melhor, da encruzilhada entre o “caminho do que houve e do que não houve”, e a postulação do Deus-chefe dramaturgo vai sempre de par com seu questionamento, a pergunta do sentido, da ordem, não cessa de se colocar, *mesmo quando se afirma a resposta* (a escrita divina).

Esse questionamento, como argumentamos, retroage sobre a situação enunciativa dramática: Riobaldo e seu interlocutor não têm papéis fixos, embora devesse haver um autor, um demiurgo-dramaturgo a escrever definitivamente⁶ sobre o papel que cada um deveria desempenhar; assim como eles desconhecem o texto, o norteado, o sentido, que, se não

⁶ “Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 2001, p. 58)

existe, *tem de existir*, ou seja, que deve ser inventado. *A posteriori e a cada vez*. Não estamos diante de uma cena dramática típica, mas de outra cena, em que os papéis (dos atores, mas também do autor e da plateia) se atravessam, e na qual o papel que inventa, pela escrita, cada continuação só é escrito *après-coup*, depois (e através) da travessia, podendo ser constantemente rasurado e reescrito, como um palimpsesto. O modelo dramático, concebido enquanto um texto previamente escrito e fixado, é contraposto a outro, em que o texto só vem depois (do relato de Riobaldo), como reescrita (do interlocutor, narrador, leitor), aberto, de princípio e como princípio, à reescritura. Se a vida, para dizer riobaldamente a formulação acima de Riobaldo, é uma peça na qual os atores desconhecem seus papéis, desconhecem o papel que contém o texto que devem performar, então cabe a eles reescrevê-los. Vejamos, portanto, como os papéis se atravessam. Para tanto, é preciso não só ler a letra, mas fazer a hermenêutica da aletria.

8 “Álgebra mágica”

Digo ao senhor: tudo é pacto (ROSA, 2001, p. 328).

No romance, o *narrador foi reduzido a um (e um só) traço* (“*Grande sertão: veredas* começa por um traço, travessão, sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência”, anota Schwarz (1981, p. 38)), à “função narrativa zero”, que caracteriza o drama segundo a definição rígida de Kate Hamburger, ou, se nos ativermos, à “álgebra mágica”, advogada por Rosa, à função narrativa negativa (–), já que tudo que caberia ao dramaturgo, ao diretor, ou às marcações textuais e extra-textuais de uma peça (cenário, ambientação, tempo, entonação) e mesmo ao outro personagem, está *inscrito* na fala de Riobaldo (no que este diz e deixa de dizer). Disposta na posição diametralmente oposta a esse sinal, que marca a fala de *um outro* (o travessão que designa o que Authier-Revuz chama de “heterogeneidade marcada”), há a lemniscata, símbolo do infinito, que, porém, possui *outro* sentido: “ $\infty =$ par de orelhas”, lemos numa anotação de Rosa.⁷ De um lado, a fala de Riobaldo, de outro, a *escuta* do interlocutor. De um lado o narrador, de outro, o

⁷ Citado por Raquel Azevedo (2015, p. 50), que comenta: “A solução técnica de Rosa para o devir é o equívoco infinito da escuta”.

narratário. De um lado, o autor, de outro, o leitor. Mas o negativo (–) se torna infinito por meio da interlocução, por meio da transformação de *um outro* que *fala* em um *a gente* que *conversa*, ou seja, da conversão do *travessão* em “Travessia” (de vozes, de posições), a palavra final do romance. E enquanto paratexto substitutivo do marcador conclusivo “FIM”, ou seja, que balda o término, reabrindo o sentido, a lemniscata faz par também com o paratexto que serve de lema, epígrafe ou subtítulo e que antecede o travessão: “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. É a travessia (da fala de Riobaldo, do texto do livro) pela escuta (pela leitura/reescritura) a responsável pela conversão do redemoinho diabólico em infinitude: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 624). E tal travessia, em conjunto com Riobaldo e as muitas falas inscritas na dele (narrador, interlocutor, Quelemém, Diadorim, etc.), é ainda a travessia dos acasos por meio da tessitura, um fiar, tecer, por ponto, costurando num tecido os (configurando, dando figura aos) “nonada” que ocorrem seis vezes no texto, termo que abre a fala de Riobaldo e quase a conclui, e que remetendo ao vazio, ao que não é nada, à ninharia, ao que não tem sentido, poderia ser graficamente traduzida por 0. A leitura/escuta/reescrita costura/tece – atravessa – os acasos – os “nonada” que abrem e fecham o texto – transformando-os no caminho do infinito: $0\ 0 \rightarrow \infty$.⁸

9 “A vida nem é da gente”

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais (ROSA, 2001, p. 438).

