UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

VIVIANE CRISTINE CALOR

Vagar e navegar: pelo mar de Melville e o sertão de Rosa
Estudo comparativo entre *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas*

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Vagar e navegar: pelo mar de Melville e o sertão de Rosa
Estudo comparativo entre *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas*

Viviane Cristine Calor

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura
Brasileira do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do título de
Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari

São Paulo
2011

Para minha mãe, Maria de Lourdes, força da natureza que me faz ir adiante

Para Nanny e Giorgio e Jade e Morgana

E em memória de Lara (2005-2010)

*Is my journey's end coming? My legs feel faint;
like his who has footed it all day.*

Herman Melville, *Moby-Dick*

*O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão num rumo sem termo,
amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz?*

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. **Luiz Dagobert de Aguirra Roncari**, meu orientador, que primeiro acreditou na construção de uma ponte entre o mar de Melville e o sertão de Rosa e que com paciência e compreensão infinitas cuidou para que esta jornada, mesmo com tantos percalços, alcançasse com segurança o seu ponto de chegada.

À Profa. Dra. **Elaine Cristine Sartorelli**, minha irmã latinista, que contribuiu com sugestões preciosas de cunho bibliográfico e que tão gentilmente revisou a versão final deste estudo.

Ao Prof. Dr. **Carlos Daghlán**, que há anos acompanha meus estudos e cujo incentivo e voto de confiança foram-me de vital importância — grande melvilliano, grande incentivador, grande amigo.

Ao Prof. Dr. **Eduardo Vieira Martins**, pela paciência e ajuda inestimáveis, exemplo verdadeiro da dinâmica que dá sentido aos termos mestre e aluno.

Ao Prof. Dr. **Antonio Manoel dos Santos Silva**, que tão gentilmente contribuiu com sugestões valiosas para o aprimoramento de texto e ideias.

Este estudo contou com o auxílio, por meio de bolsa de doutorado, do **Conselho Nacional de Apoio à Pesquisa (CNPq)**.

RESUMO

CALOR, Viviane Cristine. O romance por mares e sertões: uma jornada americana. 2011. 000f. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2011.

Embora haja um intervalo de mais de um século entre a publicação de *Moby-Dick* (1851) e a de *Grande sertão: veredas* (1956), o romance de João Guimarães Rosa apresenta, quer na forma, quer no conteúdo ou em seus respectivos desdobramentos alegóricos, muitos pontos em comum com o livro de Herman Melville. Produtos de literaturas periféricas de países ainda em processo de formação, essas obras são narrativas híbridas que não se encaixam na concepção original do romance moderno europeu (ou *novel*): ambas resgatam e transformam a épica e a tragédia, os chamados gêneros “altos”, para dar voz a um indivíduo que, à margem da sociedade de seu tempo, erra por um vasto espaço inóspito enquanto empenha-se em combates mortais. O propósito deste estudo é analisar, sob um ponto de vista comparativo, passos de *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas*, divididos de acordo com os gêneros literários que abarcam e, destacando semelhanças e diferenças, propor *Moby-Dick*, livro que Guimarães Rosa tinha em sua biblioteca pessoal, como uma das fontes inspiradoras do *Grande sertão*.

Palavras chave: Herman Melville; *Moby-Dick*; João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; estudo comparativo.

ABSTRACT

CALOR, Viviane Cristine. O romance por mares e sertões: uma jornada americana. 2011. 000f. Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2011.

Although written more than a century apart, American Herman Melville's *Moby-Dick* (1851) and Brazilian João Guimarães Rosa's *The Devil do Pay in the Backlands* (1956) share—whether in format, content, and even in their allegorical significance—many common traits. As products of peripheral literatures of countries undergoing a formative process, both are hybrid narratives that do not fit into the original concept of the European novel; their authors resort to, and transform, the so-called “high genres,” the epic and the tragedy, to give voice to an individual who, at the margin of the society of his time, wanders through a vast and hostile space whilst engaged in lethal combats. In telling his memories, that individual also outlines a survey of the society from which he is excluded, mixing his history with that of his country. The purpose of this study is to examine and compare extracts from *Moby-Dick* and *The Devil to Pay in the Backlands*, divided according to the literary genres that both used and transformed, and, by highlighting similarities and differences, identify *Moby-Dick*, a book that Rosa had in his personal library, as one of the literary sources for *The Devil to Pay in the Backlands*.

Key words: Herman Melville; *Moby-Dick*; João Guimarães Rosa; *The Devil to Pay in the Backlands*; comparative study.

ÍNDICE

Introdução.....	11
-----------------	----

Parte I – Dois romances épicos: o clássico como moderno

Mar sertão, sertão mar	24
O mundo “em roda”	50
Das “andanças selvagens” às “santas vinganças”	67
Sombras.....	89

Parte II – Vingança e violência: a desintegração trágica

O “teatral do mundo”	117
Édipo no mar e no sertão.....	125
Duas tragédias de vingança.....	137
A desintegração dionisíaca.....	154

Conclusão.....	164
----------------	-----

Referências bibliográficas

I – Obras literárias de Herman Melville	173
II – Obras literárias de João Guimarães Rosa	175
III – Obras de referência	176
 Referências Internet	 191

Vagar e navegar: pelo mar de Melville e o sertão de Rosa
Estudo comparativo entre *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas*

Introdução

Muito embora *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* sejam obras propositalmente ambíguas quanto a pontos de referência temporal, este estudo forçosamente terá de começar com a apresentação de datas que concatenam alguns eventos e aproximam ambas para uma análise conjunta. O romance de Herman Melville (1819-1891) foi publicado nos Estados Unidos em 1851 e marcou tanto o ápice criativo quanto o declínio irreversível da carreira literária de seu autor: somente após a Primeira Guerra Mundial, transcorridas décadas de sua morte, Melville foi “redescoberto” e passou de “obscuro narrador de contos dos mares do sul a proeminente romancista americano” (LAUTER, 1994, p. 1).

No Brasil, o texto integral de *Moby-Dick*, com tradução de Berenice Xavier, só foi editado em 1950, mesmo ano do lançamento do livro *Prosa de ficção* de Lúcia Miguel Pereira — que aqui nos interessa não só porque levanta um ponto pertinente a nosso estudo, mas pela discussão que gerou. Ao traçar um painel da literatura brasileira do final do século XIX até o início do século XX, Miguel Pereira argumenta que sociedades ainda em processo de

formação, sem estratificação social plenamente definida, não são capazes de produzir romances na acepção mais estrita do termo, pois o gênero *novel*, surgido na Inglaterra do século XVIII, tem o seu foco primário nos mecanismos e aspirações da classe burguesa. Ao romancista cabe “a escolha das situações e dos choques”, mas tais situações e choques são obrigatoriamente gerados por normas da sociedade; e “quando esta ainda não possuir fisionomia própria, quando tateia à procura de si mesma, precária se torna a tarefa” (MIGUEL PEREIRA, 1988, p. 20).¹ Ainda em 1950, o crítico paulista Osmar Pimentel rebateu tais colocações citando *Moby-Dick* como modelo de romance maduro produzido na provinciana Nova Inglaterra da metade do século XIX; e essa conjunção — primeira tradução do texto integral de Melville no Brasil, as ideias de Miguel Pereira em *Prosa de ficção* sobre romance e sociedade, e a consequente refutação dessas ideias, tendo *Moby-Dick* como exemplo — inspirou Sérgio Buarque de Holanda a escrever no *Diário Carioca* uma curta resenha datada de 8 de outubro:

Em primeiro lugar cabe aqui uma pergunta. A obra-prima de Melville, que serviria para atestar como uma sociedade ainda imatura comporta perfeitamente um romance adulto, pertenceria à classe de novelas de costumes, que sugeria a observação da sra. Lúcia Miguel Pereira? E ainda mais: pode-se considerar *Moby Dick* um romance, na acepção moderna e usual da palavra?

É significativo como já a primeira página do livro é uma despedida àquela mesma sociedade burguesa que forma a matéria-prima dos romances oitocentistas. (HOLANDA, 1996, p. 267)

¹ A singularidade de Machado de Assis, no entanto, é destacada: “foi uma exceção no Brasil do século XIX e ainda o seria no Brasil do século XX. O que não significa que seja uma exceção no mundo”. (*ibidem*, p. 61)

Seguem-se considerações acerca da mistura de gêneros literários que compõem *Moby-Dick* e um interessante *insight* acerca de Melville e demais autores do período hoje conhecido como *American Renaissance*:²

Outra parte, sem dúvida a maior, viria de que uma saturação de elementos românticos de várias procedências, pela primeira vez associados, permitiu-lhe preparar de certo modo e preannunciar — juntamente com outros autores norte-americanos da mesma época — o advento de uma síntese nova. A espécie de corrente subterrânea que parece vincular espiritualmente esses autores a formas literárias mais recentes já pôde ser assinalada por mais de um crítico. Neste caso, a influência direta de um Poe sobre Baudelaire, Mallarmé, Valéry, a de um Whitman sobre os autores de versos livres seriam episódios superficiais de afinidade mais profunda e às vezes inconsciente.

Um exame atento permitiria provavelmente situar a obra de Melville nessa corrente de afinidades. (*ibidem*, p. 269)

Cumprir lembrar que à época da primeira tradução integral de *Moby-Dick* e do pequeno debate suscitado pelo livro de Miguel Pereira, o diplomata João Guimarães Rosa (1908-1967) já havia iniciado sua bem sucedida carreira de escritor e se preparava para voltar definitivamente ao Brasil, fixando-se no país em 1951 — *Grande sertão: veredas* foi publicado em 1956. Classificado como “romance”, essa obra, tal como *Moby-Dick*, apresenta, entre suas muitas particularidades, uma forte hibridização de gêneros literários. Guimarães Rosa, aliás, em entrevista concedida em janeiro de 1965 a Günter Lorenz, negou que escrevesse romances: “Não sou romancista”, disse o autor; “Sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (*in* LORENZ, 1991, p.70).

² O termo *American Renaissance* já era usado na segunda metade do século XIX, mas ganhou respeitabilidade acadêmica depois que o professor, historiador e crítico literário F. O. Matthiessen publicou um estudo com esse título em 1941.

Essa posição de Guimarães Rosa é o primeiro elo, mesmo que tênue, que uso para aproximá-lo de Herman Melville. Pois dada a “natureza incomum de seus materiais, que misturam fato e ficção” (STEN, 1996, p. 3), alguns estudiosos negam que Melville possa ser realmente considerado um romancista (*novelist*); o próprio autor, em sua correspondência pessoal, nunca se referiu à sua prosa narrativa como *novels* — ele escrevia “livros” (*books*) ou, usando um termo francês, *romances* (ver MELVILLE, 1993). Esse “romance” melvilliano, todavia, não tem correlato europeu; trata-se de um conceito de literatura (ver BUDICK, 1996) por vezes usado em contraposição a *novel* por alguns autores da *American Renaissance* (Nathaniel Hawthorne, por exemplo, a quem Melville dedicou *Moby-Dick*, foi um dos apologistas dessa diferenciação): se a *novel* deve se ater a normas de realismo e verossimilhança, no *romance* americano do século XIX, o familiar se apresenta revestido com as qualidades

do estranho e do remoto e se transforma em um território neutro, um lugar intermediário entre o mundo real e a fantasia, onde o Real e o Imaginado [...] absorvem a natureza um do outro. [...] Enquanto o *romancista* [*novelist*, no original] estava limitado ao provável e ordinário curso da experiência do homem, o *romancer* tentava criar um reino intermediário entre o pensamento e o mundo objetivo. (FEIDELSON, 1953, p. 7)

Melville se considerava um “*romancer & poeta*” (*Romancer & poet*, 1993, p. 106) e, para preocupação do editor que lançara com sucesso seus dois primeiros livros como narrativas verídicas de viagem,³ decidiu assumir-se como tal ao escrever *Mardi* (1849):

³ *Typee* (1846) e *Omoo* (1847).

Prosseguindo com a narrativa de *fat*os, comecei a sentir um insuperável desgosto por estes; & um desejo de preparar minhas asas para um voo, & me senti aborrecido, limitado & aguilhoado ao labutar com lugares comuns tediosos; abandonei, então, a coisa de uma vez e fui trabalhar de coração e alma em um romance [*romance* no original] que agora vai bem adiantado [...].

Quanto à política de lançar um *romance* depois de dois livros de viagem que em alguns lugares foram recebidos com incredulidade... Meu *instinto* é: adiante com o Romance & deixai-me dizer que instintos são proféticos. (MELVILLE, 1993, p. 106).

Levando-se em conta a confissão de Melville quanto à necessidade de abandonar o realismo de suas narrativas anteriores e alçar “voo” por meio do *romance*; que *Mardi* não foi bem recebido; que *Moby-Dick*, a segunda tentativa de Melville de escrever de acordo com seus “instintos”, tenha lhe rendido ataques pelas “transgressões artísticas, morais e metafísicas” (WEINSTEIN, 1998, p. 209) — “Este é um livro estranho alegando ser um romance” [*novel*, no original], resumiu a *Literary Gazette* em 1851; “devassadamente excêntrico, ultrajantemente bombástico” (in WEINSTEIN, 1998, p. 209) —; que *Moby-Dick*, mais de cem anos após sua publicação nos Estados Unidos, tenha sido usado no Brasil como exemplo tanto para refutar quanto para confirmar a posição de Miguel Pereira acerca da inexistência da *novel* como tal em sociedades em processo de formação e que Roncari, um dos maiores estudiosos da obra de Guimarães Rosa, já em 2002, tenha considerado a resenha de Holanda sobre *Moby-Dick* “de fundamental importância para a discussão da questão do gênero no *Grande sertão*” (2002, p. 467), tomo justamente essa questão como ponto de partida para meu estudo. E por “gênero” não me refiro à visão de conjunto prescritivo ou normativo cristalizado em uma poética, mas, antes, ao conceito tal como pensado e entendido por críticos como Tzvetan Todorov ou Jonathan Culler ou Alastair Fowler: o gênero é um elemento de função

constitutiva e heurística, uma ferramenta de criação e significado que dá sentido à obra literária a partir da semelhança e também do afastamento que esta apresenta com os códigos que o definem (conf. STEN, 1996, p. 7). Que Melville e Guimarães Rosa — igualmente produto de um ambiente literário provinciano, igualmente escrevendo em um período de instabilidade e mudanças sobre um período de instabilidade e mudanças — tenham optado pelas mesmas ferramentas, os chamados gêneros “altos” épica e tragédia, para ampliar o alcance de textos hoje classificados e estudados como romances (*novels*), não é coincidência ou acaso.

Outro ponto em comum entre os dois autores são as “sondagens no eixo mesmo da realidade” (MELVILLE, 2009, p. 41) que efetuam. “O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor”, escreveu Guimarães Rosa em carta à tradutora de sua obra para o inglês, a americana Harriet de Onís (*in* VERLANGIERI, 1993, p. 100); e nisso aproxima-se do ideário artístico dos *romancers* da *American Renaissance*. Melville, por exemplo, “com sua metafísica [...] e jargão de coisas ocultas” (DUYCKING *apud* HORTH, 1993, p. 225), notou, ao também escritor Richard Dana, que a poesia “escorre” dura de *Moby-Dick* (MELVILLE, 1993, p. 162) e a Hawthorne que este “livro perverso” (*ibidem*, p. 212) foi assado no “fogo do inferno”, sendo a frase em latim *In nomine diaboli* o seu moto secreto (*ibidem*, p. 196). Já Guimarães Rosa compara o seu *Grande sertão* justamente a uma baleia e usa os termos “poesia” e “metafísica”, mencionando o diabo, com relação a seu “livro terrível”:

O romance de Riobaldo é uma espécie descomedida de cetáceo, com seu toucinho todo querendo ser de poesia e metafísica. É um

livro terrível, não é à-toa que o Diabo é seu personagem” (GUIMARÃES ROSA *in* VERLANGIERI, 1993, p. 91).

Creio que tal sobreposição mostra bem como Guimarães Rosa, mesmo quando apenas se refere em carta à jornada de seus jagunços, assume uma postura (ou visão, ou mentalidade) bem semelhante à de Melville quando este compunha sua viagem baleeira e sobre ela se expressava.

Mas os elos da “corrente de afinidades” que me proponho a construir entre *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* não se resumem às mesmas escolhas quanto a formas literárias e palavras similares que desvendam algo da motivação de seus autores: meu primeiro e definitivo objeto de estudo — e comparação — será o *texto* dessas obras. Num plano geral, *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* se concentram na figura do proscrito que vaga à margem da civilização de seu tempo por um vasto espaço com leis próprias; ambos os romances, como já foi apontado, recorrem a elementos épicos e trágicos, traduzindo esse “outro mundo” em linguagem e formato únicos, desafiando toda a classificação literária; ambos se ocupam de questões acerca da natureza humana, da existência de Deus ou da prevalência do mal; ambos recriam mitologias, baseando muito de sua força narrativa na elaboração de imagens arquetípicas, como a busca por vingança contra um inimigo tal que o protagonista se vê na contingência de pactuar com o demônio na tentativa de derrotá-lo. Num plano mais restrito, ambos são narrativas em primeira pessoa, que misturam a ação mais violenta ao questionamento existencial mais subjetivo; ambos, antes do início da ação, fazem referência à presença negra em terras americanas (Ismael entra por acaso em uma “igreja de negros”/*negro church*; MD, cap. 2; Riobaldo cita o “povoado dos pretos”; GSV, p. 48); ambos

apresentam um resumo da história que será contada (em *Moby-Dick*, trata-se do sermão do Pastor Mapple; no *Grande sertão*, a Canção de Siruiz); em ambos o chefe respeitado traz consigo cinco homens para melhor cumprir sua vingança (Acab tem seus “cinco fantasmas obscuros”/ *five dusky phantoms*; MD, cap. 47; Zé Bebelô, “cinco cabras [...], urucuianos”; GSV, p. 105); em ambos há a imagem de cartas que vagam por anos nas vastidões de mar e sertão ou, ainda, a cena da asserção/confirmação da própria individualidade diante de fantasmagorias relacionadas a fogo — além do uso, por parte de Guimarães Rosa, de algumas sentenças que expressam, no mesmo contexto e quase que *verbatim*, as mesmas ideias ou conceitos expostos por Melville. Assim, por exemplo, ao discorrer sobre um dos arpoadores do navio *Pequod*, o Narrador de *Moby-Dick* nota que este “conservava a maior serenidade, contentava-se com a sua própria companhia, sempre igual a si mesmo” (*preserving the utmost serenity; content with his own companionship; always equal himself*; MD, cap. 10), ao passo que o Narrador do *Grande sertão* observa que seu companheiro Diadorim era “sério, quieto, feito ele mesmo, só igual a ele mesmo nesta vida” (GSV, p. 304).

Não por acaso a fortuna crítica das duas obras acaba por levantar questões similares, e é, até certo ponto, intercambiável: o que foi escrito para uma delas pode também, por vezes sem nenhum ajuste, ser aplicado à outra. Para Alfred Kazin, por exemplo, *Moby-Dick* é

ao mesmo tempo primitivo, fatalista e impiedoso, como os livros muito antigos, e, ainda assim, peculiarmente pessoal; [...] tudo nele nos chega por meio de uma constante intervenção da linguagem ao invés de ser simplesmente apresentado. (1962, p.41)

Já Franklin Oliveira, comentando *Grande sertão: veredas*, ressalta que “há muito de primevo e antigo na prosa e na novela de Guimarães Rosa; [...] o conteúdo simbólico de sua obra não se realiza através *da*, mas *na* linguagem” (1991, p. 68). Walnice Nogueira Galvão apontou que Guimarães Rosa “dissimula a História, para melhor desvendá-la. Não data seu enredo, mas finge datá-lo; e toda vez que o leitor depara com uma data, ela é contradita pela imprecisão” (1972, p. 63), enquanto Richard Slotkin observa que Melville tentou manter seu romance “tão independente de pontos de referência quanto possível, [...] uma ilha de livro” (1996, p. 542).

Note-se que Guimarães Rosa não citou Melville como um de seus inspiradores. Isso não significa dizer que Guimarães Rosa não tenha sido marcado pelas elucubrações de Ismael ou pela busca por vingança do *Pequod*: muitos autores informam as influências menores e ocultam as maiores, como tão bem notou Carlos Daghlían em conversa que tivemos acerca desse assunto. E, a corroborar minha tese sobre ecos melvillianos no sertão mineiro, encontram-se hoje no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, três versões de *Moby-Dick* que pertenceram a Guimarães Rosa, num total de quatro volumes (a edição brasileira está dividida em duas partes) — número significativo que atesta seu interesse por essa obra em particular (especialmente se levarmos em consideração o fato de que dadas as mudanças constantes exigidas pela carreira diplomática, Guimarães Rosa não costumava guardar os livros que lia). O exemplar mais antigo de *Moby-Dick* que pertenceu ao autor e que se encontra hoje aos cuidados do IEB data de 1948 e é uma tradução francesa.⁴ Há, ainda, o texto original em inglês,

⁴ Tomo GR 813.3 M 531mF: MELVILLE, Hermann. *Moby Dick*. Trad. Lucien Jacques, Joan Smith & Jean Giono. 115^a edição. Paris: Gallimard, 1948.

complete and unabridged, de uma edição de bolso americana de 1955 — nesta, na página 56, a sentença *And offered a prayer so deeply devout that he seemed kneeling and praying at the bottom of the sea* (capítulo 9, “O sermão”/*The Sermon*) foi grifada com esferográfica azul; abaixo, no parágrafo seguinte, aparece também grifada, desta vez a lápis, a sentença *Prolonged solemn tones, like the continual tolling of a bell in a ship that is foundering at sea in a fog*, com uma anotação à margem, a lápis, em inglês: *ringing the bell*, que parece se relacionar, à guisa de explicação, à frase *tolling of a bell* do texto original, indicando leitura cuidadosa, com busca de sinônimos por parte do leitor.⁵ E há a tradução de Berenice Xavier, em bela edição de dois volumes com ilustrações de Rockwell Kent e Poty, lançada em 1957 pela José Olympio — a mesma editora de Guimarães Rosa.⁶

Assinalo, ainda que, se não há menção a Melville (ou à literatura americana em geral) na correspondência que Guimarães Rosa manteve com Harriet de Onís, tais cartas são-nos interessantes não só porque comprovam o domínio de Guimarães Rosa sobre um idioma que ele alegava conhecer de modo limitado, mas também porque nelas emergem imagens náuticas relacionadas à língua inglesa — “Eu, sozinho, mal me consigo instalar num lugarzinho de praia ante o oceano desse idioma” (*ibidem*, p. 93) —, e ao

⁵ Tomo GR 813.3 M 531m: MELVILLE, Herman. *Moby-Dick; or the Whale*. New York: Signet, 1955.

⁶ Tomo GR 813.3 M531 mP v. 1-2: MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

Grande sertão em si, “cetáceo” “tempestuoso, oceânico, violento, desmesurado” (*ibidem*, p. 138).⁷

Levando-se todos esses aspectos em consideração, esta tese parte, portanto, do pressuposto de que *Moby-Dick* foi uma das fontes inspiradoras de Guimarães Rosa no desenvolvimento e na composição de *Grande sertão: veredas* em termos de imagens, situações, mistura de gêneros literários e até na elaboração de algumas sentenças. *Quando* e em que idioma ocorreu o primeiro contato de Guimarães Rosa com o livro de Melville é impossível precisar; se, por exemplo, a tradução assinada por Berenice Xavier que constava na biblioteca do autor é de 1957 (ano seguinte à publicação do *Grande sertão*), há que se levar em consideração o fato dessa tradução já estar disponível ao leitor brasileiro desde 1950 — década que marca, aliás, a canonização de Melville nos Estados Unidos. Não vou, assim, ocupar-me desse tópico específico: o que aqui nos interessa, nosso primeiro e último ponto de referência serão sempre os textos originais dos dois romances.

Como *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* são longos e complexos, achei por bem dividir meu estudo em duas etapas: ao tratar da questão do romance (*novele*) como aculturado por Melville e Guimarães Rosa — autores modernos que se valem de motivos arcaizantes —, comparo, na Parte I, os elementos épicos presentes nos dois livros; na Parte II, faço uma aproximação dos aspectos trágicos das duas obras, ainda sob um prisma comparativo. Tal

⁷ Algumas correções efetuadas por Guimarães Rosa em inglês a propósito da tradução do *Grande sertão*: “Pg. 35, linha 17: ‘divested of everything’. (Original: ‘relimpo de tudo’ – pg. 46, linha 1). Acho melhor: cleaned of everything. (Ou, se possível, ainda melhor: cleaned out of everything. Ou: cleaned and divested of everything. [...] Pg. 18, linha 15: ‘then we put a mock gunfight — let them see what a real one would be like’. No original (pg. 26, linhas 6 e 9): ‘é a hora dum bom tiroteio em paz, exp’rimentem ver’. Deve ser: a nice, quite shooting, let them see!” (*ibidem*, p. 162)

divisão, claro está, foi feita apenas para facilitar a abordagem de textos muito híbridos, cujos componentes, aparentemente antagônicos, na verdade se justapõem, se misturam, se complementam.

Antes de iniciar minha análise, devo me reportar, muito brevemente, a uma questão de cunho semântico. No texto original de *Moby-Dick* temos personagens denominadas *Ishmael*, *Ahab*, *Elijah* etc. e navios chamados *Jeroboam* e *Rachel* — nomes tirados do Antigo Testamento e que com ele interagem diretamente. Em qualquer outra circunstância, minha opção seria manter a grafia inglesa, mantendo o nome escolhido pelo autor; entretanto, para conservar a intertextualidade pretendida por Melville (e apenas neste caso específico), usarei os nomes bíblicos em sua forma aportuguesada — Ismael, Acab, Elias, Jeroboão etc. —, expediente adotado tanto por Berenice Xavier em 1950, quanto por Péricles Eugênio da Silva Ramos em 1972. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza, em sua tradução conjunta de 2008, decidiram pelos nomes em inglês.

Ainda sobre os procedimentos de tradução, todos os excertos de fortuna crítica aqui utilizados estarão em português — no caso de bibliografia inédita em nossa língua, efetuei eu mesma a tradução.⁸ Quando for necessário ilustrar meus argumentos com trechos de *Moby-Dick*, usarei a tradução de Berenice Xavier (Rio de Janeiro: José Olympio, 1950), a que inspirou a resenha de Sérgio Buarque de Holanda e a única disponível no Brasil à época da publicação de *Grande sertão: veredas* — e a que Guimarães Rosa tinha em sua biblioteca. Como toda tradução é também interpretação e recriação do original, e como a prosa de Melville, assim como a de Guimarães Rosa, não

⁸ Credito devidamente todos os outros tradutores na seção *Referências bibliográficas*.

favorece a transposição para outro idioma, diluindo-se inapelável e consideravelmente no processo, acrescentarei também o texto em inglês do autor (Evanston; Chicago: Northwestern-Newberry, 1988) após cada citação direta, seja entre parênteses (no caso de uma palavra ou de extratos curtos, que não comprometam o entendimento do restante do parágrafo), seja em notas de rodapé (para os passos mais longos). Forneço, também, o número do capítulo de *Moby-Dick* (abreviado para MD), do qual foi tirado o exemplo. Já os extratos de *Grande sertão: veredas* (19^a edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006) aparecerão seguidos pela abreviatura GSV e o número da página correspondente.

Por fim, adoto a convenção da academia americana de grafar o título do livro de Melville com hífen, *Moby-Dick*, e o nome da Baleia Branca sem qualquer sinal gráfico, Moby Dick.

Parte I

Dois romances épicos: o clássico como moderno

Mar sertão, sertão mar

“Chamai-me Ismael” (*Call me Ishmael*), convida o narrador na sentença de abertura de *Moby-Dick*; e nesse ato de autodenominação já estabelece um dos temas do livro: ao escolher ser identificado com essa figura do Antigo Testamento — figura que, para escritores de língua inglesa da primeira metade do século XIX como Fenimore Cooper, Byron e Carlyle, representa o órfão, o proscrito errante, o Outro — já insinua um passado de enjeitamento e andanças por lugares inóspitos.⁹ Ao contrário do que ocorre no início de uma outra jornada marítima americana com conotações infernais, *A narrativa de Arthur Gordon Pym de Nantucket* (1838), de Edgar Allan Poe, cuja voz condutora, também em sua primeira frase, apresenta-se de modo direto e sucinto (“Meu nome é Arthur Gordon Pym”), o narrador de Melville permanecerá anônimo (em nenhum momento afirma ser “Ismael” o seu verdadeiro nome), exemplo último do sentimento de *displacement* prevalente

⁹ Ismael foi uma espécie de signo pessoal para Melville e é mencionado em outros de seus trabalhos, como, por exemplo, *Redburn* (1849) — “Achei-me um tipo de Ismael no navio, sem um único amigo ou companheiro” (*I found myself a sort of Ishmael in the ship, without a single friend or companion*; 1957, p. 60) — ou em *Pierre* (1852), que, em sua “inidentificabilidade” (*unidentifiableness*), se sente “compelido adiante, um Ismael menino rumo ao deserto” (*driven out an infant Ishmael into the desert*; 1996, p. 89).

entre os autores da *American Renaissance*. E o deserto de Bersabeia desse moderno Ismael é, paradoxalmente, o oceano; perder-se ali, explica ele, substitui a tentação do suicídio (note-se que o imperativo “Chamai-me” também se presta a entabular o diálogo, íntimo e intimista, do Narrador com o leitor¹⁰).

Antes de iniciar a história específica que se propõe a contar, ocorrida havia anos (“Quantos precisamente não vem ao caso”/*Never mind how long precisely*; MD, cap. 1), Ismael faz a evocação poética do cenário no qual empreenderá sua jornada: a água é “mágica” (*magic*), é “mística” (*mystical*), é “sagrada” (*holy*), atrai e mesmeriza — “Perto de muita água, tudo é feliz”, vai ecoar, mais de um século depois, o Narrador de *Grande sertão: veredas* (GSV, p. 45) — e com termos que remetem à intangibilidade e ao sonho (*Loomings*, título do primeiro capítulo, significa aparições distorcidas de algo ameaçador como que no meio de neblina, o que Berenice Xavier traduziu como “Miragem”), descreve, por meio de questões que tenta responder, não o meio físico no qual se desenvolverá a ação, mas as sensações e sentimentos que esse meio nele despertam. “A meditação e a água estão unidas para sempre” (*Meditation and water are wedded for ever*), conclui.

Depois da evocação poética do cenário, Ismael, ainda no capítulo 1, acrescenta outro elemento épico à sua narrativa ao creditar a escolha pela profissão de baleeiro ao Destino — referido no plural como na mitologia clássica, “os Fados” (*the Fates*):

¹⁰ Em 2006, a revista *American Book Review*, em seu *100 Best First Lines from Novels*, listou a sentença *Call me Ishmael* como a melhor e a mais marcante sentença de abertura de um romance jamais escrita. Muito embora tais julgamentos sejam, em última instância, desimportantes, não é fácil traduzir esta frase aparentemente simples para o português. Berenice Xavier e Péricles Eugênio da Silva Ramos optaram pelo imperativo na 2ª pessoa do plural (Ismael se dirige ao leitor, então, respeitosamente por “vós” ao longo da narrativa). Já Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza, em sua tradução conjunta de 2008, decidiram por “Trate-me por Ishmael”, mantendo a grafia inglesa do nome bíblico e conferindo ao narrador mais informalidade.

Mas por que razão, depois de ter sentido repetidas vezes o cheiro do mar na qualidade de marinheiro mercante, meteu-se-me na cabeça participar de uma viagem de pesca de baleias? É o que poderá explicar melhor do que ninguém o invisível agente de polícia dos Fados, que me vigia constantemente, persegue-me e exerce sobre mim uma influência inexplicável. E sem dúvida a minha ida nessa expedição de pesca de baleia fazia parte do grande programa da Providência, redigido há muito tempo. [...]

Os Fados [...] induziram-me a representar o papel que representei, além de lisonjear-me com a ilusão de que essa escolha era o resultado da minha livre vontade e do meu próprio discernimento. O principal desses motivos era a ideia esmagadora da própria baleia. Tão prodigioso e misterioso monstro despertava toda a minha curiosidade. Depois, era atraído também pelos mares selvagens e distantes onde ele navega a sua massa de ilha, os inúmeros e inomináveis perigos da pesca [...]. Para outras coisas talvez não tivessem exercido sedução. Quanto a mim, vivo atormentado por um contínuo desejo de tudo o que é remoto. Gosto de navegar em mares proibidos e desembarcar em costas bárbaras.¹¹

Ismael, portanto, recebeu o que Campbell (1997, p. 28) denominou “chamado da aventura”, significando que o “destino convocou o herói e transferiu seu centro espiritual de gravidade de dentro da paliçada de sua sociedade para uma zona desconhecida”. E essa aventura marítima, desde o princípio, assume contornos de batalha: Ismael deixa a “amena cidade do velho Manhatta” (*the good city of old Manhatta*; MD, cap. 2) para caçar o “monstro” em um navio batizado com o nome de uma tribo indígena extinta da Nova Inglaterra, o *Pequod* (“destruidores”, segundo HELLER, 1961).

¹¹ But wherefore it was that after having repeatedly smelt the sea as a merchant sailor, I should now take it into my head to go on a whaling voyage; this the invisible police officer of the Fates, who has the constant surveillance of me, and secretly dogs me, and influences me in some unaccountable way—he can better answer than any one else. And, doubtless, my going on this whaling voyage, formed part of the grand programme of Providence that was drawn up a long time ago...

Chief among these motives was the overwhelming idea of the great whale himself. Such a portentous and mysterious monster roused all my curiosity. Then the wild and distant seas where he rolled his island bulk; the undeliverable, nameless perils of the whale... With other men, perhaps, such things would not have been inducements; but as for me, I am tormented with an everlasting itch for things remote. I love to sail forbidden seas, and land on barbarous coasts. (MD, cap. 1)

Quanto ao oceano que percorre, será “sempre uma terra incógnita” (*an everlasting terra incognita*; MD, cap. 58), apresentado ora como uma projeção do inconsciente daqueles que nele navegam (“Atlântico do meu ser”/*Atlantic of my being*, equipara Ismael no capítulo 87); ora como um ser insidioso, o “mar vivo” (*live sea*), “inimigo do homem [...], demônio para sua própria progênie” (*a foe to man...a fiend to its own off-spring*) que “não perdoa as criaturas que ele mesmo gerou” (*sparing not the creatures which itself hath spawned*; MD; cap. 58); ora como cenário com traços típicos da paisagem americana: a palavra “pradaria” (a característica *prairie*), por exemplo, além de dar título ao capítulo 79, aparece nos capítulos 1, 14, 36, 42, 48, 75, 97, 111 e 114. Neste último, o oceano é relacionado ao território americano ainda a ser desbravado e o navio baleeiro, aos carroções dos pioneiros em marcha para o Oeste. Ismael também fala em “planície aquática” (*watery pastures*; MD, cap. 35) e “pastagens marinhas” (*sea-pastures*; MD, cap. 111), ao passo que baleias e filhotes são “vacas e bezerras” (*cows and calves*; MD, cap. 87) com suas “manadas” (*herds*) comparadas a dos búfalos (MD, cap. 105). E se o habitante de Nantucket, polo baleeiro ao qual pertence o *Pequod*, “reside e arma conflitos no mar” (*resides and riots on the sea* MD, cap. 14), também o vai “arando de um lado para o outro como se fosse a sua chácara particular” (*to and fro ploughing it as his own special plantation*; MD, cap. 14).

Mas a viagem de pesca de baleias de Ismael toma novo rumo pelas mãos do capitão do *Pequod*, Acab. Antes mesmo de sua entrada em cena, Acab, outro nome tirado do Antigo Testamento, é configurado como um herói de traços épicos, seja por sua singularidade — é descrito como um “homem que parece um deus” (*god-like man*; MD, cap. 16), é filho de uma viúva (“o

herói épico típico é órfão ou filho de uma viúva”; CAMPBELL, 1993, p. 223) e seu passado e futuro estão envoltos em profecias —, seja pela falta de patronímico (todos os outros oficiais que aparecem na narrativa são tratados pelo sobrenome). Acab, o “rei coroado” (*crowned king*; MD, cap. 16), é o herói que representa uma raça, o Baleeiro americano por excelência; e para esta personagem grandiosa, a história começa, igualmente, como ditam as Poéticas clássicas quando tratam da épica, ou seja, *in medias res*: emerge da sua cabina apenas no capítulo 28 para transformar o “negócio de baleias” (*whaling business*) ao qual até então se refere Ismael na Caça à Baleia Branca. A partir daí, o relato se divide em dois planos: as descrições realistas de Ismael do ofício do baleeiro (o mais preciso registro que hoje se conhece dessa empresa) e os acontecimentos fora do comum relacionados à Busca de Acab, na qual podem ser lidos elementos sobrenaturais: presságios, profecias, pactos demoníacos, o esguicho “fantasma” — que, segundo Edinger (1995), funciona como psicopompo dessa *nekyia* ou descida aos infernos — e a própria Baleia Branca, a Moby Dick do título, que é “não apenas ubíqua, mas imortal” (*not only ubiquitous, but immortal*; MD, cap. 41), “animal irracional” (*dumb brute*; MD, cap. 36), “monstro assassino” (*murderous monster*; MD, cap. 41), “Deus encarnado” (*God incarnated*; MD, cap. 71), “baleia de Jó” (*Job’s whale*; MD, cap. 41) — “sondagens no eixo mesmo da realidade”, como escreveu Melville em 1850.¹²

A prosa, surpreendente em suas construções não convencionais, também se transforma: para as descrições do animal baleia (Melville escrevia

¹² Ver *Hawthorne and His Mosses*; Melville parece fazer referências mais ao próprio trabalho e a suas preocupações artísticas do que analisar o trabalho do amigo.

para um público que tinha o significado sem o significante) e dos procedimentos de “açougue”, símiles simples e uso do humor; para as elucubrações de Ismael e de Acab, aliteraões, assonâncias, frases que podem ser escandidas em pentâmetros iâmbicos (como o início do monólogo de Acab no capítulo 33), alteração da ordem natural das palavras, insólitas figuras de linguagem. Ou seja, elevação da linguagem, conforme os ditames do gênero épico. Comenta Ismael em dado momento:

Frequentemente se ouve falar em escritores que se elevam e se estendem com o tema de que tratam. Que acontecerá então comigo que tenho de escrever sobre o leviatã? Inconscientemente, a minha quirografia se expande em maiúsculas de reclame. Dai-me a pena de um condor! Dai-me a cratera do Vesúvio para tinteiro!¹³

Na famosa introdução que contribuiu para a canonização de Melville nos anos 50, Kazin assinalou que *Moby-Dick*

parece ser muito mais um poema do que um romance, e uma vez que é uma narrativa, parece ser um épico, um longo poema de tema heroico, ao invés do tipo de ficção realista que conhecemos hoje. É claro que Melville não se dispôs a escrever deliberadamente um épico formal; mas meio conscientemente rascunhou sobre características épicas tradicionais para realizar o tipo inteiramente original de romance que ele precisava escrever em seu tempo — a grandeza do tema e do objeto, a atmosfera marcial, a associação de materiais conhecidos e selvagens com mitos universais, as simbólicas perambulações do herói, a força indispensável de tal herói no capitão Acab. (KAZIN, 1962, p. 40)

Vale lembrar, ainda, que *Moby-Dick* funde dois veios épicos distintos: o dos épicos clássicos, prescritos na *Poética* de Aristóteles, como a *Ilíada* e a

¹³ One often hears of writers that rise and swell with their subject. How, then, with me, writing of this Leviathan? Unconsciously my chirography expands into placard capitals. Give me a condor's quill! Give me 'Vesuvius' crater for an inkstand! (MD, cap. 104)

Odisseia, que têm por tema a guerra e a viagem marítima, e o da tradição moderna da *quest*, seja esta uma busca por transcendência, como a *Divina comédia*, ou por respostas para a própria existência, como o *Fausto* (ver STEN, 1996). Enquanto épico clássico, *Moby-Dick*, a viagem marítima que também é um raconto de guerra, estabelece os heróis da nação capitalista que despontava como potência mundial — Hércules é “aquele fortíssimo Crockett e Kit Carson primitivo” (*that antique Crockett and Kit Carson*; MD, cap. 82) — e nessa qualidade de *mythmaker*, de cantor dos feitos de uma raça, Melville foi considerado “O Homero do Pacífico” por Albert Camus (*apud* BOLLINGER, 1977, p. 823). Já enquanto épico moderno, voltado para a busca do Homem por respostas, *Moby-Dick* levanta questões filosóficas e antecipa as que seriam feitas pela psicanálise e a psicologia analítica (Jung, por exemplo, comentou o livro em seu *O homem moderno em busca de uma alma*). Pois o questionamento existencial de Ismael dá o tom de *Moby-Dick*: nada é simplesmente narrado; fatos e diálogos não são apenas reproduzidos, as dúvidas de Ismael (que ecoam as dúvidas de Melville) não são somente colocadas para o leitor, mas também analisadas e, em alguns casos, admitidas como insolúveis. O livro está “saturado de uma atmosfera mental [...] e no meio da caçada, Ismael pode ser visto meditando sobre ela, desmontando as coisas, extraindo o seu ponto significativo” (KAZIN, 1962, p. 41).