A caracterização da forma enunciativa do *GS:V* como um “diálogo virtual” por Arrigucci parece ir ao cerne da questão: trata-se de um diálogo *para todos os feitos*, um diálogo vicário, mas que só se *efetiva* se o leitor ocupa a posição *vicária* do interlocutor. Hansen (2007, p. 71) já demonstrou como o texto “age performativamente *por meio* da enunciação, quando constitui o leitor na mesma posição do destinatário mudo, doutor”, de modo que, segundo Benedito Nunes, o interlocutor, “*quase* personagem” se torna “também *quase* leitor”: assim, o texto se

⁸ Pense-se, ademais, na proximidade entre a lemniscata e a representação gráfica de um redemoinho, e também naquela entre “o O” (um dos nomes do Diabo) e “∞”.

abre para os “leitores que, ocupando, de cada vez, o lugar do interlocutor de Riobaldo, entrarão no mundo da obra como participantes de seu grande jogo” (NUNES, 2013, p. 213, 217, grifos nossos). Dito de outro modo: *o interlocutor é a gente*. Se Riobaldo não apenas diz e deixa de dizer, se Riobaldo também ouve, quem ele ouve é a gente, e, portanto, o que ouvimos em sua fala é o eco da voz da gente. A meu ver, não se pensou a fundo as consequências disso, bem como a sua consideração conjunta com a hipótese de *ele* (o interlocutor, portanto, o leitor, *nós*) ser também o narrador, aquele que (trans-)escreve a fala de Riobaldo, a saber, que “a figura do moço da cidade [...] é ao mesmo tempo figuração do ouvinte-leitor e do próprio escritor que primeiro ouviu, anotou e reescreveu a história de Riobaldo para nós” (CHIAPPINI, 1998, p. 200). É como se, assim, a forma do romance deixasse a multiplicidade de Riobaldo aberta à gente, deixasse a nossa voz (literalmente, pois, repetamos ainda outra vez, trata-se de um romance para ser lido em voz alta) fazer parte, de fazer pacto com a sua fala, nos demandasse tecer, pela interlocução com ele, o sentido de sua vida, a sua bio-grafia. E na medida em que o estatuto do sentido no/do *GS:V* é o de uma “continuação inventada” (por contraposição à continuação pré-escrita pelo modelo teatral), inventada a partir da escuta/leitura, tal invenção, de saída, constitui uma *reescrita*, pois a vida da gente (do texto), que é mutirão, não tem termo real, pois as pessoas (os leitores) “não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas [...] vão sempre mudando” (ROSA, 2001, p. 39) – e é nesse sentido que o sentido é infinito. Não é só a continuação que deve ser inventada – também a invenção deve ser continuada. No *GS:V*, só um dos polos da duplicidade é, em alguma medida, “fixo” (o que Riobaldo diz, o livro, Deus); o outro é, por natureza ou forma, “móvel” (a escuta do interlocutor, a leitura, o Diabo) – e é dessa maneira que a duplicidade traz consigo não a sua superação ou supressão, e sim a sua variação: o sertão se torna veredas e o dois se revela o caminho do múltiplo.

Mas não se trata apenas da mera trivialidade de que o leitor suplementa o livro, dando-lhe sentido. Antes, a forma traz inscrita em si isomorficamente a própria multiplicidade ou entrançamento enunciativo-existencial de Riobaldo. Pois tudo no romance está *entre-dito*. Por um lado, dito pela metade, entre o dito e o não dito, necessitando de uma suplementação: “Para que referir tudo no narrar, por menos e menor?” Assim, como “[o] livro pode valer muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1985, p. 17), devemos *supor* a importância (para Quelemém