Seria difícil contextualizar *Moby-Dick* se tivéssemos como referência apenas as letras europeias do mesmo período — baste-nos lembrar que em 1850, um ano antes da publicação da viagem baleeira de Melville, Charles Dickens havia compilado e lançado *David Copperfield*, romance de formação que descreve com detalhes realistas a vida de um escritor, da infância pobre à

ascensão social. Há que se considerar, portanto, o caldeirão e o ponto de ebulição nos quais a “Baleia”, como o próprio Melville se referia a seu livro, foi “cozida” (MELVILLE, 1993, p. 196).

Os Estados Unidos da primeira metade do século XIX eram uma potência emergente de fronteiras ainda indefinidas, marcada pela divisão (que culminaria em guerra civil) norte/começo de industrialização/trabalho remunerado e sul/latifúndio/mão-de-obra escrava e por políticas de remoção ou mesmo extermínio indígena que culminaram em vários conflitos sangrentos. Nessa época consolidou-se a visão da terra como direito divino, da pátria como “Nova Israel”, que deu origem ao messianismo do Destino Manifesto e que ajudou a impulsionar e justificar a marcha para o Oeste. A frota baleeira americana, responsável pelo abastecimento de óleo, chegava aos mais longínquos pontos do globo, superando seus concorrentes europeus e ampliando ainda mais o mito do *frontiersman* (ver SLOTKIN, 1996). Esse período turbulento e “de autoescrutínio nacional intenso e reavaliação de assunções prevalentes” (ABRAMS, 2004, p. 1) por parte de alguns escritores viu surgir na Nova Inglaterra¹⁴ obras com algumas características comuns, especialmente depois que Ralph Waldo Emerson começou a divulgar o Transcendentalismo, pregando a fidelidade a si próprio acima de tudo e a ideia de que a alma de cada homem seria idêntica à alma do mundo (a que chamava Supra Alma), bem como a necessidade de uma literatura que falasse não ao gosto do leitor mas à “natureza permanente do homem” (*apud* RICHARDSON, 1996, p. 216). “Estritamente regional, composto por uma elite intelectual de classe média, mas que exerceu força sobre a cultura americana muitíssimo

¹⁴ Região que abarca seis estados americanos: Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Rhode Island e Connecticut.

desproporcional para seus números ou geografia restritos” (BURBANK; MOORE, 1969, p. 20), o movimento transcendentalista levantou questões que receberam resposta mesmo por parte daqueles que não concordavam com os conceitos de Emerson: Quentin Anderson fala em “influência negativa”, isto é, somente após contato com tais conceitos é que alguns autores conseguiram expressar sua própria visão trágica (ver ANDERSON, 1971). O maniqueísmo puritano, “menos interessado na redenção do que no melodrama da eterna luta do bem contra o mal, menos interessado na encarnação e na reconciliação do que na alienação e na desordem” (CHASE, 1958, p. 11) e a solidão, o *displacement* do protagonista em um cenário inóspito e assustador são também elementos reconhecíveis da ficção da Nova Inglaterra. O romancista James Fenimore Cooper, por exemplo, apelidado de “o Walter Scott americano” por suas tentativas de criar um passado heróico ao fundir história e ficção, já vai além da mera imitação do modelo europeu ao substituir “os contextos sociais de Scott pela imagem da autodescoberta de um único homem nos ermos selvagens” (WEISBUCH, 2006, p. 243). Pois se a personagem do romance europeu é mais bem revelada em “narrativas que colocam sob juízo o protagonista e também o campo das possibilidades em que ele consegue adquirir, em maior ou menor medida, uma identidade social” (ARMSTRONG, 2009, p. 335), em seu correlato americano há uma busca por essa revelação nos ermos desconhecidos, na fronteira, na *wilderness*:

Os romancistas ingleses — Jane Austen, Charles Dickens (o grande favorito), Anthony Trollope, George Eliot, William Thackeray — viviam numa sociedade complexa, bem articulada e tradicional e partilhavam com seus leitores atitudes que formavam sua ficção realista. Os romancistas americanos se defrontavam com uma história de lutas e revolução, uma geografia de vastos sertões, e uma sociedade democrática fluida e pouco estratificada. [...] Muitos romances

ingleses mostram um protagonista pobre ascendendo econômica e socialmente devido a um bom casamento ou à descoberta de um passado aristocrático secreto. Mas essa trama secreta não desafia a estrutura social aristocrática da Inglaterra. Ao contrário, vem confirmá-la. A ascensão da personagem satisfaz o desejo dos leitores, em sua maioria, de classe média.

Já o romancista americano tinha que depender de seus próprios recursos. [...] Por isso, a personagem principal poderia encontrar-se sozinha entre canibais, como a de Melville em *Typee*, ou explorando vastidões intocadas como o *Leatherstocking* de James Fenimore Cooper, ou testemunhando visões do túmulo, como os indivíduos solitários de Poe, ou encontrando o demônio caminhando pela floresta, como o jovem Goodman Brown de Hawthorne. Quase todos os grandes protagonistas americanos foram “solitários”. O indivíduo democrático americano tinha, de certo modo, que inventar a si mesmo. (Van SPANCKEREN, 1994, p. 36-7)

Para Anderson (1971, p. 43), por exemplo, isso significava posicionar-se contra “o ideal de um mundo com a consciência universalizada no plural, aquisitivo, heterossexual, com papéis fixos” tipicamente europeu, e voltar-se para a “sociedade de um homem só” (*idem*).

O que nos faz voltar ao Brasil, ao ano de 1950, ao livro de Lúcia Miguel Pereira e sua tese acerca da impossibilidade de uma sociedade que ainda “tateia à procura de si mesma” produzir uma forma de expressão tipicamente burguesa como é o romance (ou *novel*) e à resenha de Sérgio Buarque de Holanda sobre *Moby-Dick*:

Num dos comentários críticos tão lúcidos e ricos em informação que publica na imprensa de São Paulo, o sr. Osmar Pimentel procura rebater a observação, feita pela sra. Lúcia Miguel-Pereira, de que nas sociedades sem fundas estratificações e de escassa densidade espiritual como ainda o é a nossa, e o era sobretudo no tempo da monarquia, não alcança facilmente a culminância um gênero literário que, como o romance, só cresceu e prosperou com naturalidade onde cresceu e pôde prosperar a sociedade burguesa.

Não guardo de memória todos os argumentos de que se valeu aquele crítico paulista; tenho lembrança, em todo o caso, de que apoiou suas objeções mostrando como no meio tão provincial e espiritualmente acanhado que eram os Estados Unidos da década de 1850, meio, por conseguinte, que deveria ser pouco hospitaleiro para a criação

novelística, segundo a tese contestada, pôde surgir uma das obras supremas no gênero.

O crítico não se referia à obra de um Hawthorne e nem à de Henry James. [...] Restava Hermann [sic] Melville com o extraordinário *Moby Dick*.

A oportunidade oferecida por uma tradução recente e magistral da maior obra de imaginação que até hoje produziu a literatura americana (Hermann Melville. *Moby Dick*, trad. de Berenice Xavier. Rio de Janeiro-São Paulo, Livraria José Olympio Editora, 1950) permite reviver um pouco este assunto. Em primeiro lugar cabe aqui uma pergunta. A obra-prima de Melville, que serviria para atestar como uma sociedade ainda imatura comporta perfeitamente um romance adulto, pertenceria à classe de novelas de costumes, que sugeria a observação da sra. Lúcia Miguel-Pereira? E ainda mais: pode-se considerar *Moby Dick* um romance, na acepção moderna e usual da palavra?

É significativo como já a primeira página do livro é uma despedida àquela mesma sociedade burguesa que forma a matéria-prima dos romances oitocentistas. (HOLANDA, 1996, p. 266-7)

E assim o *Pequod* faz-se ao mar, não somente em busca de vingança, mas em busca de respostas, em busca de identidade. Suas duas personagens centrais, como vimos, não têm patronímico — o épico Acab por ser o representante de sua raça e “Ismael” por ser uma condição, um estado de ser da Voz que nos conta a história.¹⁵ O sermão sobre o profeta Jonas que Ismael ouve e reproduz antes do embarque é um resumo de sua própria viagem e, não por acaso, apresenta várias questões relacionadas à identidade — “Em que te ocupas? De onde vens? Qual é o teu país? A tua raça?” (*What is thine occupation? Whence comest thou? Thy country? What people?*; MD, cap. 9) —; questões que serão extrapoladas do plano específico de “país” e “raça” para um plano geral, metafísico, no qual se questiona a condição do Homem no Universo:

¹⁵ Personagens com nomes e sobrenomes “comuns” foi uma inovação do romance como gênero (ver, por exemplo, WATT, 2007).

Onde se encontra o porto final de onde não partiremos mais? Em que éter arrebatado navega o mundo que não cansará nem mesmo aos mais cansados? Onde se oculta o pai da criança exposta? Nossas almas parecem com esses órfãos cujas mães sem marido morrem ao dá-los à luz. O segredo de nossa paternidade jaz no seu túmulo e temos de ir até lá para conhecê-lo.¹⁶

Elaborando sua história sobre temas grandiosos enquanto expunha suas dúvidas existenciais, Melville voltou seu *romance* para os gêneros “altos” épica e tragédia (esta última após leituras de Shakespeare): se muitos romancistas europeus do séculos XVIII e XIX se afastaram da tradição clássica exatamente por considerá-la aristocrática e não condizente com a moral cristã e os valores burgueses vigentes (ver WATT, 2007, ou ARMSTRONG, 2009), Melville justifica o uso desses elementos arcaizantes em sua obra moderna mencionando “democracia” — mesmo o mais humilde baleeiro será elevado à categoria de herói. E a explicação que oferece ao leitor acaba sendo também uma espécie de invocação às Musas esperada do *aedo* épico; com a diferença que sua inspiração, aqui, virá do “Deus democrático”, do “justo espírito da Igualdade”, que “tocou” tanto o escritor Cervantes quanto importantes figuras nacionais americanas, como o pastor John Bunyan e Andrew Jackson, fundador do Partido Democrata:

Portanto, se daqui em diante ao mais insignificante marinheiro, aos renegados e párias eu atribuir qualidades elevadas, ainda que obscuras, se tecer em volta deles privilégios trágicos, se aos seres mais lastimáveis e talvez aos mais rebaixados elevar algumas vezes ao cimo da exaltação, se tocar no braço do trabalhador com algo de luz etérea, se espalhar um arco-íris sobre os seus desastrosos pores-

¹⁶ Where lies the final harbor, whence we unmoor no more? In what rapt ether sails the world, of which the weariest will never weary? Where is the foundling's father hidden? Our souls are like those orphans whose unwedded mothers die in bearing them: the secret of our paternity lies in their grave, and we must there to learn it. (MD, cap. 114)

de-sol, então, apóia-me contra todas as críticas mortais, justo espírito da Igualdade, que espalhaste um manto real de humanidade sobre todos os meus semelhantes! Apóia-me nessa empresa, grande Deus democrático, que não recusaste ao obscuro forjado, Bunyan, a pálida e poética pérola; tu que cobriste com folhas do mais belo ouro, duplamente forjado, o braço manco do pobre, do velho Cervantes, tu que ergueste Andrew Jackson de entre os seixos e o colocaste sobre um corcel de guerra, e o elevaste mais alto do que um trono! Tu que, em todas as tuas poderosas marchas terrenas, sempre escolheste os teus campeões nas mais vulgares regiões, apóia-me nesta empresa, ó meu Deus!¹⁷

Já *Grande sertão: veredas* começa com o travessão que assinala o início do longo diálogo/monólogo entre o Narrador e seu interlocutor anônimo e a segunda palavra do livro, “tiros”, já destaca a violência, o estado de guerra que permeará todo o romance. Com a menção ao bezerro “erroso”, as primeiras considerações sobre o mal e a existência do diabo (“O diabo existe e não existe?” GSV, p. 26), a transformação de um espaço físico e suas características peculiares em entidade onipresente ou estado imanente (“O sertão está em toda a parte”; GSV, p. 24) e lembranças que se seguem não de modo linear, por ordem de acontecimento, mas pela importância que tiveram na vida do narrador (“Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença”; GSV, p. 116), fica claro que aqui não se terá, como ocorre em *Moby-Dick*, uma narrativa dividida entre o comum e o extraordinário: a realidade se apresenta misturada, o “mundo é muito misturado” (GSV, p. 237),

¹⁷ If, then, to meanest mariners, and renegades and castaways, I shall hereafter ascribe high qualities, though dark; weave round them tragic graces; if even the most mournful, perchance the most abased, among them all, shall at times lift himself to the exalted mounts; if I shall touch that workman's arm with some ethereal light; if I shall spread a rainbow over his disastrous set of sun; then against all mortal critics bear me out in it, thou Just Spirit of Equality, which has spread one royal mantle of humanity over all my kind! Bear me out in it, thou great democratic God! who didst not refuse to the swart convict, Bunyan, the pale, poetic pearl; Thou who didst clothe with doubly hammered leaves of finest gold, the stumped and paupered arm of old Cervantes; Thou who didst pick up Andrew Jackson from the pebbles; who didst hurl him upon a war-horse; who didst thunder him higher than a throne! Thou who, in all Thy mighty, earthly marchings, ever cullest Thy selectest champions from the kingly commons; bear me out in it, O God! (MD, cap. 26)

e é desta maneira que serão apresentados ao leitor, sem concessões quanto à forma — o narrador Riobaldo só se introduz após cerca de 30 páginas do início de seu relato e sua história pessoal enreda-se em uma série de relatos paralelos — e sem concessões quanto à linguagem, “quase um idioleto” (ARRIGUCCI, 1994, p. 13). Esse amálgama de tempo, personagens, lugares, considerações filosóficas e metafísicas (“coisas divagadas”; GSV, p. 37) com um português pensado e usado para “chocar” e obrigar o leitor a “enfrentar” o texto “como a um animal bravo e vivo” (GUIMARÃES ROSA *in* VERLANGIERI, 1993, p. 100), fez com que Antonio Candido, ao considerar a longa tradição regionalista brasileira, equiparasse o contato com o *Grande sertão* a uma viagem marítima: “Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto, é deslumbrante essa navegação no mar alto, esse jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição, no enredo, na psicologia” (CANDIDO, 2002, p. 121).

Mar que *faz* parte do imaginário do romance, pois uma das designações do sertão no qual vagam os proscritos de Guimarães Rosa é justamente a de “mar de territórios” (GSV, p. 41) ou “mar sem fim” (GSV, p. 318). Vários passos da narrativa remetem à ideia de *navegação* por esse mar-sertão que é físico (“Presumi que estavam muito contentes de ganhar repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda”; GSV, p. 135) e psicológico (“Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal”; GSV, p. 30) — neste último, insinua-se, ainda, um nível mais profundo, oculto, relacionado ao demoníaco (“Ah, não, mano, quero lá não navegar por detrás das coisas”; GSV, p. 425, diz, em dado momento, um dos jagunços) e que apenas Riobaldo, o “nascido

diferente” (GSV, p. 31), terá coragem para vasculhar, buscando ali a si mesmo na tentativa de conquistar seu próprio Destino.

Guimarães Rosa, portanto, tal como Melville, fundiu as duas tradições épicas em seu romance: a clássica, pois *Grande sertão: veredas* é uma narrativa de guerra (com contornos de viagem marítima) que segue alguns preceitos épicos como o início da ação *in medias res*, o enaltecimento da coragem e da lealdade dos guerreiros e a elevação da linguagem; e a moderna, com seu questionamento metafísico, sua busca interior. Ou seja, o sertão de Riobaldo é “um espaço tão vasto, tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma ‘travessia’ individual” (ARRIGUCCI, 1994, p. 24):

Os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana. *Sertão* e *existência* fundem-se na figura da viagem, sempre recomeçada — viagem que forma, deforma e transforma e que, submetendo as coisas à lei do tempo e da casualidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares. Não há, porém, nessa concepção da vida humana, resquícios de fatalismo. O Destino, resultante de ações diversas que se conjugam, não tem a eficácia de uma força exterior e independente. É o desenho completo da trajetória da vida, o diagrama do movimento da existência no tempo. [...]

Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem — objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. (NUNES, 1969, p. 178-9)

Não é propósito deste estudo traçar a genealogia do *Grande sertão* desde os escritos de nossos românticos, com suas tentativas de nacionalizar nossa literatura por meio da nacionalização dos assuntos abordados, até o pré modernista *Os sertões* de Euclides da Cunha; mas, se pensarmos em como a *novel* europeia imigrou e foi aculturada entre nós no século XIX, vamos

encontrar diferenças significativas com o que ocorria na Nova Inglaterra do mesmo período. Roberto Schwarz notou que os temas nos quais o romance “ancora a sua forma — a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate de aristocracia e vida burguesa, o antagonismo entre amor e conveniência, vocação e ganha pão (2000, p. 37-8)” —, tiveram de ser modificados e adaptados no Brasil, cujo escravismo ia de encontro à própria essência do liberalismo burguês que viu surgir esse gênero (o crítico também cita a situação periférica da literatura americana e a consequente mudança de Henry James, autor posterior à geração da *American Renaissance*, para a Inglaterra, em busca de temas e situações que o fizessem um verdadeiro *novelist*). Creio que “periférico” seja um dos poucos termos em comum que possamos usar quando comparamos a maneira como o romance foi adaptado por brasileiros e americanos: além das circunstâncias culturais, religiosas, políticas e econômicas distintas, faltou-nos também um pensador do escopo de Emerson para instigar respostas mesmo por parte daqueles que não concordavam com suas ideias. É possível perceber algumas dessas diferenças se, por exemplo, considerarmos José de Alencar, precursor do veio regionalista do qual viria a brotar o romance de Rosa e o primeiro *romancer* da *American Renaissance*, o já citado Fenimore Cooper. Alencar leu e se inspirou em Cooper, e até mesmo escreveu em sua autobiografia que, na questão dos temas indígenas, “o romance americano havia de aparecer no Brasil a seu tempo” (1990, p. 61). Contudo, o senhor de escravos Alencar, o *súdito* e membro do Partido Conservador do Império Alencar, voltou-se para a criação de um passado mítico e de uma raça brasileira idealizada, enquanto o *cidadão* Cooper defendia ideias republicanas seguindo um herói solitário que, nem

branco nem índio, se desloca na vastidão desconhecida. Tentando seguir as matrizes europeias, Alencar também assinou romances focados na burguesia urbana carioca; já Cooper, dividido entre “o conceito europeu de literatura como um drama social e familiar e o conceito americano de literatura como drama psicológico com implicações míticas que transcendem fenômenos sociais” (SLOTKIN, 1996, p. 474) acabou, à medida que escrevia novos livros, movendo-se “na direção do último modelo” (*idem*).¹⁸

Atrelada à europeia mesmo quando tentava inovar, nossa literatura seguiu sem apresentar grandes questionamentos filosóficos ou metafísicos; esse rumo em particular só seria tomado nos anos 1940 e o médico e diplomata mineiro João Guimarães Rosa foi um dos grandes responsáveis por “transcendentalizar” (OLIVEIRA, 1991, p. 69) nossas letras: é com ele que “vencemos não só a carência técnica denunciada por Mário de Andrade [...], como ainda a absurda e permanente ausência de pensamento filosófico’, também apontada pelo autor de *Macunaíma*” (*idem*). E o objeto de interesse de Guimarães Rosa foi, justamente, nosso interior, nosso sertão, cujas circunstâncias sócio-político-econômicas produziram nossa própria versão da “sociedade de um homem só”:

O mesmo estado de coisas que modelou o homem desvalido e violento, no limite inferior da escala social, forjou, no extremo

¹⁸ Ainda sobre a questão do posicionamento do autor de ideias democráticas, não é demais lembrar que Dom Pedro II é personagem do livro de Melville *White-Jacket* (1850). No capítulo 56, Dom Pedro faz uma visita ao navio americano *Neversink*, ancorado na Baía de Guanabara e esta é a oportunidade para que o autor dê voz às suas opiniões de “republicano ferrenho” (so *fierce a republican*), fazendo com que a maruja do *Neversink* comente que “Pedro” não é nada mais do que um banal “Peter” em inglês (“Eu não chamaria meu cachorro de Peter!” / *I wouldn't call my dog Peter!*) e que seu sobrenome não é “Braganza”, mas *bragger* (“fanfarrão”, “gabola”): “Se o Imperador ali e eu tivéssemos de tirar as roupas e pular no mar para um banho, seria difícil dizer quem é que tem sangue azul quando estivéssemos na água” (*If yonder Emperor and I were to strip and jump overboard for a bath, it would be hard telling which was of the blood Royal when we should once be in the water*).

contrário, o homem poderoso e também bruto: o grande proprietário. Vinculado à terra, teve seu mundo confinado ao pequeno reino que organizou em vista de seus interesses. Do ponto de vista econômico as barreiras de suas propriedades foram aparentes, pois integravam-se numa imensa rede de circulação de mercadorias. Em termos de relações sociais imediatas as vastidões que comandou traduziram-se pelo isolamento. Assim, também nos grupos dominantes, as relações pessoais formam o vínculo básico, fundando uma dominação diretamente autoritária e praticamente ilimitada.

Desse quadro, surgem pobres e ricos reduzidos ao cumprimento de um destino comum: o da solidão. Do lado do pobre, marcado pela instabilidade, isto o aproximou do vazio social: nesse povo sem vizinhança, sem parentela, sem política, sem liturgia, quase sem trabalho e sem recreio, o único elemento a apresentar continuidade é o próprio sujeito. Do lado do rico, as amarras da terra determinaram família, economia, política, religião, mas fizeram também que ficassem reduzidas a interesses de pequenos grupos. Num caso como no outro, a pessoa definiu-se como a unidade última da organização social. (FRANCO, 1975, p. 102)

Tendo encontrado o tema, era necessário aprimorar a ferramenta para desenvolvê-lo, enquanto avançava as fronteiras da herança literária que recebera. Em carta, Guimarães Rosa, expressou veemente descontentamento quanto a ambas:

A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. [...] Empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como caroços num angurão, vulgaridade, falta do sentido de beleza, deficiência representativa. É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe os músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la, e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso. [...]

A nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão. Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores, ociosos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão, da observação direta, do domínio dos temas, do estudo prévio, do planejamento, da construção literária. Somos do alongamento, do nariz-de-cera, do aproveitamento, em décima ou vigésima mão, de reminiscências literárias, da literatice, enfim. Ou do folclore puro: coisas toscas, não lapidadas, que só deviam aparecer ENTRE ASPAS.

Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado. (ROSA, 2006, p. 137-8)

A obra de Guimarães Rosa tem, portanto, um lado de manifesto, de afirmação e divulgação desse posicionamento ideológico que choca, encanta e desafia o leitor a pensar. E, com a insatisfação que expressou pelo estado de nossa literatura, salvo “poucas exceções”, não causa surpresa que o autor tenha usado outros materiais que não os prescritos para a composição de um romance regionalista nos anos 1950, como a apropriação de elementos épicos e trágicos arcaizantes, alguns dos quais adquiridos por meio do diálogo com textos que Franco Moretti (1996) chamou de “obras mundo”: o *Fausto* de Goethe, o *Ulisses* de Joyce — e o *Moby-Dick* de Melville.

Assim como Melville, Guimarães Rosa escrevia em uma época turbulenta, de disputas internas que poderiam ter levado o Brasil à guerra civil (baste-nos lembrar que a chamada República Nova terminou com o suicídio de Getúlio Vargas em 1954), e, como Melville, o autor retrocede sua narrativa para um passado não tão distante: *Grande sertão: veredas* transcorre no começo do século, no igualmente turbulento período da República Velha (1889-1930). Como Melville, Guimarães Rosa faz uso de personagens históricas — o “cidadão” (GSV, p. 469) seo Ornelas alude a Getúlio *Dorneles* Vargas; o Velho que Riobaldo encontra no Morro do Tebá, o “homem no sistema de quase-dôido, que falava no tempo do Bom Imperador” (GSV, p. 536), remete à figura de Antonio Conselheiro (conf. RONCARI, 2007) —, traçando um painel realista

das circunstâncias que filtra em sua ficção.¹⁹ Abrem-se, assim, clareiras na prosa de Riobaldo, a oferecerem um retrato de como se mantinha a situação sócio econômica sertaneja. Isso se demonstra no breve passo abaixo, no qual aparece o “preto” (ex escravo ou descendente de escravos) que recebeu o nome (e o título) do Imperador deposto, protegendo o território de um dos “coronéis” da região:

E nós ficamos esperando a volta deles, cinco dias lá, com grande regozijo e repouso, na casa do preto Pedro Segundo de Rezende, que era posteiro em terras da Fazenda São Joãozinho, de um coronel Juca Sá. (GSV, p. 164)

E, como Melville, Guimarães Rosa, ao se manter fiel às próprias convicções artísticas, ultrapassa limitações de tempo, de lugar e, claro, de gênero literário: depois de ter disposto em seu tabuleiro todas as peças importantes e dar-lhes outras camadas de interpretação por meio de seus vários continhos e divagações, Riobaldo está pronto para reiniciar seu relato de forma linear. Mas não antes de já ter recorrido a mais um elemento épico, a “evocação poética da paisagem grandiosa do sertão” (ARRIGUCHI, 1994, p. 22):

¹⁹ Ainda sobre as possibilidades do uso de personagens históricas no *Grande sertão*, diz Roncari: “Apreciamos o embate entre o militarismo de Hermes da Fonseca (o Hermógenes?) e o civilismo de Rui Barbosa (Zé Bebelô?); porém, reinando sobre eles, como a resultante que assimilava a autoridade e a ação militar de um e a civilidade e o reconhecimento dos limites da lei de outro, ficava o Barão do Rio Branco, José da Silva Paranhos Júnior, o “Juca Paranhos”, como era chamado pelos próximos (Joca Ramiro?), de cuja diplomacia Afonso Arinos dirá mais tarde “O pacifismo do Barão do Rio Branco era um pacifismo armado” (FRANCO, 1976, p. 511). Não seria descabido enxergar também certa identificação do autor com Rio Branco, como é apontada numa nota, na coluna “Pomona Politis”, do Diário de Notícias, sob o sugestivo título “Tal qual Juca”, sobre as atividades de Guimarães Rosa como chefe da Divisão de Fronteiras do Ministério das Relações Exteriores. (RONCARI, 2004, p. 293)

Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a
nhíica e a escova, amarelinhas... Isto — no Saririnhém. Cigarras dão
bando. Debaixo de um tamarindo sombroso... Eh, frio! Lá geia até em
costas de boi, até nos telhados das casas. Ou no Meão-meão —
depois dali tem uma terra quase azul. Que não que o céu: esse é
céu-azul vivo, igual um ovo de macuco. Ventos de não deixar se
formar um orvalho... Um punhado quente de vento, passante entre
duas palmas de palmeira... Lembro, deslembro. (GSV, p. 42)

Note-se, aliás, que os dois romances que analiso neste estudo já partem de um pressuposto épico: a memória, “a mais épica de todas as faculdades”, como notou Walter Benjamin (1995, p. 210), guia as vozes de Riobaldo e Ismael. Riobaldo faz alusão a suas lembranças (“lembro”, “alembro”, “relembro”, “não me esqueci”, “não gosto de me esquecer de coisa nenhuma” etc.) ao longo de toda a narrativa — que é, afinal, um raconto de sua vida, da infância pobre à velhice abastada; Ismael, por sua vez, não se ocupa em sinalizar esse processo ao longo do percurso (muito embora o leitor dele esteja ciente o tempo todo) e, ainda, fala justamente em esquecimento: “E naquelas águas irremissivelmente longínquas, eu esquecera as mesquinhas recordações que me ligavam às tradições e às cidades” (*and in those for ever exiled waters, I had lost the miserable warping memories of traditions and of towns*; MD, cap. 42). Pois “o mar dos narradores épicos” de que fala Arrigucci — o mar da *Odisseia*, d’*Os lusíadas*, de *Moby-Dick* e o do *Grande sertão* — representa a ocasião de perder o rumo e de se perder: habitado pelo Destino, é um “espaço desconhecido e sem balizas”, em que “a ciência do piloto não passa de um recurso limitado”; nele “não há verdadeira navegação”, pois se chegou aos limites extremos do mundo — “mundo sem retorno para quem, a contragosto, por aí se aventurou” e do qual “nem os deuses nem os mortos se encontram muito longe” (HARTOG, 2004, p. 41). Nesse espaço,

a memória é um perigo e um poder; ambos precisam ser constantemente vigiados, pois aqueles que cederam aos poderes das divindades animalizaram-se ou pereceram. Apenas Ulisses, o herói astucioso, que incorpora o sonho de tecer sua própria história, parece ter entendido que a memória era a garantia de sua sobrevivência, de sua humanidade, bem como de seu retorno à Ítaca. (MEDEIROS, 2006, texto 147098).

Isso porque o “mar sem colheitas”, como canta Homero, não é lugar privilegiado para o homem “comedor de pão”, ou seja, para o homem civilizado cuja vida se constrói ao redor da instituição da agricultura. Assim, na *Odisséia*, Ulisses entra em contato com bárbaros e criaturas selvagens que também se encontram fora das fronteiras traçadas para os limites humanos, como, por exemplo, ciclopes devoradores de carne humana — mas não apenas usa com ou contra esses seres sua astúcia grega e civilizada, mas também aprende com eles e os apreende, trazendo-os para o seu próprio mundo por meio dos relatos dessa convivência. Ulisses delimita, assim, o “civilizado”: carrega consigo os valores que representa e expõe as fraquezas dessa civilização que se estabelece por meio do confronto com forças apresentadas como animais. E não dar a devida importância à memória, esquecer-se de quem ou o do que se é durante esse confronto, significa justamente envolver para esse estado primitivo, perder a própria humanidade (como no caso dos companheiros de Ulisses transformados em porcos no episódio da feiticeira Circe).

Em Guimarães Rosa, o sertão, esse novo mar, esse “desmundo” ou avesso do mundo tal como o representado pelo homem “comedor de pão”, é novamente habitado pelo caçador de bestas e de homens, pelo predador; ao largo da esfera domesticada da agricultura e do lar (mas servindo, quando necessário, de braço armado dessa esfera, no livro representada por fazendas

e fazendeiros), o jagunço, como o baleeiro de Melville, vaga por um espaço hostil, prepara seu bote sob as intempéries e se engaja em “guerras e batalhas” (GSV, p. 114), “guerras e contraguerras” (GSV, p. 521), caído num estado de embrutecimento. Se Ismael começa sua narrativa deixando Nova York e os “homens de terra” (*landsmen*) para se tornar caçador no “navio canibal” (*cannibal of a craft*; MD, cap. 16) — desejando assim esquecer “as mesquinhas recordações” que o ligam “às tradições e às cidades” (MD, cap. 42) —; se vai para o mar para fugir de si mesmo, como uma forma de evitar “a pistola e a bala” (*pistol and ball*; MD, cap. 1), Riobaldo, gravitando desde a infância nas margens de seu mar-sertão, acaba por nele se embrenhar para tentar encontrar a si mesmo — justamente por meio de pistola e bala (“Eu tinha raiva surda das grandes cidades que há, que eu desconhecia. Raiva — porque eu não era delas, produzido... E naveguei salaz”; GSV, p. 533). É nesse espaço que pode naufragar toda a sanidade, que o “diverso” Riobaldo deve aprender “a pensar com poder” (GSV, p. 362); e a memória, ali, lhe servirá como um farol marcando o ponto de partida (o porto do de-Janeiro, nome emblemático pelo início do tempo a que metaforicamente se reporta). A canção de Siruiz, por exemplo, que emerge em diferentes instâncias do relato de Riobaldo e que, tal como o sermão sobre Jonas e a Baleia que Ismael ouve no capítulo 9 de *Moby-Dick*, resume “a narrativa da vida do herói e o seu humano destino” (RONCARI, 2004, p. 80), depende da memória: “Eu não esqueci nunca, formal, a canção de Siruiz”, diz Riobaldo, sabendo da importância que esse fio condutor tem no labirinto das “bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso” (GSV, p. 260). Ou, ainda, desejando mudar seu destino, adiciona novos versos à canção e igualmente os guarda na memória:

Ao que me veio uma ânsia. Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor. [...] Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci — aquele Siruiz — eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo. (GSV, p. 333)

Note-se, ainda, que, ao contrário da jornada dos heróis épicos que sempre levam consigo os limites da civilização, sendo, eles próprios, demarcadores de limites (Hartog os chama de “homens-fronteira”), as andanças de Ismael e de Riobaldo pelo “outro lado” não apresentam tais divisas. Ulisses, o “comedor de pão”, derrota os ciclopes devoradores de homens; Vasco da Gama tem “o Ismaelita” como inimigo e converte um mouro ao cristianismo (*Os lusíadas*, Canto IV). O Ismael melvillianiano, no entanto, ele mesmo o Outro, tem por melhor amigo um canibal pagão — “Melhor dormir com um canibal sóbrio do que com um cristão bêbado” (*Better sleep with a sober cannibal than a drunken Christian*, MD, cap. 3) — e despreza a “terra de barreiras” (*turnpike earth*; MD, cap. 13), preferindo o canibalismo do mar, “no qual todos os seus seres se devoram mutuamente empenhados numa guerra perpétua, desde o princípio do mundo” (*all whose creatures prey upon each other, carrying on eternal war since the world began*; MD, cap. 58):

Um longo afastamento do cristianismo e da civilização faz inevitavelmente o homem voltar ao estado em que Deus o criou, isto é, o que se conhece por selvageria. O verdadeiro caçador de baleias é tão selvagem quanto um iroquês. Eu próprio sou selvagem; só devo fidelidade ao rei dos canibais, conquanto esteja disposto a rebelar-me contra ele a qualquer momento.²⁰

²⁰ Long exile from Christendom and civilization inevitably restores a man to that condition in which God placed him, i.e. what is called savagery. Your true whale-hunter is as much a savage

Suas ideias acerca de religião também não condizem com a postura de superioridade cristã apregoada pelo homem ocidental: “E que o céu tenha misericórdia de nós, presbiterianos e pagãos,” escreve ele; “porque de uma maneira ou de outra temos todos uma rachadura qualquer na cabeça e precisamos de algum remendo urgente” (*And Heaven have mercy on us all—Presbyterians and Pagans alike—for we are all somehow dreadfully cracked about the head, and sadly need mending*, MD, cap. 17). E Acab, “ainda que incluído nominalmente no seio da cristandade, vivia alheio a ela” (*Though nominally included in the census of Christendom, he was still an alien to it*; MD, cap. 34).

Quanto a Riobaldo — que, em dado momento, dá um parecer sobre religião inverso ao de Ismael com palavras muito semelhantes (“O que mais penso, texto e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar”; GSV, p. 32) — chega a, literalmente, comer carne humana após a tentativa frustrada de cruzar o “miôlo mal do sertão” (GSV, p. 65):

Até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. [...] Por quanto — juro ao senhor — enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nú por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia pelos matos, por da cabeça prejudicado. (GSV, p. 70)

as an Iroquois. I myself am a savage, owning no allegiance but to the King of the Cannibals; and ready at any moment to rebel against him. (MD, cap. 57)

“Agora, que está bem falecido, se come o que alma não é, modo de não morrermos todos” (GSV, p. 70), diz um dos jagunços.²¹ Após narrar esse incidente, no entanto, Riobaldo (e justamente no momento de uma refeição), ressalta mais uma vez o desprezo pelos companheiros e questiona-se sobre a possibilidade de usar seu intelecto para elevar-se acima da violência e da animalidade da vida jagunça:

Por simples que a companheirada naqueles derradeiros tempos me caceteava com um enjôo, todos eu achava ignorantes, grosseiros cabras. Somente que na hora eu queria a frouxa presença deles — fulão e sicrão e beltrão e romão — pessoal ordinário. A tanto, mesmo sem fome, providenciei para mim uma jacuba, no come-calado. E quis — que até me perguntei — pensar na vida: “Penso?” (GSV, p. 78)

Fiquemos por hora nessa pergunta, “Penso?”, que será retomada adiante, e voltemo-nos mais uma vez para o cenário no qual se movem os baleeiros do *Pequod* e o bando jagunço de Riobaldo e a natureza das jornadas que empreendem.

²¹ Não posso deixar de citar aqui o episódio do baleeiro *Essex*, que inspirou a composição de *Moby-Dick* e que é citado por Melville em seu livro. Após o naufrágio causado por uma baleia, os sobreviventes do *Essex* cometeram canibalismo, matando e consumindo outros marinheiros. Creio que esse exemplo demonstra ainda mais o nível de sintonia, quando lidando com temas semelhantes, entre Melville e Guimarães Rosa.

O mundo “em roda”

Em sua viagem marítima com contornos de guerra, Ismael fala em um “oceano que para tudo contribui e que tudo recebe” (*all-contributed and all-receptive ocean*; MD, cap. 112); Riobaldo, em seu raconto de guerra com conotações de viagem marítima, pergunta retoricamente: “O sertão tudo não aceita?” (GSV, p. 503). Esse “tudo”, que ecoa nos dois romances, amplia e esgarça ainda mais os limites físicos, temporais e psicológicos das arenas de combate autofágicas apresentadas por Melville e Guimarães Rosa — arenas igualmente apresentadas como o “mundo” (GSV, p. 89) ou como o universo (“universozinho”; GSV, p. 35):

Muito mais abaixo desse maravilhoso mundo da superfície, um outro mundo ainda mais estranho surpreendeu a nossa vista, quando olhamos pela borda. [...]

Conquanto rodeadas, círculo após círculo, de consternação e sustos, as criaturas do seio do mar se entregavam des preocupadamente e sem temor a toda a sorte de ocupações pacíficas.

Assim também no Atlântico assaltado dos furacões da minha existência, sempre me divirto interiormente, com muita calma. E enquanto evoluçionam em torno de mim planetas nefastos de inesgotável tristeza, no mais recôndito do meu ser, banho-me numa doçura eterna de alegria.²²

²² But far beneath this wondrous world upon the surface, another and still stranger world met our eyes as we gazed over the side...

And thus, though surrounded by circle upon circle of consternations and affrights, did these inscrutable creatures at the centre freely and fearlessly indulge in all peaceful concernments; yea, serenely revelled in dalliance and delight. But even so, amid the tornadoed Atlantic of my being, do I myself still for ever centrally disport in mute calm; and while ponderous planets of unwaning woe revolve round me, deep down and deep inland there I still bathe me in eternal mildness of joy. (MD, cap. 87)

Note-se que a imagem do círculo, que reforça a ideia de movimento e repetição constantes, e de infinito retorno ao mesmo ponto, permeia as duas narrativas. Em *Moby-Dick*, temos redemoinhos (*whirlwinds*) e palavras correlatas (como o verbo redemoinhar/*to whirl*), turbilhões (*eddies*), *maëlstroms*. Como um portal para o “mundo mais estranho”, a baleia cria vórtices e neles desaparece — assim como o *Pequod* vai desaparecer em uma voragem circular após ser abalroado. O texto original de Melville também apresenta a importante fórmula *round and round*, ignorada nas três traduções integrais brasileiras; fórmula que aparece pela primeira vez no capítulo 44 para descrever o enlouquecimento de Acab (quando pesadelos e pensamentos “redemoinhavam incessantemente em torno de seu cérebro em brasa” — na verdade é Acab que *whirled them round and round and round in his blazing brain*) e que reaparece nos capítulos 48, 57, 61, 73 (“E assim continuou a batalha em torno do *Pequod*”/*Thus round and round the Pequod the battle went*), 87, 110, 123, 124, 132 (“Neste mundo nos fazem dar voltas e mais voltas, como aquele cabestrante, e o destino é a alavanca”/*We are turned round and round in this world, like yonder windlass, and Fate is the handspike*), 133, 134, 135 (“Círculos concêntricos se apoderaram do navio [...] e dando voltas, e mais voltas, numa única voragem, arrastaram consigo [...] o *Pequod*” (*Concentric circles seized the lone boat itself...and spinning all round and round in one vortex, carried...the Pequod out of sight*) e no Epílogo (“Qual outro Ixidão, comecei a dar voltas e mais voltas cada vez mais cerradas em torno do botão de espuma negra, eixo desse círculo que girava pausadamente”/*Round and round, then, and ever contracting towards the button-like black bubble at the axis of that slowly wheeling circle, like another Ixion I did revolve*). No

Grande sertão, Riobaldo menciona o “Deus que roda tudo” (GSV, p. 56) e fica “às voltas e revoltas” (GSV, p. 517) no sertão que “vem e volta” (GSV, p. 558), com suas dúvidas acerca da existência ou não de Deus e do diabo a “dar seus giros” (GSV, p. 56). E há também, é claro, a imagem do redemoinho, da eterna circularidade furiosa que resume o próprio livro — tanto que seu subtítulo é o refrão, repetido ao longo da narrativa, “O diabo na rua, no meio do redemunho”. Ao proferir tal sentença pela primeira vez, Riobaldo constrói a cena com palavras que remetem a puxões em direções contrárias (“baixo”, “alto”, “esquerda”, “às avessas”, “enviesa”), ao mesmo tempo em que reitera a circularidade (“rodopiado”, “torcendo”, “enrolam”) e a violência dos movimentos (“briga”, “esbarra”, “dôido”, “quebrado”) de um círculo de atividade destrutiva que tem como centro o demônio. Ou, ao menos, é esta a explicação dada por um jagunço:

Redemunho era d’Ele — do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho...* Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. (GSV, p. 262)

A frase, em si, já tem um traço paradoxal, com sua mistura de movimento circular (“redemunho”) e imobilidade (estar “no meio”, “no olho” do redemoinho, implica em fixidez). Mas “rua” — via pública urbana (por mais remota ou pequena que seja a cidade), ladeada por habitações ou outras construções — é, no mínimo, um termo inusitado dado o cenário no qual Riobaldo e seus companheiros percorrem. Tal frase remonta ao final do livro (à cena da luta final), mas serve também como metáfora do sertão, o mundo violento encerrado em si mesmo, que se interpõe à cidade, ou seja, à ordem, à

civilização que não conseguirá seguir seu caminho antes que esse Outro mundo seja conquistado. “Tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba?” (GSV, p. 183), pergunta Riobaldo depois de já ter empreendido sua travessia (a resposta, temo-la todos os dias com o estado de violência que se instalou no país).²³ E se o “redemunho” que pontua a narrativa de Riobaldo é explicado, apesar da incredulidade do Narrador, como sendo o modo do “diabo” viajar, Diadorim também acrescenta à sentença a imagem do mar: trata-se de “vento que enviesa, que vinga da banda do mar” (GSV, p. 262).