e Riobaldo) do episódio contado por seo Ornelas, devemos por ponto, colocar enredo, etc., de modo que a duplicidade, sendo uma “ambiguidade ambígua” (HANSEN, 2000, p. 39), se abre à multiplicidade: “Tudo o que está dito, não somente está dito de outro modo, mas admite ainda outras maneiras de dizê-lo” (GARBUGLIO, 1972, p. 133). Por outro lado, dito por mais (ou menos) de um (Um), por uma fala que, entrançando os sujeitos, não se reduz a *um* outro, a uma unidade. Retomemos a questão teatral, a cena teatral (posta) em questão. Os papéis dramáticos no romance estão longe de estarem escritos e separados, se entrançando: se Riobaldo é, à primeira vista, protagonista, ele também traz em si, como vimos, os atributos dramaturgicos (o narrador (em) negativo), performando, como ator, o papel de outras personagens (as inúmeras histórias que relata); o interlocutor, ao mesmo tempo que é personagem, é autor (narrador, ainda que reduzido ao silêncio de sua “álgebra mágica”) e plateia (leitor), estando simultaneamente dentro e fora (e fora em dois sentidos: atrás e diante da cena); e a plateia, o leitor, não pode se reduzir à escuta passiva, devendo invadir a cena com sua escuta ativa, pontuando, entrando no palco, desempenhando, como um ator/autor, pela leitura, os papéis, tanto o de Riobaldo, quanto o seu próprio enquanto outro – o interlocutor. Rosa, desse modo, equivoca na fala de *um* outro, a ser proferida através de *nossa* voz, a multiposicionalidade enunciativa (o termo é de Pedro Cesarino), que caracteriza a experiência literária (autor, narrador, protagonista e demais personagens, narratário, leitor), fazendo do “eu” de Riobaldo um *a-gente*. Pois quem diz “eu” quando vocalizamos a fala de Riobaldo? É Riobaldo, Quelemém, Diadorim, os vários moços da cidade, entre os quais o interlocutor, Rosa, o leitor, etc.: *um* outro vai se tornando *uma gente, muita gente, a gente*. Daí a predileção por esse pronome no romance, e daí Riobaldo não se referir à sua fala nem como relato nem como conversa, mas como “minha conversa nossa de relato” (ROSA, 2001, p. 466). *Minha* conversa, *nossa* de relato: a conversa-relato da gente, com a gente. Isso implica dizer que o diálogo virtual equivoca também emissor e receptor, fala e escuta, fala e escrita, escrita e leitura, dentro e fora do texto (afinal, o interlocutor remete “a um evento real: a nossa própria leitura do texto” (VASCONCELLOS, 2005, p.98)), sendo não a *materialização do diálogo* (que está pela metade), mas a *formalização da interlocução*, do entre-dizer: o leitor (assim como Riobaldo e o narrador) não é um *locutor*, mas um *inter-locutor*, aquele que atravessa e é atravessado pelas locuções,

que está e se constitui entre elas, através delas. Não se trata da *simples* posição de narratário, destinatário ou receptor, mas da *complexa* de ouvinte (narratário de Riobaldo) que (re)conta o que escutou (narrador), dentro (personagem) e fora (leitor) do texto e (d)entre ele (narrador). A ocupabilidade (KULISKY, 2017) da posição interlocutória (e, portanto, da posição de co-autor colaborativo, da escuta ativa) pelo leitor é o modo pelo qual Rosa formaliza, tornando-o experienciável pelo leitor, o caráter *aberto* da multiplicidade de Riobaldo, a sua abertura de princípio a uma exterioridade que irá lhe reconfigurar, adicionando de fora outra voz a ela e provocando o seu re-co-agenciamento, sua reconfiguração. Se Riobaldo produz através do diálogo um agenciamento coletivo de enunciação dos inúmeros discursos diretos e indiretos que compõe a sua fala, e um agenciamento político dos corpos múltiplos que atravessam a sua vida, cabe ao leitor co-agenciar tais multiplicidades, por meio do re-agenciamento político-estético (pois trata-se de questionar, atravessar e reescrever os papéis, as formas, as convenções sociais e literárias) das vozes e das posições enunciativas, incluindo as suas próprias, transformando *a gente* em *a-gente poético/a*.

Com isso, a meu ver, Rosa atravessa a intransponibilidade da vivência, tantas vezes enunciada por Riobaldo (“Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!” (ROSA, 2001, p. 608)), mostrando que *um outro pode ser a gente*, que a vivência de um outro pode se tornar a experiência da gente (o mutirão da vida). Mas, para tanto, é preciso que o leitor entre no jogo da equivocação posicional, e deixe emergir em si, “como resto do revezamento pronominal [...] entre Eu e Tu”, fala e escuta, este “Outro” (KULISKY, 2017, p. 6) que é uma terceira margem entre *eles* e que faz do eu, *a-gente*. Ou seja, é preciso que reescrevamos o papel que nos cabe e os papéis (sociais, literários) já escritos, pois se é verdade que ouvimos a nossa própria voz (inclusive literalmente) quando Riobaldo fala, a ouvimos também com os ouvidos de outro. Ouçamos, então, o que ele ouve, como ele ouve o que *a gente* diz – ou, por outra, como *a gente* ouve o que *um outro* (nós outros, enquanto uma particularidade contingente) diz.