Voltamos, assim, à ideia de navegação — e Guimarães Rosa conduz seu leitor em círculos até o cabo do mundo/sertão:

Estávamos em terras que entestam com a Bahia. Em Bahia entramos e saímos, cinco vezes, sem render as armas. Isto que digo, sei de cór: brigar no espinho da caatinga pobre, onde o câcã canta. Chão que queima, branco! E aqueles cristais, pedra-cristal quase de sangue... Chegamos até no cabo do mundo.

Quadrante o que havia, me esconjuro. (GSV, p. 320)

(Em *Moby-Dick*, quando a jornada está chegando a seu final — no capítulo chamado justamente “O quadrante”/*The Quadrant* —, esse fulgor da paisagem é igualmente notado; mas enquanto Guimarães Rosa usa “cristais”, Melville se refere a “vidro”:

²³ Vale lembrar, ainda, que a imagem do cruzar de uma rua como passagem do mundo das relações sociais e familiares para um Outro de exílio, proscrição e solidão, foi explorada durante a *American Renaissance* por Nathaniel Hawthorne em seu conto *Wakefield* (1835).

O sol japonês, intenso e ardente, parece o foco em chamas do espelho incomensurável do oceano cristalino. O céu parece de laca; não há uma única nuvem; o horizonte flutua [...]. Era pois uma sorte que o quadrante de Acab fosse provido de vidros de cor, para que ele pudesse mirar esse fogo solar.²⁴⁾

Riobaldo sabe que é preciso quebrar o círculo no qual está preso, ou seja, navegar para fora dele, cruzar literal e simbolicamente, para além do “cabo” do mundo/sertão que “se emenda com si mesmo”, que “acaba” e volta para o “começo”, fazendo “dar volta, sempre” (GSV, p. 50). Já a jornada de Ismael não possui essa última fronteira física; ilimitado como possa parecer o mar, mesmo tendo todo o globo a percorrer, tal viagem sempre voltará ao ponto de partida:

A volta ao mundo! Que sentimento de orgulho podem inspirar essas palavras! Porém, aonde conduzirá toda essa circunavegação? Através de inúmeros perigos, apenas ao mesmo ponto de partida, onde aqueles a quem deixamos para trás, seguros, apesar de tudo, vão sempre adiante de nós.

Se este mundo fosse uma planície ilimitada e se ao navegarmos para leste pudéssemos descobrir sempre novas distâncias e panoramas mais belos e estranhos do que as Cíclades ou as Ilhas Salomão, nossa viagem seria promissora. Porém, lançados em busca de nossos mais remotos e vagos sonhos e na caça torturante desse fantasma demoníaco que, de tempos em tempos, se infiltra vagaroso em todo coração humano, não chegaríamos, nesta caça através do globo, senão a inóspitas enseadas, ou a naufrágios, no meio do caminho.²⁵

²⁴ Now, in that Japanese sea, the days in summer are as freshets of effulgences. That unblinkingly vivid Japanese sun seems the blazing focus of the glassy ocean's immeasurable burning-glass. The sky looks lacquered; clouds there are none; the horizon floats; and this nakedness of unrelieved radiance is as the insufferable splendors of God's throne. Well that Ahab's quadrant was furnished with coloured glasses, through which to take sight of that solar fire. (MD, cap. 118)

²⁵ Round the world! There is much in that sound to inspire proud feelings; but whereto does all that circumnavigation conduct? Only through numberless perils to the very point whence we started, where those that we left behind secure, were all the time before us.

Were this world an endless plain, and by sailing eastward we could for ever reach new distances, and discover sights more sweet and strange than any Cyclades or Islands of King

Deixo assinalada a sentença “caça torturante desse fantasma demoníaco” para futura referência e aponto outra característica comum aos dois romances: tanto na estrutura quanto no imaginário que evocam, *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* apresentam traços que remontam às novelas de cavalaria.

Tratemos primeiramente da forma episódica, aparentemente descontínua, típica do gênero romanesco. O capítulo 54 de *Moby-Dick*, “A história do *Town-Ho*”, é uma interpolação e pode ser lido (e já foi publicado e analisado) como um conto à parte; separados, ainda, do restante da ação estão também os capítulos nos quais Ismael compara e desconstrói a anatomia das baleias. Bulkington, e não Acab, seria supostamente um dos protagonistas da história; é introduzido e descrito com detalhes no capítulo 2 (“Essa personagem me interessou desde logo e, como os deuses do mar já haviam disposto que ele se tornaria o meu companheiro de bordo [...] tentarei descrevê-lo”/ *This man interested me at once; and since the sea-gods had ordained that he should soon become my shipmate...I will here venture upon a little description of him*), apenas para ser literalmente obliterado da história no capítulo 23:²⁶

Alguns capítulos atrás falou-se num tal Bulkington [...].

Quando, naquela noite friorenta de inverno, o *Pequod* lançou a sua proa vingativa contra as frias ondas maliciosas, quem eu havia de ver

Solomon, then there were promise in the voyage. But in pursuit of those far mysteries we dream of, or in tormented chase of that demon phantom that, some time or other, swims before all human hearts; while chasing such over this round globe, they either lead us on in barren mazes or midway leave us whelmed. (MD, cap. 52)

²⁶ Segundo a “Teoria dos dois *Moby-Dicks*” (ver, por exemplo STEWART, 1954), Melville escreveu dois livros separadamente e os uniu em um só, daí os problemas de continuidade.

ao leme, senão Bulkington!? Olhei com um misto de simpatia, de temor e de respeito para o homem que em pleno inverno, tendo acabado de desembarcar de uma perigosa viagem de quatro anos, tinha coragem para engajar-se sem descansar, por um outro período igualmente tempestuoso. Dir-se-ia que a terra lhe queimava os pés. As coisas que mais maravilham são sempre indizíveis. As recordações mais profundas não trazem epitáfio. Este capítulo de seis polegadas é o túmulo sem lousa de Bulkington.²⁷

Melville também alude ou se reporta diretamente a acontecimentos e personagens históricos, à mitologia clássica e à Bíblia, ora citando apenas um detalhe ou um nome (que, como um interruptor, deverá acionar a memória do leitor para que este faça as associações necessárias entre o que já lhe é conhecido e o texto que tem em mãos), ora tecendo sobre as historietas a que se refere longos comentários digressivos. Esse expediente acaba por conferir uma nova camada de significado à trama que se desenvolve — conquanto e na medida em que o leitor partilhe do conhecimento do autor. Tome-se como exemplo o trecho abaixo; nele estão incluídas duas passagens bíblicas diferentes (que grifei e expliquei entre colchetes), diálogo do Narrador com um “alfarrábio”, palavras atribuídas ao homem rico da parábola em discurso direto, comentários filosóficos do autor acerca da pobreza e menções à astronomia e à geografia:

O tempestuoso vento Euroclidon [*vento que sopra da Europa ao Mediterrâneo, também chamado “gregal”*] rugia com mais força do que já o fizera algum dia sobre a embarcação sacudida do pobre

²⁷ Some chapters back, one Bulkington was spoken of...

When on that shivering winter's night, the Pequod thrust her vindictive bows into the cold malicious waves, who should I see standing at her helm but Bulkington! I looked with sympathetic awe and fearfulness upon the man, who in mid-winter just landed from a four years' dangerous voyage, could so unrestingly push off again for still another tempestuous term. The land seemed scorching to his feet. Wonderfulest things are ever the unmentionable; deep memories yield no epitaphs; this six-inch chapter is the stoneless grave of Bulkington. (MD, cap. 23)

Paulo [alusão ao naufrágio do apóstolo Paulo em Malta, Atos 27:33-34]. Contudo, o Euroclidon é um zéfiro muito agradável para aqueles que se encontram em casa, aquecendo os pés diante da chaminé, antes de ir para a cama. “Pelo que se refere ao tempestuoso vento chamado Euroclidon”, diz um escritor antigo, [...] “é maravilhosa a diferença se o contemplarmos de dentro, atrás da vidraça de uma janela, quando toda a geada está do lado de fora, ou se o observarmos através de uma janela sem vidraça, com a geada de um lado e de outro, tendo a Morte por única vidraça.” “Muito acertado”, pensei ao recordar esse parágrafo, “raciocinaste bem, velho alfarrábio. Sim, os meus olhos são janelas e o meu corpo uma casa. É pena que não tivessem consertado as fendas e posto aqui e ali um pouco de linhaça. Agora é tarde para fazer consertos. O universo está concluído. A cúpula foi posta e os restos foram varridos há um milhão de anos. Pobre Lázaro! [Lázaro do Evangelho de Lucas, 16:19-31] Bate os dentes, encostado no meio-fio da calçada que lhe serve de travesseiro, e afasta os farrapos, com o contínuo tiritar, mas ainda que tapasse os ouvidos com trapos velhos e pusesse um sabugo na boca, não conseguiria livrar-se do tempestuoso Euroclidon.” “Euroclidon!” diz o velho Dives [*na tradução da Vulgata para o inglês, ‘dives’ ou ‘homem rico’ passou a ser o nome da personagem da parábola de Lázaro*], envolto na sua túnica de seda vermelha [...]; “sopra, sopra! Que esplêndida noite gelada! Como brilha Órion! Que luzes boreais! Deixem-nos falar em climas estivais do Oriente, em estufas perpétuas, mas dêem-me o privilégio de criar o meu próprio verão, com os meus carvões”.

Mas que pensa Lázaro? Poderá aquecer as mãos roxas de frio, erguendo-as para as grandes luzes boreais? Por acaso não preferiria estar em Sumatra, em vez de se encontrar aqui? Não preferiria antes recostar-se na linha do Equador? Sim, oh! deuses, preferia até mesmo descer ao poço infernal para libertar-se da geada!

Seja como for, o certo é que é muito mais espantoso imaginar Lázaro deitado ali no meio-fio da calçada, diante do umbral, do que imaginar um *iceberg* ancorado junto a uma das Molucas.²⁸

²⁸ That tempestuous wind Euroclydon kept up a worse howling than ever it did about poor Paul's tossed craft. Euroclydon, nevertheless, is a mighty pleasant zephyr to any one in-doors, with his feet on the hob quietly toasting for bed. "In judging of that tempestuous wind called Euroclydon," says an old writer..."it maketh a marvelous difference, whether thou lookest out at it from a glass window where the frost is all on the outside, or whether thou observest it from that sashless window, where the frost is on both sides, and of which the wight Death is the only glazier." True enough, thought I, as this passage occurred to my mind—old black-letter, thou reasonest well. Yes, these eyes are windows, and this body of mine is the house. What a pity they didn't stop up the chinks and the crannies though, and thrust in a little lint here and there. But it's too late to make any improvements now. The universe is finished; the copestone is on, and the chips were carted off a million years ago. Poor Lazarus there, chattering his teeth against the curbstone for his pillow, and shaking off his tatters with his shiverings, he might plug up both ears with rags, and put a corn-cob into his mouth, and yet that would not keep out the tempestuous Euroclydon. Euroclydon! says old Dives, in his red silken wrapper...pooh, pooh! What a fine frosty night; how Orion glitters; what northern lights! Let them talk of their oriental summer climes of everlasting conservatories; give me the privilege of making my own summer with my own coals.

But what thinks Lazarus? Can he warm his blue hands by holding them up to the grand northern lights? Would not Lazarus rather be in Sumatra than here? Would he not far rather lay him down lengthwise along the line of the equator; yea, ye gods! go down to the fiery pit itself, in order to keep out this frost?

Na primeira metade do *Grande sertão*, os “causos” de Riobaldo se sucedem e se entrelaçam na trama principal de modo similar ao uso que Melville faz da Bíblia e de outras fontes; a diferença especular é que, se o autor americano conta com a erudição do seu leitor para lhe significar o texto, o “assisado e instruído” (GSV, p. 26) interlocutor de Riobaldo, o “doutor” vindo de fora e estranho ao sertão, pouco ou nada sabe desse Outro Mundo: quase tudo lhe deve ser contado, ou traduzido e interpretado, pelo Narrador. Esses “causos” oferecem a Riobaldo a chance de refletir, às vezes por meio de questões retóricas (recurso que Melville também utilizou), sobre a falta de sentido do que lhe está ao redor (“Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menininhos tinham?!”; GSV, p. 29), sobre a natureza do homem (“Jazevedão — um assim, devia de ter, precisava?”; GSV, p. 35) e a natureza do mal (“E no começo — para pecados e artes, as pessoas — como por que foi que tanto emendado se começou?”; GSV, p. 30). Sabendo que não terá resposta, Riobaldo chega ele próprio a uma não-conclusão: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é” (GSV, p. 27). E também resume o papel que lhe tem o interlocutor (e leitor): o de pensar, o de buscar, com ele, significados (“O senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. [...] Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe”; GSV, P. 116). Os contos de Jisé Simpílicio e Aristides e o de Davidão e Faustino introduzem, ainda, a lenda do Fausto à narrativa; e quando o *Grande sertão* finalmente recomeça em ordem cronológica, já foram “geradas múltiplas perspectivas, ao invés de consistência unilateral” (GLADSTONE, 1987, p. 123).

Now, that Lazarus should lie stranded there on the curbstone before the door of Dives, this is more wonderful than that an iceberg should be moored to one of the Moluccas. (MD, cap. 2)

Quanto ao imaginário que evocam, *Grande sertão* tem incorporado à própria matéria prima aquele mundo concebido e apresentado pelas novelas de cavalaria, particularmente a que conta as lendas que cercam Carlos Magno e seus cavaleiros. Esse componente medieval

não entra de fora, mas de dentro, por via da experiência do narrador-personagem. [...] Riobaldo só se utiliza, ao longo do livro todo, de duas personagens literárias para fazer comparações, e ambas do mesmo texto. Ele conta que leu *Senclér das Ilhas* e nunca menciona a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*; mas é deste último, e relacionados entre si, que saem o Almirante Balão com que compara Ricardão e Gui de Borgonha, com quem se compara. A matéria imaginária é aquela que está entranhada na própria matéria, contida pelos limites desta. (GALVÃO, 1972, p. 61)

Na narrativa de Riobaldo, cavalos são “ginetes”, jovens mulheres, “donzelas”, fazendeiros se equiparam a senhores feudais (“Fazendeiro-mór é sujeito da terra definitivo”; GSV, p. 429) e jagunços a cavaleiros andantes, que obedecem a um código de honra próprio (“Veio guerrear, como nós também. [...] A pois: jagunço com jagunço — aos peitos, papos. Isso é crime? [...] Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra”; GSV, P. 282). Chefe jagunço, Joca Ramiro é o “grande homem príncipe” (GSV, p. 33), o “imperador em três alturas” (GSV, p. 195) — ou seja, nobreza personificada — e Medeiro Vaz, o “mais supro, mais sério” (GSV, p. 33), é apresentado como um paladino:

Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços — tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se espalhou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. Não tinha bocas de

pessoa, não sustinha herdeiros forçados. No derradeiro, fez o que fez — por suas mãos pôs fogo na distinta casa-de-fazenda, fazendão sido de pai, avô, bisavô — espiou até o voêjo das cinzas; lá hoje é arvoredos. Ao que, aí foi aonde a mãe estava enterrada — um cemiteriozinho em beira do cerrado — então desmanchou cerca, espalhou as pedras: pronto, alívios agora se testava, ninguém podia descobrir, para remexer com desonra, o lugar onde se conseguiam os ossos dos parentes. Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d'armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor justiça. De anos, andava. Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito. Quando conheceu Joca Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregoverno. (GSV, p. 60)

Nomes famosos da crítica literária brasileira como Cavalcanti Proença, Antonio Candido e Walnice Galvão já trataram do reaproveitamento do léxico, das personagens e das aventuras cavaleirescas no *Grande sertão*,²⁹ e, para o propósito de meu estudo, esses componentes do “universozinho” rosiano só nos interessarão à medida que seja possível estabelecer paralelos ou diferenças com *Moby-Dick* — da mesma maneira que a base bíblica e mitológica do romance de Melville aqui só nos é relevante quando juxtaposta à obra de Guimarães Rosa. Isso posto, tornemos mais uma vez à viagem do *Pequod*.

Com as imagens que evoca, Ismael oferece ao leitor uma maneira de entender sua narrativa: trata de um “rei coroado”, mas “perverso” (*wicked*; MD, cap. 16) no comando de homens que abandonaram a “brilhante pedra da lareira” (*bright hearth-stone*) e partiram, encapsulados em gelo “como se fosse uma armadura polida” (*as in polished armor*; MD, cap. 22), para matar os “monstros” que guardam em si a luz do mundo — para o Narrador, os baleeiros

²⁹ Ver, respectivamente, “Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais”(1991), “O homem dos avessos” (2002) e *As formas do falso* (1972).

são os responsáveis por acender “quase todas as velas, lâmpadas e círios que ardem em torno do globo” (*almost all the tapers, lamps, and candles that burn round the globe*; MD, cap. 24). Nos “tempos cavaleirescos” (*knightly days*), da profissão, todavia, precursores como São Jorge utilizavam armas apenas “para socorrer os oprimidos, e não com o fim de prover azeite para lâmpadas” (*to succor the distressed, and not to fill men’s lamp-feeders*; MD, cap. 82) e, de acordo com Ismael, os baleeiros seriam mais merecedores da Ordem desse cavaleiro do que os lordes ingleses. Para provar a “honra e glória” (*honour and glory*; MD, caps. 24 e 82) de tal ofício, Ismael se dispõe, ainda a “terçar cinquenta lanças” (*to shiver fifty lances*) com o leitor e a “derrubá-lo do cavalo” (*unhorse*) “com o elmo partido todas as vezes” (*with a split helmet every time*; MD, cap. 24). E os capítulos 26 e 27, dedicados respectivamente à apresentação dos imediatos e arpoadores do *Pequod*, são ambos chamados “Cavaleiros e escudeiros” (*Knights and Squires*), pois “cada piloto ou chefe, à maneira de um cavaleiro andante antigo, vai acompanhado do seu timoneiro ou arpoador, que em certas conjunturas fornece-lhe uma nova lança” (*each mate or headsman, like a Gothic Knight of old, is always accompanied by his boat-steerer or harpooneer, who in certain conjunctures provides him with a fresh lance*; MD, cap. 27) — cavaleiros e escudeiros a serviço de Acab, o “rei do mar” (*king of the sea*; MD, cap. 30). Mas embora trace paralelos entre o baleeiro e o cavaleiro medieval, fale em honra e glória e use o tema da Busca que tem um de seus exemplos mais expressivos nas lendas que cercam as peregrinações dos cavaleiros do Rei Artur, não há muito mais em termos de idealização da vida no mar, seja em relação à Busca seja em relação àqueles

que dela participam, como o dá a saber Ismael, mergulhando nos pensamentos do líder da empresa:

Supondo que o cachalote incite plenamente os corações desta selvagem tripulação e que explorando a sua selvageria chegue-se a criar nela um certo sentimento paladínico, generoso; ainda assim, mesmo que em virtude desse sentimento dêem caça a Moby Dick, devem sempre encontrar algo que alimente os seus apetites diários e mais comuns. Porque nem mesmo os elevados e cavalheirescos cruzados dos tempos antigos consentiam em atravessar duas mil milhas de terra para pelejar pelo Santo Sepulcro, sem cometer roubos, pilhagens e ir ganhando outras gratificações piedosas.³⁰

Semelhante lógica pragmática pode ser também encontrada no *Grande sertão* que, como notado acima, relaciona a figura do jagunço à do cavaleiro medieval: Riobaldo nota que Sô Candelário, que “se prezava de bondoso, mandava mesmo em tempo de paz, que seus homens saíssem fossem, para estropelias, prática da vida. Ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência” (GSV, p. 186). A violência da caça e da guerra, a selvageria e a crueldade dos participantes, os episódios sangrentos no qual a morte é prolongada pelo prazer do sofrimento, são tópicos explorados nos dois romances; e se a conduta dos baleeiros de Melville ou a dos jagunços de Guimarães Rosa destoa do que se costuma associar ao padrão de nobreza estabelecido pelas novelas de cavalaria, sua violência crua

³⁰ Granting that the White Whale fully incites the hearts of this my savage crew, and playing round their savageness even breeds a certain generous knight-errantism in them, still, while for the love of it they give chase to Moby Dick, they must also have food for their more common, daily appetites. For even the high lifted and chivalric Crusaders of old times were not content to traverse two thousand miles of land to fight for their holy sepulchre, without committing burglaries, picking pockets, and gaining other pious perquisites by the way. (MD, cap. 46)

“os aproxima bastante do cavaleiro como realmente existiu” (CANDIDO, 2002, p. 130).

Como suas contrapartes medievais, baleeiros e jagunços também deparam com epidemias em suas andanças. Em *Moby-Dick*, a “praga” (*plague*) está a bordo do navio *Jeroboão* — que tem como um de seus tripulantes o “arcanjo Gabriel” (*archangel Gabriel*), o *shaker*³¹ que adverte Acab sobre a natureza de sua Busca:

Pensa nas febres amarelas e biliosas! Cuidado com essa horrível peste! [...] Pensa na tua baleeira arrombada e afundada! Cuidado com a horrível cauda! [...] Lembra do blasfemo que afundou além! Lembra-te do fim que teve o blasfemo!³²

No *Grande sertão*, há uma epidemia grassando no Sucruiú e o equivalente rosiano do “arcanjo Gabriel” é o catrumano “Dos-Anjos”, que tenta impedir os viajantes de prosseguir — e que, com sua foice, reproduz a imagem medieval da Morte personificada:

Estamos resguardando essas estradas... De não vir ninguém daquela banda: povo do Sucruiú, que estão com a doença, que pega em todos... [...] Peste de bexiga preta. [...] Estão com a maldição, a urros.

³¹ Membro de uma seita quaker originária da Nova Inglaterra chamada *Sociedade Unida dos Crentes no Segundo Advento do Cristo*, que acreditava que Deus se manifestava como homem e mulher.

³² Think, think of the fevers, yellow and bilious! Beware of the horrible plague!... Think, think of thy whale-boat, stoven and sunk! Beware of the horrible tail!... Think, think of the blasphemer—dead, and down there!—beware of the blasphemer's end! (MD, cap. 72)

Nem “anjo” nem “arcanjo” são levados a sério, a começar por sua procedência: Ismael se refere com desprezo à “sociedade louca dos *Shakers* de Neskyeuna” (*crazy society of Neskyeuna*; MD, cap. 71), enquanto Riobaldo classifica os catrumanos como “dôidos” (GSV, p. 400). Para Ismael, os avisos de Gabriel são “algaravia” (*gibberish*), e ele relaciona o verbo “enfeitiçar” (*to bedevil*; MD, cap. 41) ao “arcanjo”; Riobaldo menciona a “falação” de Dos-Anjos (GSV, p. 400) e como os gestos deste parecem produzir um “feitiço” (GSV, p. 402). É interessante notar que essas personagens representam tanto o que assombra o “mar enlouquecido” (*crazy sea*; MD, cap. 71) de Melville quanto as “brenhas” (GSV, p. 400) do sertão de Rosa. No primeiro, o autor, que escrevia expondo suas próprias dúvidas religiosas, faz com que o *Pequod* encontre em pleno oceano o fanatismo religioso de seu país: o capítulo dedicado ao *Jeroboão* enfatiza tanto a procedência do navio (“americano”/*American*; “de Nantucket”/*of Nantucket*) quanto a do “arcanjo” (“Neskyeuna” aparece duas vezes) e após tais introduções, Ismael conclui que “Na história dos fanáticos surpreende menos o engano em que eles próprios vivem do que o imenso poder para imbuir e enfeitiçar tão grande número de pessoas” (*Nor is the history of fanatics half so striking in respect to the measureless self-deception of the fanatic himself, as his measureless power of deceiving and bedevilling so many others*; MD, cap. 71). Guimarães Rosa retrata um estado de pobreza tão abjeta nas figuras dos catrumanos, “raça [...] diverseada distante”, homens ainda “menos arredados dos bichos”; GSV, p. 404), que as “mansas feras” (GSV, p. 403) que habitam os “ocos” (GSV, p.

400) de seu sertão fazem com que os jagunços pareçam evoluídos. Não por acaso, Zé Bebelo, a personagem moderna que faz contraste com os paladinos de cunho mítico como Medeiro Vaz, é chamado pelo “anjo” de “chefe cidadão” (GSV, p. 403) — cidadania que é negada a esses “homens reperdidos sem salvação” (GSV, p. 400); e não por acaso Zé Bebelo acentua o país que produz tal condição, prometendo uma outra ordem: “Ei, do Brasil, amigo! [...] Vim departir alçada e foro: outra lei — em cada esconso, nas toesas deste sertão” (GSV, p. 403).

Lembro, ainda, que é no capítulo 71 que Ismael se refere à correspondência que levam os navios baleeiros, tendo Acab uma carta endereçada a um dos imediatos do *Jeroboão*:

Todo navio baleeiro leva um bom número de cartas destinadas a vários navios e cuja entrega depende do mero acaso de encontrar os destinatários em qualquer ponto dos quatro oceanos. Por esta razão, a maioria dessas cartas jamais chega ao seu destino e muitas alcançam os destinatários apenas no fim de dois ou três anos, ou mais ainda. [...] Estava lamentavelmente amarrotada e úmida, coberta de manchas de mofo verde-escuro, em consequência de ter passado muito tempo encerrada num sombrio caixão no camarote. Uma carta, enfim, cujo mensageiro bem podia ser a própria morte.³³

O motivo das cartas que circulam por anos e só encontram seus destinatários por puro acaso aparece de forma bastante similar no *Grande sertão*. Muito embora não no momento do encontro com o “anjo” e a epidemia, como se dá em *Moby-Dick*, há, na descrição do ocorrido, menção à doença

³³ Every whale-ship takes out a goodly number of letters for various ships, whose delivery to the persons to whom they may be addressed, depends upon the mere chance of encountering them in the four oceans. Thus, most letters never reach their mark; and many are only received after attaining an age of two or three years or more... It was sorely tumbled, damp, and covered with a dull, spotted, green mould, in consequence of being kept in a dark locker of the cabin. Of such a letter, Death himself might well have been the post-boy. (MD, cap. 71)

contagiosa. Assim, Riobaldo conta que “aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá” [...],

escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que, por medo da doença do *toque*, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. Eu já estava casado. (GSV, p. 115)

Em *Moby-Dick*, a carta que Acab deve entregar está endereçada ao “Sr. Harry Macey, Navio *Jeroboão*” (*Mr. Harry Macey, Ship Jeroboam*) e vem da esposa de um marinheiro, morto em um acidente de pesca já “há um ou dois anos” (*some year or two afterwards*; MD, cap. 71); no *Grande sertão*, a carta de Nhorinhá está endereçada de modo parecido — “Riobaldo que está com Medeiro Vaz” —, e em ambas as narrativas são símbolos de desesperança: na de Ismael é possível ter-se um vislumbre da “lareira” (*hearth-stone*; MD, cap. 22), ou seja, do lar e da família deixados para trás e agora destruídos pela morte; na de Riobaldo, a carta significa possibilidades perdidas, um casamento que jamais se realizará.

Das “andanças selvagens” às “santas vinganças”

Como gênero, a épica sempre lidou com a questão da identidade: as façanhas empreendidas pelo herói não visam apenas a lhe garantir a glória e a imortalidade do nome, mas também a da raça, a da nação que representa. Tal traço característico é particularmente explorado na *Odisseia*: o astucioso Ulisses engana Polifemo, o ciclope devorador de homens, afirmando “Meu nome é Ninguém” e, de volta à Ítaca, ainda precisa recuperar sua identidade e provar que é quem diz ser. Já nas narrativas ligadas à demanda do Graal, pôr-se a campo e à prova significa não somente “desocultar”, “desvendar”, “decifrar um mistério” (MONGELLI, 1995, p. 25) mas também empenhar-se em uma Busca que representa também a “procura da identidade individual e coletiva do cavaleiro idealizado” (LE GOFF, 1985, p. 23) — tradição que pode ter inspirado a “espiritual épica moderna” (STEN, 1996, p. 135), na qual o protagonista deve fazer “uma jornada totalmente transformadora de ida e volta até os mais recônditos reinos de si próprio” (*ibidem*, p. 136). Vejamos como isso se aplica aos livros de Melville e Guimarães Rosa.

Ismael, tendo experimentado um período de “andanças selvagens” (*wild wanderings*; MD, cap. 102) pelo Pacífico, lança-se à viagem baleeira como uma forma de escapar, mais uma vez, de si mesmo. A ideia de suicídio está presente no primeiro parágrafo da narrativa e a possibilidade de morrer em um acidente de pesca o “alegra”:

Não tenho necessidade de descrever a impressão com que na véspera da minha viagem para Nantucket contemplei aquelas lousas

e, à luz escassa de um dia tão triste e escuro, li o destino de outros baleeiros que me haviam precedido. “Sim, Ismael, podes compartilhar da mesma sorte.” Porém, de qualquer maneira, consegui recuperar a alegria. Pensei nos deliciosos motivos que me induziam a embarcar, nas oportunidades incomparáveis, segundo parecia, de alcançar uma promoção; sim, um barco partido me daria patente de imortal. Sim, a morte intervém neste negócio de baleias... tem uma forma rápida, indescritível, caótica de enviar uma pessoa à eternidade. Mas que tem isso?³⁴

Para Ismael, embarcar é também estar morto para o “mundo terrestre” (*landed world*), é estar sepultado em “uma vida que [...] é mais esquecida do que a morte” (*a life which...is more oblivious than death*, MD, 113); falta-lhe, portanto, apenas dar o passo final:

Os dias que teria de viver agora seriam como os de Lázaro depois da ressurreição: semanas e meses de lucro líquido. Sobrevivia a mim mesmo, levava comigo minha morte e enterro. Olhava em torno, tranquilo e feliz, como um pacífico fantasma de consciência límpida, repousando atrás das grades de um confortável sepulcro familiar.

“Agora”, disse comigo mesmo, arregaçando as mangas do casaco, “já podemos dar despreocupadamente um franco e tranqüilo mergulho na morte e no aniquilamento, e que o diabo leve a todos os que ficam”.³⁵

³⁴ It needs scarcely to be told, with what feelings, on the eve of a Nantucket voyage, I regarded those marble tablets, and by the murky light of that darkened, doleful day read the fate of the whalemén who had gone before me. Yes, Ishmael, the same fate may be thine. But somehow I grew merry again. Delightful inducements to embark, fine chance for promotion, it seems—aye, a stove boat will make me an immortal by brevet. Yes, there is death in this business of whaling—a speechlessly quick chaotic bundling of a man into Eternity. But what then? (MD, cap. 7)

³⁵ The days I should now live would be as good as the days that Lazarus lived after his resurrection; a supplementary clean gain of so many months or weeks as the case might be. I survived myself; my death and burial were locked up in my chest. I looked round me tranquilly and contentedly, like a quiet ghost with a clean conscience sitting inside the bars of a snug family vault.

Now then, thought I, unconsciously rolling up the sleeves of my frock, here goes for a cool, collected dive at death and destruction, and the devil fetch the hindmost. (MD, cap. 49)

Assim, esse narrador anônimo, esse “Ismael”, não espera nada da jornada à qual se lança, a não ser perder-se no “outro lado”, no Nada. Tal postura não condiz com a energia e a motivação que movem o herói épico clássico:

Toda sua vida — até morrer — o herói luta para escapar da multidão dos “sem nome”. Ora, a morte no mar reduz a nada seus esforços: fora do espaço dos homens, no mundo sem glória do mar, a morte é desaparecimento anônimo. (HARTOG, 2004, p. 46).

Com a entrada efetiva de Acab na história, Ismael deixa de ser o centro dos acontecimentos, mas não se torna apenas uma testemunha do que ocorre a bordo do *Pequod*, sua função não passa a ser somente a de narrar os desmandos e o heroísmo de seu comandante ou de descrever baleias e detalhar as práticas daqueles que as caçam. Ismael é o *storyteller* por excelência, talvez o mais bem acabado exemplo do arquétipo do Marinheiro viajado “que tem muito para contar” de que fala Walter Benjamin (1995, p. 198-9). Se para o épico Acab o mar é o espaço da batalha, durante a qual não há a menor possibilidade de reflexão — Acab “nunca pensa! Apenas sente, sente, sente” (*Ahab never thinks; he only feels, feels, feels*, MD, cap. 135) — para Ismael, “a meditação e a água estão unidas para sempre” (*meditation and water are wedded for ever*, MD, cap. 1): o homem, diante do universo inexplicado e inexplicável, precisa dar a si mesmo uma resposta, deve oferecer a si mesmo um sentido. Nisso, ele se assemelha a Riobaldo, que diz:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria

vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (GSV, p. 116)

E é “a ênfase na visão pessoal de Ismael, na riqueza e ambiguidade de todos os eventos como a cética, férvida, traumatizada mente de Ismael os sente e pensa” (KAZIN, 1962, p. 37) que define *Moby-Dick* como um livro moderno, que desafia todas as tentativas de classificação — da mesma maneira que Riobaldo “é a mente letrada que vai executar as operações da razão, definindo, separando, constituindo tipos” (GALVÃO, 1972, p. 58) em seu *Grande sertão* igualmente indefinível. “*Moby-Dick* cresce de uma única palavra, *Eu*,” prossegue Kazin, “e se expande até que a viagem espiritual desse *Eu* venha a incluir um sem-número de coisas invisíveis e insuspeitadas pela maioria” (1962, p. 39). Esse “Eu”, que buscava a morte no início da jornada, mantém intacta a própria singularidade: por mais que preze o ofício baleeiro, por mais que se diga um “selvagem” e consorcie com “canibais”, e mesmo tendo jurado morte à Moby Dick, Ismael se põe à parte do restante dos marinheiros, incluindo-se entre “eles”/they apenas nas circunstâncias mais genéricas (“Encharcados até os ossos, tremendo de frio, desesperando de encontrar navio ou bote, erguemos os olhos ao raiar da alvorada/Wet, drenched through, and shivering cold, despairing of ship or boat, we lifted up our eyes as the dawn came on; MD, cap. 48). Em tudo o mais será, parafraseando Riobaldo, “Eu aqui — os de lá do lado de lá” (GSV, p. 362): “Como aconteceu que correspondessem tão generosamente à ira do velho? De que magia diabólica estavam possuídas as suas almas? De que

maneira o ódio de Acab parecia quase confundir-se com o deles?” (*How it was that they so aboundingly responded to the old man's ire—by what evil magic their souls were possessed, that at times his hate seemed almost theirs?*; MD, cap. 41).

Voltemo-nos agora para Riobaldo — Riobaldo que se junta à jagunçagem por amor a Diadorim; Riobaldo, que se pergunta “Penso?” e cuja capacidade de “especular ideias” e questionar o que lhe está ao redor serve de contraponto ao embrutecimento animal de seu sertão. Consciente de que pode igualmente envolver (“Mundo, o em que se estava, não era para gente: era um espaço para os de meia-razão”; GSV, p. 330), Riobaldo não só ressalta constantemente sua própria humanidade (leia-se intelecto) como também o processo de aprendizado ao qual compara seu vagar pelo sertão como jagunço: “Eu não sabia pensar com poder. Aprendendo eu estava? Não sabia pensar com poder — por isso matava” (GSV, p. 362). Ao longo da narrativa, tais elementos coalescem na asserção da individualidade, do “Eu”: “Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo” (GSV, p. 31); ou, “Dentro de mim falei: — ‘Eu, Riobaldo, eu!’” (GSV, p. 218); ou, ainda, “E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria eu me supriu: — eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!” (GSV, p. 350). O contentamento surpreso, quase infantil, de se saber um ser único em seu mundo “às avessas”, faz com que Riobaldo considere e questione sua travessia:

Conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e, que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão. O mais que eu podia ter sido capaz de pelejar certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia. Só a continuação da airagem, trastêjo, trançar o vazio. Mas, por que? — eu pensava. Ah, então, sempre achei: por causa de minha costumação, e por causa dos outros. Os outros, os companheiros, que viviam à-tôa, desestribados; e viviam perto da

gente demais, desgovernavam toda-a-hora a atenção, a certeza de se ser, a segurança destemida, e o alto destino possível da gente. De que é que adiantava, se não, estatuto de jagunço? Ah, era. Por isso, eu tinha grande desprezo de mim, e tinha cisma de todo o mundo. Apartado. (GSV, p. 420)

Esse “apartado” de Riobaldo (“Apartado de todos — era a norma que me servia — no sutil e no trivial”, GSV, p. 478) — faz refrão com o *Isolato* de Ismael, termo que, apropriado do latim e grafado com letra maiúscula no original de *Moby-Dick*, assinala tanto característica como procedência — e cuja significação mais sutil se esgarça na tradução para o português: “A bordo do *Pequod* quase todos eram ilhéus, ou *isolados*, digo, não pelo continente comum dos homens, mas porque cada *isolado* vive num continente separado, que só a ele pertence” (*They were nearly all Islanders in the Pequod, Isolatoes too, I call such, not acknowledging the common continent of men, but each Isolato living on a separate continent of his own*, MD, cap. 27). “Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas — isso procuro” (GSV, p. 169), diz Riobaldo, salientando a própria “inidentificabilidade”, para usar outro termo melvilliano.³⁶ E como o sertão é também um estado de ser, Riobaldo reconhece que “Sertão é o sozinho”, para em seguida se perguntar “Eu sou muito do sertão?” e concluir que “Sertão: é dentro da gente” (GSV, p. 325).

Se o narrador de *Moby-Dick* se mantém anônimo e ouve, ao comentar o nome nefasto de seu capitão, que este “não escolheu o seu nome” (*did not name himself*), Riobaldo pergunta “Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe” (GSV, p. 172): “de escuro nascimento” (GSV, p. 57), Riobaldo

³⁶ Ver o romance *Pierre*.

poderia se enquadrar na descrição de Campbell acerca do herói épico típico (“órfão ou filho de uma viúva”), mas generaliza sua condição ao afirmar que “Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões” (GSV, p. 57).³⁷ Mesmo a guerra, que, segundo o cânone clássico, excita o herói e o inspira em seus feitos, não lhe desperta paixão ou fervor particulares, contribuindo apenas para reforçar seu isolamento, seu senso de deslocamento: “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte” (GSV, p. 157-8). A grandeza heroica advinda das batalhas é para tipos como Medeiro Vaz ou Joca Ramiro, que, ao tomar Zé Bebelo como prisioneiro, decide submetê-lo a um julgamento presidido por si mesmo, seguindo, antes, em procissão de “jagunços e capatazes e chefes [...] e todas as tropas, com munição, coisas tomadas, e mantimentos de comida, rumo do Norte — tudo por glória. O julgamento, também” (GSV, p. 272-3).

Riobaldo entra para a jagunçagem e nela permanece apenas por seu amor a Diadorim — “Eu tinha vindo para jagunço só mesmo por conta da amizade”; GSV, p. 244; “Eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro” (GSV, p. 373) — e, ao contrário de Acab, que usa a ideia de um destino imutável para justificar a própria inflexibilidade, deseja, mais do que tudo, quebrar tal círculo: “Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria” (GSV, p. 54). Mas “só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro” (GSV, p. 295), como adverte Zé Bebelo; e Riobaldo sabe que abandonar Diadorim, a guerra e a vida de jagunço (de nômade predador), não é tão fácil:

³⁷ Aqui Riobaldo se insere na tradição brasileira dos heróis mestiços ou “híbridos, sem sobrenomes de família e tradição” (RONCARI, 2004: 33).

Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela. (GSV, p. 391)

(Aqui faço novo aparte para apontar que Ismael usa da mesma metáfora para se referir a seu mar:

sentados nos botes leves como canoas de bétula, e misturando-se socialmente com as próprias ondas [...], ao contemplar a beleza tranquila e brilhante da pele do oceano, a gente esquece o coração de tigre que palpita sob ela e não deseja pensar que esse manto de veludo oculta unhas implacáveis.³⁸)

Riobaldo sabe que é preciso que tudo conflua para um ponto decisivo, que tudo se “esbarre”, e que a vingança de Diadorim chegue a termo; só assim a libertação da “inferneira” será possível:

Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão esquerda e da banda da mão direita, com a morte nova em minha frente, eu senhor de certeza nenhuma. Sem Otacília, minha noiva, que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e adadas pastagens, com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais. O que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente? Adjaz que me aconformar com aquilo eu não queria, descido na inferneira. Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço. E isso era. Pela última vez, pelas últimas. Eu queria minha vida própria, por meu querer governada. (GSV, p. 370)

³⁸ Afloat all day upon smooth, slow heaving swells; seated in his boat, light as a birch canoe; and so sociably mixing with the soft waves themselves...when beholding the tranquil beauty and brilliancy of the ocean's skin, one forgets the tiger heart that pants beneath it; and would not willingly remember, that this velvet paw but conceals a remorseless fang. (MD, cap. 114).