10 “*Minha neblina*”

Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?
(ROSA, 2001, p. 177)

A respeito disso, não se deve perder de vista que, na fala de Riobaldo, está incorporado (não só do ponto de vista formal) o discurso de seu interlocutor, o *nosso* discurso:

incorpora-o no movimento constitutivo do sentido de seu discurso. Observa-se, assim, que o narrador toma por tema não somente o que se poderia chamar de conteúdos do enunciado – os fatos, o passado, o ido, o tido, o vivido – mas outra fala, que vai tematizando. [...] o falante não só responde mas incorpora, no próprio discurso, as representações sociais do receptor, orientando a fala de acordo com suas respostas, perguntas, objeções (HANSEN, 2000, p. 47).

Entre tais representações, não está apenas o imaginário ilustrado sobre o sertão, mas as próprias convenções literárias que Riobaldo, ao deglutir, também parodia, desloca e corrói, ao utilizá-las como modelo para narrar a sua experiência na estratégia discursiva de torná-la legível para o interlocutor e conseguir a sua adesão (e, do mesmo modo, Rosa em sua relação com o leitor). É mobilizando uma dessas convenções – a donzela guerreira – que ele torna familiar o estranho faroeste caboclo misturado com *Brokeback Mountain*. Todavia, se o interlocutor (ou leitor) conseguir ouvir a fala alheia (de Riobaldo ou Rosa) para além de si mesmo, de suas próprias representações e convenções cristalizadas, o mesmo *topos* aparece estranhado, ou deslocado, pois a revelação final é só parcialmente condizente com ele: apenas o “corpo de uma mulher” se mostra, já sem vida, não aparecendo com ele os motivos de um suposto travestimento, que permitiriam, de fato, falar em um mero travestimento e encaixar Diadorim no modelo da donzela guerreira: “o romance” de Riobaldo e Reinaldo, na morte deste, afirma Benedito Nunes (2013, p. 159), “perde o seu encanto de gesta medieval e também se desencanta; a mentira romântica, a mentira do criador de fábulas, se transforma em verdade romanesca”. Para ser mais claro: o *topos* da donzela guerreira é parte da *conversa* (na dupla acepção: diálogo e lorota) de Riobaldo com o interlocutor, e antes de explicar Diadorim, explica as convenções

e representações que guiam a interlocução de ambos, e a inadequação da forma, do gênero (do modelo literário e da oposição sexual invocados) à “matéria vertente”. Como coloca argumentamente Hansen,

a oposição masculino/feminino [...], determinada fortemente pelo imaginário do sertão (e também do leitor levado frequentes vezes a crer no homossexualismo de Riobaldo e também a fazer reconversão do julgamento, no final do texto, voltando a inteirar-se dos índices de macheza do narrador e das suspensões do sentido das alusões a Diadorim, que também no final se determina como feminino, confirmando Riobaldo em sua posição de masculino, etc.), tal oposição é bastante divertida pois, desviante, a reconversão final, quando o drama se desata sem máscara e tudo se normaliza, não passa também de mais um efeito da enunciação de Riobaldo: é que, sendo Diadorim mulher, Riobaldo apaixonase pelo Reinaldo. [...] O divertido, insiste-se, é que o leitor entra no jogo e crê, piamente crê – para ser corrigido: Riobaldo foi homossexual/Riobaldo não é homossexual/Riobaldo não foi homossexual. O leitor crê, portanto, que Riobaldo foi traído pela aparência – esse é o efeito dramático de seu ‘caso’; mas Riobaldo amou a um homem em segredo (HANSEN, 2000, p. 132-133).

É sintomático, nesse sentido, que a crítica literária – exceção feita àquela ligada aos estudos de gênero – se abstenha de (ou mesmo evite ativamente) chamar Diadorim de transgênero, quando tudo aponta para isso. Desde pequeno (e, portanto, muito antes da jagunçagem e da guerra), e sem motivo explicitado (além da necessidade da afirmação da diferença),⁹ se (tra-)veste literal e socialmente como um “homem”. Além disso, quando segreda a Riobaldo seu nome *verdadeiro*, não diz o seu nome de batismo (“Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins”),¹⁰ mas o nome de batismo masculinizado ou ao menos sem a marca de identificação do gênero feminino: “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de

⁹ “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 2001, p. 125)

¹⁰ Note-se também que ao procurar informações sobre Diadorim em sua terra natal, nada consegue a não ser “este papel, que eu trouxe – batistério” (ROSA, 2001, p. 620), a certidão de batismo. A essa altura, não é necessário frisar que os papéis podem e devem ser (re)lidos e (re)escritos.

Diadorim que você deve de me chamar” (ROSA, 2001, p. 172). E, por fim, ao descrever a surpresa ao ver seu companheiro morto nu, Riobaldo diz a seu interlocutor “Que Diadorim era o *corpo* de uma mulher, moça perfeita” (ROSA, 2001, p. 615; grifo nosso). O *corpo* de uma mulher, e não *uma mulher*. É verdade que logo a seguir ele afirma mais diretamente que “Diadorim *era uma mulher*. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuaia, como eu soluzei meu desespero” ((ROSA, 2001, p. 615; grifo nosso). Todavia, talvez essa sequência traduza o processo de ressignificação por meio do qual Riobaldo re-lê o seu amor e sexualidade anteriores, tornando-os aceitáveis socialmente e para si mesmo, como se o tempo todo ele não tivesse amado o que era (ao menos para ele) um homem. Nesse sentido, como me apontou Fabiano Camillo, a revelação do sexo biológico de Diadorim talvez constitua um re-velamento que impede Riobaldo de compreender a sua experiência de amor homossexual, e, mais do que isso, forneça-lhe uma chave, dentro das convenções sociais e mesmo literárias (o *topos* da donzela guerreira), para re-contá-la. Mas é este *topos*, justamente, que devemos estranhar, que devemos deixar de ouvir como ouvíamos: Diadorim *deveria ser* mulher, mas “o viver da gente não é tão cerzidinho assim”, “a vida é cheia de passagens emendadas” (ROSA, 2001, p. 235). Em jogo, está o papel das formas (literárias, sexuais e sociais) de dar sentido, e a posição que ocupamos, como leitores e atores, nelas e diante delas – vida e narrativa devem retroagir uma sobre a outra, de modo a permitir a releitura e reescrita, seja da vida (inclusive no sentido biológico), seja do relato que ordena.

Poder-se-ia argumentar que a sexualidade e a identidade de gênero de Diadorim são ambivalentes, e que é tal duplicidade que encanta Riobaldo, o qual adora em seu companheiro tanto as virtudes ditas masculinas (especialmente as da guerra: a honra, a dedicação, a coragem – é a “mulher” que ensina ao “homem” a coragem, é o Menino que incita a braveza no jovem Riobaldo, é Diadorim/Reinaldo que lhe empurra, a todo tempo, para a chefia) quanto aquelas supostamente femininas (a delicadeza, o asseio corporal, a atenção à natureza): um *de-adorar*. Mas essa ambivalência é justamente o que faz de Diadorim um trans-gênero, ao menos em um sentido rosiano: alguém que pela travessia, atravessamento de gêneros (de identidades), coloca em xeque os papéis socialmente atribuídos aos sexos biológicos, coloca em questão o próprio enquadramento em gêneros. Diadorim não é um *hermafrodita*, não “nasce” misturado; se ele é (masculino/feminino) e não é (feminino/

masculino) ao mesmo tempo, é porque esta é sua *orientação*, o sentido que dá para a sua vida, para a sua travessia. Diadorim inventa a partir da travessia, da mistura, inventa a sua travessia e a sua mistura.

11 Trans-gênero

Assim exato é que foi, juro ao senhor. Outros é que contam de outra maneira (ROSA, 2001, p. 454).