Para tanto, Riobaldo precisa *ter certeza* (“Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma”, GSV, p. 391), precisa confiar em si mesmo, precisa, de uma vez por todas, (“pela última vez, pelas últimas”), afirmar o seu “Eu” sobre os “vazios” onde “tudo rosna” — e o faz apoiando-se no maior atributo do épico Ulisses, que enganou os deuses e ousou querer traçar o próprio destino: astúcia. “Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (GSV, p. 35), alerta Riobaldo, que sempre foi considerado “sofismado de ladino” (GSV, p. 30). Astúcia que é também um dos traços característicos do diabo, do “Tinhoso”, do “Cão” com o qual Riobaldo decide fazer um pacto. A ligação entre a capacidade de raciocinar com a imagem paradoxal de um animal — e não qualquer animal, mas justamente a do cão farejador — aparece tanto no começo da história (“Para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!”, GSV, p. 31) quanto no momento do pacto (Riobaldo refere-se ao diabo como “o cão que me fareja”, GSV, p. 436) e depois oferece novo contraste paradoxal para explicar a necessidade de aceitar o animal (o cão, o vazio, o nada; o sertão, enfim) para poder afirmar o humano: “E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo!” (GSV, p. 436). É assim que vejo o pacto demoníaco do *Grande sertão*: o protagonista aceita em si o que mais teme, ou seja, a própria animalidade, a brutalidade sem limites, o poder amoral inebriante que tal condição proporciona, a fim de reunir a força necessária que lhe permitirá derrotar o inimigo e o direito de escolher o próprio destino. Nesse sentido houve um pacto; não com uma entidade sobrenatural, com o demônio “solto, por si, cidadão” (GSV, p. 26), mas com o “homem

danado diverso, [...] aquele jagunço Riobaldo” (GSV, p. 473). O próprio Riobaldo fala em inteireza (e loucura) ao se referir ao “demônio”: “O inteiro, louco, o doido completo — assim irremediável” (GSV, p. 251). Zé Bebelo percebe a mudança pela qual passou Riobaldo e ao comentá-la não usa artigo indefinido em sua sentença (o que a faria comum, de uso mais corrente); ele não diz “Você é um outro homem”, mas (grifo meu) “Você é o *outro* homem” (GSV, p. 454). E na percepção dessa condição está também subentendida a imagem do mar — não o mar no qual se “navega”, como já notado, mas o mar no qual se está imerso, mar aberto que pode afogar o nadador (grifo meu):

Mas, aquilo de ruim-querer carecia de dividimento — e não tinha; o demo então era eu mesmo? Desordenei quase, de minhas idéias. [...] Em nome de mim, eu não matava? Só forcejei por *sobrenadar alto em mente* o mando daquela vizinha. (GSV, p. 487).

Noto, ainda, que, já pactário, Riobaldo sabe, “como cachorro sabe” (GSV, p. 556), que será capaz de bater o inimigo, o “cachorro grande” (GSV, p. 223).

Observe-se que a obsessão de Riobaldo pelo diabo — “personagem” (GUIMARÃES ROSA *in* VERLANGIERI, 1993, p. 91) presente no livro mesmo em “sua dele nenhuma existência” (GSV, p. 328) dadas as constantes menções do Narrador — ecoa a “mania” de Acab por Deus (ou “deuses”) cuja ausência/presença em *Moby-Dick* é percebida na forma da Baleia Branca. Um Deus amoral e silencioso (Melville usa o singular para momentos de dúvidas existenciais e o plural quando Acab se opõe frontalmente a esse poder), que cria e destrói com a mesma indiferença, espelho das bem documentadas

dúvidas religiosas do autor (“Ele não consegue acreditar nem ficar confortável em sua descrença e é honesto e corajoso demais para não tentar tanto uma coisa quanto a outra”, notou Hawthorne³⁹). Assim, Acab diz a Starbuck:

Todos os objetos visíveis [...] não são mais do que máscaras de papelão. Mas em cada acontecimento... o ato vivo, o feito indubitável... há sempre algo desconhecido, mas ainda assim racional, que projeta os seus contornos detrás da máscara que não raciocina. Se o homem quer bater, que o faça através da máscara. Como pode o prisioneiro alcançar o lado de fora, senão arremessando-se através da parede? Para mim o cachalote branco é a parede. Às vezes penso que apenas ele existe. Porém é bastante: atarefa-me, avassala-me. Vejo a sua força atroz unida com a imperscrutável malícia que o reforça. Essa coisa inescrutável é o que odeio principalmente e, quer seja o cachalote branco o agente, quer atue por sua própria conta, o certo é que descarrego sobre ele o meu ódio.⁴⁰

Guimarães Rosa também se refere à “malícia” da “força inescrutável” que se manifesta no *Grande sertão* — trata-se do “demo”, do diabo que tanto assombra Riobaldo:

O senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, côrvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro

³⁹ Eng NB, Vol II, p. 163.

⁴⁰ All visible objects...are but as pasteboard masks. But in each event—in the living act, the undoubted deed—there, some unknown but still reasoning thing puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me. Sometimes I think there's naught beyond. But 'tis enough. He tasks me; he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. (MD, cap. 36)

delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo. (GSV, p. 27)

Quanto à Baleia Branca de Acab, muito já foi conjecturado e escrito sobre ela, e talvez a definição que melhor descreva seu mistério é a do também escritor D. H. Lawrence: “É claro que ela é um símbolo. De quê? Duvido que mesmo Melville soubesse exatamente” (1998, p. 35). Já tive a oportunidade de listar algumas das atribuições de Moby Dick neste estudo: Ismael repete o que ouve sobre ela chamando-a de “monstro” em mais de uma ocasião (“Monstro muito branco, e famoso, e mortíferamente imortal”/ *Very white, and famous, and most deadly immortal monster*; MD, cap. 54); “monstro” “imortal” que é também “ubíquo” (*ubiquitous*; MD, cap. 41) e que apesar de dar nome ao romance, é efetivamente introduzido na ação somente no capítulo 133 — para destruir o *Pequod* e novamente desaparecer no mar no capítulo 135, o último do livro. Melville, no entanto, joga com a faceta especular dessa sua criação durante toda a narrativa: Starbuck a chama “animal irracional” (*dumb brute*; MD, cap. 36), mas também de “demogórgon” (*demogorgon*; MD, cap. 41), ou seja, um deus pagão, uma força primordial demonizada pela percepção cristã.⁴¹ Moby Dick atua como *deus ex machina* no desfecho da história do *Town Ho* (cap. 54); não existe para o capitão do *Bachelor* (cap. 115) e não ataca por “malícia” (*malice*), traço que lhe é atribuído mais de uma vez na narrativa, mas por “falta de jeito” (*awkwardness*), segundo o capitão do *Samuel Enderby* (cap. 100). É “a encarnação do deus dos *shakers*, do qual estes

⁴¹ Demogórgon é um demônio citado, por exemplo, no *Paraíso perdido* de Milton e no *Fausto* de Marlowe; já no *Prometeu libertado* de Shelley, aparece como filho de Júpiter e Tétis.

havia recebido a sua Bíblia” (*the Shaker God incarnated; the Shakers receiving the Bible*; MD, cap. 71) para o “arcanjo” Gabriel. Ismael vê nela a sombra “sem coração dos vazios e imensidades do universo” (*heartless voids and immensities of the universe*; MD, cap. 42), mas também a chama de “grande deus” (*grand god*) e a diz superior a Júpiter (cap. 133). E no capítulo 41, ao tentar explicar as razões de Acab, Ismael se refere a Moby Dick como “monstro assassino” (*murderous monster*) mas também a Acab como “homem demoníaco” (*fiendish man*), empenhado em uma “vingança sobrenatural” (*supernatural revenge*). É também no capítulo 41 que Ismael resume a jornada e a Busca que empreendeu sob comando de Acab:

Aqui, pois, encontrava-se esse velho grisalho, abandonado de Deus, perseguindo no meio de maldições, em torno do mundo, uma baleia de Jó, à frente de uma tripulação composta na maioria de mestiços renegados, párias e canibais. [...] Semelhante tripulação [...] parecia ter sido escolhida de propósito, e reunida por alguma fatalidade infernal para ajudar Acab na monomania da sua vingança.⁴²

“Baleia de Jó” (*Job’s whale*): a designação acima sumariza a natureza ambígua de Moby Dick, mas requer, como tantos outros exemplos encontrados no texto melvilliano, ser completada pelo conhecimento prévio do leitor acerca da referência, segundo o mecanismo alusivo da intertextualidade. Tornemos, assim, à narrativa bíblica (Jó 1 6,12) do Antigo Testamento: Deus reúne sua “corte celeste” e entre “seus filhos” está Satanás. Deus pergunta a este de onde vem e a resposta é “Dei umas voltas pela terra, andando a esmo” — e Riobaldo, torturado por suas dúvidas, não indaga justamente “E o demo [...]”

⁴² Here, then, was this grey-headed, ungodly old man, chasing with curses a Job’s whale round the world, at the head of a crew, too, chiefly made up of mongrel renegades, and castaways, and cannibals... Such a crew...seemed specially picked and packed by some infernal fatality to help him to his monomaniac revenge. (MD, cap. 41)

tem licença para campear” (GSV, p. 27)? Deus elogia a retidão de Jó e Satanás argumenta que Jó só Lhe é fiel porque é “abençoado”; Deus, então, permite que Satanás ponha Jó à prova: “Pois bem, tudo o que ele possui, eu o deixo em teu poder” — e Riobaldo não indaga “E o demo [...] tem ordem de seguir o caminho dele” (GSV, p. 27)? Deus fala a Jó do meio de um redemoinho (38:1, 40:6) — e não é “no meio do redemunho” que viaja o diabo de Riobaldo? Ou seja, no Livro de Jó temos um Deus ambíguo, “agindo ao mesmo tempo como Criador e como Destruidor” (JUNG, 1986, p. 48). E é essa dualidade que Riobaldo intui em sua narrativa:

Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do *Outro*? (GSV, p. 56)

Note-se que Acab é por vezes mostrado como possuidor dessa natureza dual, sendo associado tanto a Cristo quanto a Lúcifer. Assim, a viagem do *Pequod* começa em um dia de Natal (cap. 22); Acab, que já ficara “como morto durante três dias e três noites” (*he lay like dead for three days and nights*; MD, cap. 19), faz sua primeira aparição no convés com a perna postiça fixada na madeira, segurando um “ovém” (*shroud* em inglês, termo que pode também significar mortalha, sudário) e seu rosto torturado é de uma “crucificação” (*crucifixion*; MD, cap. 28). A personagem também diz usar a Coroa de Ferro da Lombardia (MD, cap. 37), objeto, que segundo a lenda, teria sido forjada com um dos cravos usados para pregar Cristo à Cruz. Mas “este sol de ano novo

será o deus da Ira ao invés do deus do Amor” (MURRAY, 1962, p. 67): “Eu sou demoníaco” (*I’m demoniac*; MD, cap. 37), proclama Acab e, em clara inversão do Evangelho de João, também afirma, “Eu sou a escuridão que sai da luz” (*I am darkness leaping out of light*; MD, cap. 119).⁴³ Imagens relacionadas a fogo e tridentes e termos como “impiedade” (*impiety*) e “blasfêmia” (*blasphemy*) são relacionados a esse Cristo “às avessas” — chamado, em dado momento, de “jiboia” (*anaconda*, a mesma serpente que macula o paraíso em outro livro de Melville, *White-Jacket*). Portanto, quando Acab incita sua tripulação a jurar-lhe a demanda, um pacto demoníaco em conjunto é selado no convés do *Pequod*. Pacto que já é insinuado antes do embarque, no capítulo 19, quando o “profeta” (*prophet*) Elias (clara referência ao Elias bíblico), pergunta a Ismael e a seu “amigo do peito” (*bossom friend*; MD, cap. 10) Queequeg se há no contrato que assinaram “algo acerca de suas almas” (a questão é *Anything down there about your souls?*). E a cena do juramento, apresentada no capítulo 36, remete a uma missa negra: há, por exemplo, o passar ritual do cálice (cujo conteúdo está “quente como os cascos de Satanás”/*hot as Satan’s hoof*), além de menções à Trindade, ao papa (que “lava os pés de mendigos tendo sua tiara como cântaro”/*washes the feet of beggars, using his tiara for ewer*) e com os três imediatos do navio sendo chamados de “cardeais” (*cardinals*). Mais adiante, no capítulo 113, Acab ainda banha sua nova arma no sangue dos arpoadores pagãos, proferindo em latim: *Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli*. “Em nome de Jesus, acaba com isso, que é pior do que a possessão do demônio” (*Great God! but for one single instant show thyself...In Jesus’ name no more of this, that’s worse than devil’s madness*; MD,

⁴³ “Eu sou a luz do mundo, quem me segue não andará nas trevas.” (Jo 8,12)

cap. 134), pedirá, depois, Starbuck, que ainda lamenta: “Desconfio de que desobedeço a meu Deus obedecendo a ele” (*I misdoubt me that I disobey my God in obeying him*; MD, cap. 135). Acab é, portanto, retratado como uma espécie de demônio; não a figura medieval, encarnação do mal absoluto, como Riobaldo a percebe em seu *Grande sertão*, mas o épico Satã (palavra hebraica que significa “adversário”) de Milton que contesta Deus.⁴⁴ “Não me fales de blasfêmia” (*Talk not to me of blasphemy*), Acab retruca quando Starbuck lhe questiona a Busca, “Eu desafiaria até o sol, se ele me insultasse. [...] Quem é superior a mim?” (*I'd strike the sun if it insulted me...Who's over me?*; MD, cap. 36); e é nesse contexto que ele se opõe aos “grandes deuses” (*great gods*) — em sequência que Berenice Xavier não traduz usando pronomes e verbos no plural, como pede o texto:

Não falarei como escolares durante as pelejas: procura um do teu tamanho, e não me atormentes! Derrubaste-me e estou novamente de pé; porém tu correste e te escondeste. Sai de trás dos teus fardos de algodão. Não tenho uma arma de longo alcance. Vem, Acab te dá as boas vindas! Vem e trata de desviar-me. Desviar-me? Não podes desviar-me, a menos que te desvie. Tens diante de ti um homem.⁴⁵

Assim, *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* tratam da questão do mal de forma muito parecida, embora partam de polos opostos. Riobaldo crê e não crê na existência do diabo, desse “Outro” que, como já visto, sinaliza a

⁴⁴ Aponto que o Satã de Milton também é um viajante e em suas linhas mais famosas, “Melhor reinar no Inferno do que servir no Céu” (1935, p. 17), parafraseia Ulisses (Canto XXI da *Odisseia*): “Melhor ser servo na terra que rei no Hades”.

⁴⁵ I will not say as schoolboys do to bullies—Take some one of your own size; don't pommel ME! No, ye've knocked me down, and I am up again; but YE have run and hidden. Come forth from behind your cotton bags! I have no long gun to reach ye. Come, Ahab's compliments to ye; come and see if ye can swerve me. Swerve me? ye cannot swerve me, else ye swerve yourselves! man has ye there. (MD, cap. 37)

natureza dual de Deus — Deus cuja existência também não pode ser comprovada:

Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, 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. Mas, se não tem Deus, então a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dôr. [...] dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento? E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. (GSV, p. 76)

Em meio às dúvidas que lhe pontuam a narrativa, Riobaldo conclui (mesmo que seja para questionar novamente):

O diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo. O senhor aprova? (GSV, p. 26)

E admite: “O demo então era eu mesmo” (GSV, p. 26), da mesma forma que reconhece que “Deus existe, sim, [...] mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus” (GSV, p. 359) — e se Deus “quase só” existe e age também pela ação dos maus, ei-Lo aqui novamente em sua duplicidade. Ao final de seu relato, ainda questionando, Riobaldo resume sua jornada: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (GSV, p. 624).

Em *Moby-Dick*, Acab “tem suas humanidades” (*has his humanities*; cap. 16), mas delas dissocia-se; como já notado, ele é o “homem que parece um deus” (*god-like man*; MD, cap. 16), o Prometeu que desafia o que percebe como poder e indiferença divinos. E se Riobaldo, em sua crença e descrença, fala em “ruindade nativa do homem” (GSV, p. 55), Acab advoga em favor da raça humana:

Olhai, vós que acreditais que toda a bondade existe nos deuses e toda a maldade no homem. Olhai, os deuses oniscientes se esquecem do que sofre o homem; e o homem, conquanto louco e sem saber o que faz, está cheio de doçura, de amor e gratidão.⁴⁶

É esse questionamento — e o questionamento de Ismael e o questionamento de Riobaldo — que quebra a ilusão épica e nos traz de volta à tradição do romance; Ismael e Acab não são pactários porque fizeram um juramento no mar, Riobaldo não é pactário porque chamou por Lúcifer nas Veredas Mortas: a partir do momento em que o Homem questiona e Busca conhecimento — busca a Verdade, como quer Melville —, a partir do momento em que se vê como “Homem humano”, está entrando na esfera do demoníaco na qual o mito renascentista do Fausto reina soberano. Para Lukács, por exemplo, o romance

é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do

⁴⁶ Lo! ye believers in gods all goodness, and in man all ill, lo you! see the omniscient gods oblivious of suffering man; and man, though idiotic, and knowing not what he does, yet full of the sweet things of love and gratitude. (MD, cap. 125)

demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à autosuficiência dessa vida que apodrece em silêncio. Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem. (LUKÁCS, 2000: 92)

Aponto ainda que as jornadas de *Moby-Dick* e do *Grande sertão* seguem um roteiro similar. Começam com uma fuga — a de Ismael para o mar, a de Riobaldo para o sertão, e ambos mais propensos à divagação e ao questionamento do que à ação. Ismael pode, assim, se perder de vez em seus pensamentos e no mar (cap. 16); Riobaldo, ao contrário, precisa aprender a pensar “com poder” para não se perder na violência animalesca de seu sertão. Dá-se, então, uma mudança brusca: a caça de Ismael e a guerra de Riobaldo são transformadas em Busca por vingança — se o tema da busca, da *quest* que é uma missão de qualidades reveladoras, está ligado à tradição épica, a busca por *vingança* é um motivo que tem sido mais bem explorado pelo gênero trágico com sua característica desintegração do mundo que retrata. “É uma viagem nefasta: mal começada, mal continuada” (*'Tis an ill voyage! ill begun, ill continued*; MD, cap. 119), adverte Starbuck, primeiro imediato do *Pequod*, ao passo que Diadorim, ao se aproximar o momento da batalha decisiva, indaga, em raro momento de dúvida: “Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?” (GSV, p. 520). “Deixa-me brincar enquanto é tempo, e aproveitar o vento favorável que nos levará de regresso à pátria, onde poderemos logo iniciar outra viagem melhor do que esta” (*let me square the yards, while we may, old man, and make a fair wind of*

it homewards, to go on a better voyage than this; MD, cap. 119), prossegue Starbuck, no que já havia sido ecoado por Riobaldo:

Escuta, Diadorim: vamos embora da jagunçagem, que já é o depois-de-véspera, que os vivos também têm de viver por só si, e vingança não é promessa de Deus, nem sermão de sacramento [...]. Eu viro minha boa volta... (GSV, p. 390).