Mas não é só Diadorim que é trans-gênero. Uma das maiores marcas de *GS:V* é sua estrutura quase fractal, em que um aspecto, formal ou de conteúdo, uma estória paralela, pode ser em si o romance todo, uma chave para a sua explicação. Nesse sentido, poderíamos dizer que o *GS:V* é ele mesmo trans-gênero, *atravessando* gêneros os mais diversos. Já vimos como tal travessia opera nos gêneros literários, deslocando e colocando em questão a cena dramática. Mas mesmo no sentido genérico de gênero *textual*, o texto opera essa travessia de gêneros (o romance de cavalaria, o faroeste, a anedota, a casuística medieval sobre a existência do Diabo, o testemunho, etc.), como no *topos* da donzela guerreira, enquanto índice de um gênero, de um lugar familiar ou familiarizado, ou melhor, cuja familiaridade gera certas expectativas, que devemos ouvir com outros ouvidos. Por isso, falar em um texto poli-gênero¹¹, e não em um romance *trans-gênero*, talvez perca de vista que essa multiplicidade se atravessa, se entrança, não só de modo a impossibilitar a individuação e identificação de cada gênero, como também, faz ruir – colocando em questão – a própria ideia de gênero:

Arte de muita arte, literatura de ficção que se tece como ficção da literatura, joga o texto como um duplo espaço de efeitos, pois, ora representação de significação profunda, ora representação do procedimento à superfície, efetuando-se passagens de um a outro, via de regra através de uma técnica da imagem que pulveriza a forma – pensada como fixação/adequação do discurso ao modelo de um gênero – fazendo-a esvaziar-se na ambiguidade mantida de enunciados que se querem irredutíveis a uma ortoscopia final, fechada (HANSEN, 200, p. 107-108).

¹¹ “*Grande sertão: veredas* é um romance polimórfico”, afirma Benedito Nunes (2013, p. 148)

O sentido da trans-generidade no romance está inscrito no próprio nome de Diadorim: trata-se, aponta Garbuglio (1972, p. 73), de um dom (-*doron*), mas um dom atravessado (*dia-*): presente de Deus (Theo-doro → Diadorim), e (veneno) do diabo (*Diá* é um dos nomes do Cujo), portanto, presente e danação, dom atravessado, *dom da travessia* – que demanda, como toda dádiva, ser retribuído, que demanda a reciprocidade da travessia. Benedito Nunes (2013, p. 224) argutamente mostrou como “Guimarães Rosa dissemina o vestígio” de Diadorim, desse dom, “disfarçadamente, como advérbio de modo, *deusdadamente ou ao deusdar* que, por inusitado, não deixam de chamar a atenção do leitor”, inclusive na cena de sua morte: “Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... [...] Diadorim – nu de todo. E disse: – ‘A Deus dada’” (ROSA, 2001, p. 614-615). E, como “[a] vida da gente nunca tem termo real”, os sinais continuam mesmo após a morte dele, quando Riobaldo afirma: “Eu vim. Pelejei. Ao deusdar” (ROSA, 2001, p. 617), isto é, à ventura, na *errância* da ausência de um caminho previamente *traçado*, tendo que inventar, com os outros (a começar por Quelemém) e como retribuição da dádiva recebida, uma continuação, uma orientação pela mistura, para a sua vida. Espalhando em sua fala os rastros de Diadorim, não de um presente divino, pois que o “deus dará” põe em questão a escrita prévia de Deus, convertendo-a em acaso, Riobaldo recoloca em circulação, ao outro, o dom da travessia que recebeu. São os rastros dessa dádiva, *Diadorim*, que devemos ler e a que devemos reciprocidade.

12 Tradizer

A certa altura do *GS:V*, Rosa faz uso de um neologismo, estrangeirismo ou arcaísmo para descrever a ação de seus companheiros rastreadores:

o Suzarte e o Tipote, e outros, com o João Vaqueiro, rastreamos redobrados, onde em redor, remediando o mundo a alho e faro. Tudo eles achavam, tudo sabiam; em pouquinhos horas, tudo *tradiziam*. [...] E bastantes outras coisas eles decifravam assim, vendo espiado o que de graça no geral não se vê. Capaz de divulgarem até os usos e costumes das criaturas ausentes [...]. Porque, dos centos milhares de assuntos certos que parecem mágica de rastreador, só com o Tipote e o Suzarte o senhor podia recheiar livro. [...] Um bom entendedor, num bando, faz muita necessidade (ROSA, 2001, p. 414-415).

O tradizer, a *tradição* dos rastreadores aparece, assim, como uma curiosa modalidade de tradução, que não consiste em um transporte de uma língua a outra, mas (re)leitura ou (re)escrita do mundo, da vida, numa hermenêutica da aletria: um saber entre a interpretação e a adivinhação, entre a vivência e a invenção, de vestígios de gestos e afetos humanos e não humanos, dos movimentos dos corpos e sua interação, que parece ser o paradigma do próprio pensamento (“para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém” (ROSA, 2001, p. 231)). Trata-se, portanto, de um dizer *atravessado* de várias vozes ao mesmo tempo: quem fala?, os rastreadores ou os animais e corpos do mundo com seus sinais? Mas trata-se também de um *tresdizer*, um dizer constituído pela possibilidade do erro e do desvio, já que Hermes, o deus da interpretação, também é o deus do engano; e é assim que um guia, em um erro de leitura, faz o bando de Riobaldo andar “desconhecidos no errado”. Numa das mais belas cenas do romance, quando Diadorim abre os olhos de Riobaldo para as “cores do mundo”, ao observar as plantas e animais num intervalo do tempo histórico humano das infundáveis guerras, o jagunço afirma que “[s]ó um bom tocado de viola”, ou seja, a arte, a estória, a poesia, seria capaz de “remir”, no duplo sentido de resgatar e libertar, “a *vivez* de tudo aquilo”, a saber, de remir uma experiência de vida, histórica, mas atravessada por uma intensidade não individualizável, mítica, estórica, pois as “cores do mundo” que Riobaldo vê com Diadorim são “[c]omo no tempo em que tudo era falante” (ROSA, 2001, p. 164), em que a vida e a subjetividade eram comuns a todos, em que tudo e todos eram a gente/agentes, em que tudo e todos se *equi-vocavam*, se *tradiziam*. Não seria o entre-dizer, a interlocução do próprio romance (enquanto condensação extrema, em “uma” só fala, da multiposicionalidade da experiência literária) uma *tradição poética* que encavalga e atravessa muita gente, humana e não humana, *a gente*, na fala de um outro, que devemos reler/reescrever, numa invenção de sentido, que, não podendo jamais se fixar na certeza, é infinita? E não seria a possibilidade de remir a *vivez* do mutirão-*diálogo* (travessia) de vozes e corpos que é a vida, da gente, de toda a gente, por meio de uma invenção (*poiesis*) que é ela mesma uma interlocução-mistura (atravessamento), o dom ofertado por Diadorim e Quelemém a Riobaldo, e também aquele que a experiência, a um só tempo enunciativa e existencial, da *tradição poética* do *GS:V* oferta, disseminando seus rastros, a um *outro: a gente?*

Referências

ARRIGUCCI JR., D. O mundo misturado. *Novos estudos*, n. 40, p. 7-29, 1994.

AZEVEDO, R. *Jogaretê: atravessar a travessia*. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

CAMILLO PENNA, J. Jagunços, topologia, tipologia (Euclides e Rosa). In: FARIA, A.; CAMILLO PENNA, J.; PATROCÍNIO, P. R. T. (Org.). *Modos da margem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 46-75.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHIAPPINI, L. *Grande sertão: veredas*. A metanarrativa como necessidade diferenciada. *Scripta*, v. 2, n. 3, p. 190-204, 1998.

FINAZZI-AGRÒ, E. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, J.C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

HANSEN, J.A. *O o*. São Paulo: Hedra, 2000.

HANSEN, J.A. *Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada*, n. 10, p. 57-75, 2007.

KULISKY, Y. *O Sprachgitter de Paul Celan: uma tradução*. 2017. 69 f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras/Alemão) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

LEMINSKI, P. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

LIBRANDI-ROCHA, M. *Grande sertão: veredas* e a defesa do ficcional. *Luso-Brazilian Review*, v. 52, n. 1, p. 95-109, 2015. Doi: <https://doi.org/10.3368/lbr.52.1.95>

LIBRANDI-ROCHA, M. *Writing by ear*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. Doi: <https://doi.org/10.3138/9781487514730>

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica)

NUNES, B. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASTA JR., J.A. O romance de Rosa. *Novos estudos*, n. 55, p. 61-70, 1999.

RIBEIRO, S.L. *Minha conversa nossa de relato*. 2010. 82 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 2010.

RÓNAI, P. As estórias de Tutaméia. In: ROSA, J. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 220-225.

ROSA, J. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, J. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTIAGO, S. *Genealogia da ferocidade*. Recife: Cepe, 2017.

SCHWARZ, R. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

UTÉZA, F. *JGR: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

UTÉZA, F. *JGR: metafísica do Grande sertão*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2016.

VASCONCELLOS, L.C. *Figurações da leitura*. 2005. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

Recebido em: 01 de maio de 2018.

Aprovado em: 13 de julho de 2018.