Apesar das dúvidas que expressam — Acab quanto à própria motivação (MD, cap. 132), Diadorim quanto ao desfecho da busca — nem este nem aquele se deixam demover de seus objetivos, invocando os juramentos de morte proferidos contra os inimigos. Em *Moby-Dick*, Acab relembra a tripulação sobre o pacto demoníaco que forjaram: “Todos os juramentos que fizestes de caçar a baleia branca vos ligam como o meu juramento me liga a mim, e o velho Acab está preso de coração, alma, corpo, pulmões e vida” (*All your oaths to hunt the White Whale are as binding as mine; and heart, soul, and body, lungs and life, old Ahab is bound*). Em *Grande sertão: veredas*, Diadorim prende Riobaldo de tal modo a tudo o que ele mais odeia — “Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. [...] Riobaldo, põe tento no que estou pedindo: tu fica!” (GSV, p. 391) — que Riobaldo decide pelo próprio pacto. Devo acrescentar que “jurar a demanda” faz parte do imaginário cavaleiresco: nas lendas da Busca pelo Graal, por exemplo, “é das dificuldades de conciliar o juramento com impulsos contrários a ele” que se cria a “essência moral” para se manter o “pacto sagrado com Deus, com o Rei e com a Cavalaria” (MONGELLI, 1995, p. 16-7). *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas*, todavia, são jornadas demoníacas, condizentes com o mundo “às avessas”, com o Outro Lado, com o que significa errar pelo mar melvilliano ou navegar pelo sertão rosiano. Assim, Starbuck

exclama “Deus, Deus está contra ti, velho” (*God, God is against thee, old man*; MD, cap. 119) ao notar o que considera avisos e maus presságios, apenas para ser lembrado dos “juramentos” (e do pacto) firmados com Acab no convés do *Pequod* (MD, cap. 38); assim Riobaldo, em estupefata surpresa diante dos muitos percalços na caça ao inimigo, pergunta se “Deus não devia de ajudar a quem vai por santas vinganças” (GSV, p. 317) — e, para manter o juramento feito a Diadorim e poder dar um ao seu “destino preso” (GSV, p. 214), vai às Veredas Mortas chamar por Lúcifer.

E a forma como essa jornada é empreendida, o que nela se aprende, determina-lhe o final. Pois a típica busca cavalheiresca não é feita em grupo, mas de maneira solitária; cada participante da “empreita” (GSV, p. 549) deve viver sua aventura, encontrar seu próprio caminho:

Nessa busca fantástica [...], quando alguém encontra o caminho de outrem e pensa: “Ele está chegando lá!” e começa a seguir por ali, logo em seguida se vê completamente perdido, muito embora aquele outro possa ter chegado ao seu destino. É uma história maravilhosa: o que pretendemos, a viagem, a meta, é a realização de algo que nunca existira sobre a terra — nossa própria potencialidade. (CAMPBELL, 1993, p. 199)

Ou, como explica Riobaldo:

Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa — a inteira — cujo significado e vislumbro 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. [...]

Procurar encontrar aquele caminho certo, eu quis, forcejei; só que fui demais, ou que cacei errado” (GSV, p. 500-1).

Já para Acab, a personagem extática, moldada segundo parâmetros trágicos e cuja jornada é apenas um meio para um fim, não há possibilidade de mudança:

O caminho do meu propósito fixo passa sobre trilhos de ferro aos quais minha alma está presa. Sobre desfiladeiros sem fundo, ao largo de gargantas de montanhas, sob o leito de torrentes, corro sem desvios. Não tenho um obstáculo. Não temo um ângulo deste caminho de ferro!⁴⁷

Como “todos são Acab” (*all are Ahab*; MD, cap. 99) a bordo do *Pequod*, todos igualmente soçobram. A exceção é Ismael, poupado do naufrágio como a testemunha que dá “notícia” — e é essa a identidade que o anônimo narrador de *Moby-Dick* assume para si: “Ismael” significa “Deus ouve” e *ouvir* o órfão perdido no deserto é também parte da história dessa figura bíblica. Deus não está ouvindo, se a desesperança das últimas notas de *Moby-Dick* forem levadas em consideração; os ouvintes desse Ismael somos nós, seus leitores, da mesma forma que Riobaldo, ao final de sua travessia, acomodado em sua vida como fazendeiro, fala em “homem humano” como a única consciência, seja para o bem, seja para o mal, no *Grande sertão*.

⁴⁷ The path to my fixed purpose is laid with iron rails, whereon my soul is grooved to run. Over unsounded gorges, through the rifled hearts of mountains, under torrents' beds, unerringly I rush! Naught's an obstacle, naught's an angle to the iron way! (MD, cap. 37)

Sombras

Acima já tive a oportunidade de me referir ao “monstro” que impulsiona a Busca do *Pequod*: “máscara” dos “grandes deuses” ou mesmo manifestação da falta de sentido do universo — um dos, como diz Riobaldo, “acazos” da “vida burra” que mesmo Acab, em sua “monomania” pode considerar ocasionalmente (“Às vezes penso que não há nada além”/*Sometimes I think there's naught beyond*; MD, cap. 36). Faltou-nos, no entanto, analisar os inimigos que causam a ruptura — e um recomeço — na aventura dos jagunços de Guimarães Rosa:

Mas, agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra. Mão do homem e suas armas. A gente ia com elas buscar doçura de vingança [...]. Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova (GSV, P. 314).

O assassinato do “príncipe” Joca Ramiro (e depois a morte do “rei” Medeiro Vaz) assinala o fim da era medieval dos paladinos míticos, dando vez à “lei nova”, ao momento “republicano” simbolizado por Zé Bebelô. A busca pelos assassinos, ou “Judas”, primeiramente conduzida sob os preceitos da lealdade à memória do chefe caído passa então a ser conduzida “por ordem e por desordem” (GSV, p. 105), em caça àqueles “que desonram o nome da Pátria e este sertão nacional” (GSV, p. 105). Para Riobaldo, no entanto, dada a sua relação com Diadorim, tal Busca é um assunto estritamente pessoal: “Um se chamava Ricardão”, conta ele, descrevendo os “Judas”; “corpulento e

quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro — Hermógenes — homem sem anjo-da-guarda” (GSV, p. 132). É somente este “outro”, no entanto, que desperta em Riobaldo uma obsessão quase doentia e que pré data qualquer traição ao bando.

Da mesma maneira que ressalta a própria singularidade, Riobaldo nota a de Hermógenes. Antes de iniciar sua história, ao listar os jagunços que conheceu, há uma palavra de desculpa para quase todos, inclusive para Ricardão (“Queria era ser rico em paz: para isso guerreava”; GSV, p. 33); a exceção, claro está, é Hermógenes: “Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim” (GSV, p. 33). “Monstro” (GSV, p. 195) “vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado” (GSV, p. 279), “flagelo com frieza” (GSV, p. 186) que extrai “prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros” (GSV, p. 197), batizado com sangue, segundo rumores, pelo “Cujo” (GSV, p. 424), Hermógenes é descrito como animalesco: “Como era o Hermógenes? [...] Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado — dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande” (GSV, p. 223). Não posso deixar de assinalar a palavra *jiboia*, usada para destacar a natureza traiçoeira do inimigo, uma vez que em *Moby-Dick* é justamente a essa serpente que Acab é comparado (MD, cap. 40). “Monstro assassino” são termos que Ismael também emprega, além da descrição da cena do batismo com sangue. Prestemos ainda atenção ao que diz Ismael no passo abaixo:

Tudo o que mais enlouquece e atormenta, tudo o que remove o sotavento das coisas, tudo o que elas contêm de malícia, tudo o que faz rebentar os músculos e empastar o cérebro, tudo o que há de sutil demonismo na vida e no pensamento, todo o mal, para o louco Acab, estava encarnado e era possível assaltar em Moby Dick. Acumulava

sobre a corcova branca a soma da iniquidade geral e do ódio sentido por toda a raça humana, a partir de Adão.⁴⁸

Ora, Riobaldo age de modo muito parecido com relação a Hermógenes. Também acumula sobre as “costas desconformes” deste, sobre a “cacunda” que “amontoava” (GSV, p. 132), seus próprios medos e incertezas. “Pela fraqueza do meu medo e pela força do meu ódio, acho que eu fui o primeiro que cri” (GSV, p. 82), diz ele quando mais uma vez ouve que Hermógenes tem “pauto” (GSV, p. 82) com o demônio. Todavia, por mais “nôjo” (GSV, p. 203) que sinta do inimigo, Riobaldo lhe reconhece a grandeza:⁴⁹

Mas, no existir dessa gente do sertão então não houvesse, por bem dizer, um homem mais homem? Os outros, o resto, essas criaturas. Só o Hermógenes, arrenegado, senhoraço, destemido. Rûim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura. Ele, de tudo tinha sido capaz, até de acabar com Joca Ramiro, em tantas alturas. Assim eu discerni, sorrateiro, muito estudantemente. Nem birra nem aguarre eu não estava acautelando. Em tudo reconheci: que o Hermógenes era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens — surgido alto nas nuvens nos horizontes. Até amigo meu pudesse mesmo ser; um homem, que havia. (GSV, p. 425)

Hermógenes, o “homem que havia”, representa o que Riobaldo mais teme e, ao mesmo tempo, o exemplo a ser seguido, o homem “inteirado” que o indeciso, dividido Riobaldo precisa vir a ser: “Ao que será que seria o ser

⁴⁸ All that most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it; all that cracks the sinews and cakes the brain; all the subtle demonisms of life and thought; all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in Moby Dick. He piled upon the whale's white hump the sum of all the general rage and hate felt by his whole race from Adam down. (MD, cap. 41)

⁴⁹ Lembrando que “quando o tema da vingança vem combinado com o tema da busca [...], a vingança enquanto busca ressalta para o herói o valor do objeto odiado” (AUDEN *apud* KERRIGAN, 2001: 281).

daquele homem, tudo?” (GSV, p. 250). E note-se, no passo abaixo, o início da afirmação do “Eu” de Riobaldo, e como tal despertar interior está, mais uma vez, relacionado à imagem do mar:

Com a dureza de querer, que espremi de minha sustância vexada, fui sendo outro — eu mesmo senti: eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, sem pai, sem mãe, sem apêgo nenhum, sem pertencências. [...] Eu era feito um soldado, obedecia a uma regra alta, não obedecia àquele Hermógenes. Dentro de mim falei: — “Eu, Riobaldo, eu!” [...] A arga que em mim roncou era um despropósito, uma pancada de mar. Nem precisava mais de ter ódio nem receio nenhum. E fui desertando da cobiça de mimar o revólver e desfechar em fígados. Refiro ao senhor: mas tudo isso no bater de ser. Só. Dessas boas fúrias da vida. (GSV, p. 218)

Hermógenes é uma das figuras determinantes da trajetória de Riobaldo no *Grande sertão*, no sentido em que lhe desperta o desejo de encontrar a si mesmo, de buscar o próprio Eu, de ser “o outro”, e o considero como um dos duplos de Riobaldo: “Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante; e o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado — era feito fosse eu mesmo” (GSV, p. 229-30).

O motivo do duplo, “desdobramento da personalidade” que situa “o real de uma pessoa precisamente fora dela própria” (ROSSET, 1998, p. 77), tem longa genealogia literária: “quer como *fac similes* [...] quer como alegorias do contrário” (ROSENFELD, 1963, p. 326), provocava, por exemplo, riso tanto nas plateias da Antiguidade (em comédias como o *Anfitrião* de Plauto, que nos legou a palavra “sósia”) quanto nas elisabetanas (Shakespeare e sua *Comédia de erros*). Para irmos ainda mais longe, cito, ainda, a *Epopeia de Gilgamesh*, um dos mais antigos poemas épicos de que se tem notícia, na qual o herói, em

suas aventuras, conta com a ajuda de Enkidu, seu “irmão escuro” e selvagem. Neste último caso, e em muitos outros que poderiam aqui ser lembrados, o duplo “escuro”, dado seu lado instintivo, animalesco, parece deter um segredo ou ter compreendido algo que o herói (ou o protagonista dos contos modernos) é incapaz de perceber, ou seja, como lidar com forças agressivas que escapam ao controle do homem civilizado. No século XIX, com sua ênfase no indivíduo e a sanção romântica do introspectivo e da fantasia, o motivo do duplo foi largamente explorado, sendo também incorporado pelo novo gênero romance: este, muito mais restritivo que as aventuras fantasiosas de heróis e cavaleiros, exige que

os “eus” opostos submetam-se às regras da plausibilidade. Portanto, o romancista que consciente ou inconscientemente explore duplos psicológicos, pode ou justapor ou duplicar duas personagens; uma representando a personalidade convencional ou socialmente aceitável; a outra externando o eu livre, desinibido, frequentemente criminoso. (ROSENFELD, 1963, p. 328)

Voltemos, agora, à nossa análise. Afirmar acima que Riobaldo mostra-se obcecado por Hermógenes antes mesmo da morte de Joca Ramiro — obsessão que se instala e intensifica à medida que Riobaldo começa a temer a impropriedade de seu desejo por Diadorim:

Mas, mesmo, achei que ali convinável não era se ficar muito tempo juntos, apartados dos outros. Cisme que maldavam, desconfiassem de ser feio pegadio. Aquele povo estava sempre misturado, todo o mundo. Tudo era falado a todos, do comum: às mostras, às vistas. Diferente melhor, foi quando estivemos com Medeiro Vaz: o maior número lá era de pessoal dos *gerais* — gente mais calada em si e sozinha, moradores das grandes distâncias. (GSV, p. 185)

Justamente durante esse processo de ter de lidar com a própria homossexualidade, Riobaldo relata que Hermógenes o tratava de modo diferente dos demais:

Aquele Hermógenes me fazia agradados, demo que ele gostava de mim. Sempre me saudando com estimação, condizia um gracejo amistoso ou umas boas palavras, nem parecia ser o bedegueba. Por cortesia e por estatuto, eu tinha de responder. Mas, em mal. Me irava. Eu criava nêjo dele [...]. Aversão que revém de locas profundas. Nem olhei nos olhos dele. Nêjo, pelos eternos — razão de mais distâncias. Aquele homem, para mim, não estava definitivo. E arre que ele não desconfiava, não percebia! Queria conversa, me chamava; eu tinha de ir — ele era o chefe. [...] Eu podia xingar com os olhos. Aí, o Hermógenes me presenteou com um nagã, e caixas de balas. Estive para aceitar. Eu já possuía revólver meu, carecia algum daquele, de tanto só cano, tão enorme? Por insistências dele, mesmo, com aquilo fiquei. Cuspi, depois. [...] Quando gosto é sem razão descoberta, quando desgosto, também. Ninguém, com dádivas e gabos, não me transforma. [...] Meus ouvidos expulsavam para fora a fala dele. Minha mão não tinha sido feita para encostar na dele. (GSV, p. 203-4)

Após a confissão acima, Riobaldo contrasta amor e ódio (“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”; GSV, p. 204) e conta como se deu seu primeiro encontro com Otacília. Entretanto, no *Grande sertão*, não é Otacília que serve de contraponto à figura grotesca de Hermógenes, mas o “belo feroz” Diadorim (GSV, p. 97): do mesmo modo que ressalta a feiúra daquele, Riobaldo preza a beleza deste. Diadorim, no entanto, não consegue apreciar a qualidade que, aos olhos de Riobaldo, o define (“E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio”; GSV, p. 393) e também não pode corresponder abertamente aos sentimentos de Riobaldo (“Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio”; GSV, p. 444), fechando, assim, mais um círculo dentro da narrativa. Tendo de lidar com seu amor por um homem enquanto é subordinado direto de outro a quem odeia, Riobaldo passa a “reparar em tudo”

o que faz Hermógenes e “escutar suas causas”; confessa “estar muito confuso” e chega a questionar em voz alta a sexualidade de Hermógenes: “Será, o Hermógenes também gosta de mulher’s?” (GSV, p. 251).

Por ódio a Hermógenes, Riobaldo contempla fugir a tudo e abandonar Diadorim, o que considera traição: “Traição minha, fosse que no fosse. Quase tudo o que a gente faz ou deixa de fazer, não é, no fim, traição?” (GSV, p. 196-7) — traição que, lembro, é cometida por Hermógenes e o transforma em um dos “Judas”. Mas por amor a Diadorim, Riobaldo não consegue deixar a vida jagunça; por amor a Diadorim, Riobaldo adia seus planos com Otacília:

Mas, o mais, e do que sei, eram mesmo meus fortes pensamentos. Sentimento preso. Otacília. Por que eu não podia ficar lá, desde vez? Por que era que eu precisava de ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? Destino preso. (GSV, p. 213)

Note-se que se Melville, para descrever Moby Dick, joga com sua dualidade chamando-a “baleia de Jó”, Guimarães Rosa fala da dicotomia entre o bem e o mal, ressaltando a palavra *outro*:

Quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do *Outro*? (GSV, p. 56)

Hermógenes, “o outro” (GSV, p. 132), tem parte com o “diá”, com o “Outro” — mas Diadorim, de certa forma um “homem às avessas”, traz no próprio nome, *Diá*-dorim, esse “Outro”. A própria palavra *diabo*, aliás, carrega

etimologicamente a ideia do duplo, pois o prefixo *di-* refere-se ao dois, ao dúbio, ao dúplice, à dissidência, à discórdia, à dicotomia; e, em um diálogo imaginário que nunca chega a ter lugar, Riobaldo usa tais termos para se referir ao companheiro:

Diá, Di, então, quando eu casar, tu deve de vir viver em companhia com a gente, numa fazenda, em boa beira do Urucúia... O Urucúia, perto da barra, também tem belas crôas de areia, e ilhas que forma, com verdes árvores debruçadas.” (GSV, p. 604)

Enquanto Hermógenes é “inteirado, legítimo” (GSV, p. 425), Diadorim é dualidade, divisão, a inversão de Riobaldo:

— “*Riobaldo... Reinaldo...*” — de repente ele deixou isto em dizer: — “... Dão par, os nomes de nós dois...” A de dar, palavras essas que se repartiram: para mim, pincho no em que já estava, de alegria; para ele, um vice-versa de tristeza. (GSV, p. 160)⁵⁰

Lembro ainda que, ao enumerar os desdobramentos de Diadorim, Riobaldo parece incluir-se em tal lista: “Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo. E eu”, para, logo em seguida, aparta-se de Diadorim com uma pergunta constituída justamente de uma única palavra, o pronome pessoal *eu*: “Eu? Nos estribos de ferro, freio de ferro, silha forte e silha mestra — e o par de coldres” (GSV, p. 467). “A verdade que com Diadorim eu ia, ambos e todos” (GSV, p. 336), explica Riobaldo. Ou, ainda: “O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu” (GSV, p. 327); para depois questionar se Hermógenes, “ele, ele mesmo, não era que era o realce meu?” (GSV, p. 556). E tanto Diadorim quanto Hermógenes são apontados por Riobaldo como os

⁵⁰ A propósito do conceito de “inversão” como sinônimo de homossexualidade na obra de Melville, ver CRAIN (1994).

definidores de sua vida: “O *Reinaldo* — que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (GSV, p. 334), para mais adiante afirmar (grifo meu), “O resumo da minha vida, *em desde menino*, era para dar cabo definitivo do Hermógenes” (GSV, p. 589). “O duplo funde o destino de duas pessoas num só” (WALKER, 1994, p. 61) e, se lembrarmos que Diadorim entra justamente na vida de Riobaldo como o *Menino*, temos assim os dois duplos que determinam o destino do protagonista:

Eu ia numa caçada, com o grande gosto, ah. Pois não era? [...] Porque eu ia livrar o mundo do Hermógenes. O Hermógenes — pelejei para relembrar as feições dele. Achei não. [...] — “Diadorim...” — pensei — “...assopra na mão a tua boa vingança...” O Hermógenes: mal sem razão... Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças, por toda parte? (GSV, p. 557)

Mas “seguir as malaventuranças, por toda parte” significa ser também incapaz de deixar a jagunçagem enquanto a promessa de vingança não for cumprida; e Diadorim está tão obcecado por sua “caçada” aos “Judas” quanto Acab por Moby Dick (Ismael mostra seu capitão “consumido pelo fogo ardente de seu propósito”/*consumed with the hot fire of his purpose*; MD, cap. 46; Riobaldo conta que Diadorim “não largava o fogo de gelo daquela ideia”; GSV, p. 48). Riobaldo tem, portanto, e a contragosto, seu “destino preso” (GSV, p. 214). E o laço que o ata a Diadorim tem igualmente uma natureza dúplice:

É um laço de amor ao mesmo tempo que de morte: amor mútuo e mútuo contrato de matar os inimigos. É um laço concebido e desenvolvido sob o signo de Deus e do Diabo: revela ao mesmo tempo tudo aquilo que o homem tem de bom e tudo aquilo que tem de mau. É um laço ao mesmo tempo de camaradagem máscula e de equívoco desejo, de plenitude e de conflito, de fruição de paz e de

guerra feroz. É um laço que traz, contida dentro de si, a própria destruição. [...]

Riobaldo está sempre estabelecendo um contraponto entre seus dois amores, Diadorim e Otacília, o guerreiro e a noiva, a vida de aventuras e fortes emoções ou a vida pacata e estabelecida, uma para o jagunço e a outra para o fazendeiro. (GALVÃO, 1972, p. 100)

Da mesma maneira, Riobaldo estabelece uma possível procedência para o amor que sente por Diadorim, usando um termo que já assinalei neste estudo — termo relacionado, no *Grande sertão*, ao “diabo” e a Hermógenes: *outro*. “Se um aquele amor veio de Deus” diz Riobaldo, considerando Otacília, “como veio, então — o outro?” (GSV, p. 156). Voltamos, assim, novamente à ideia de Diadorim e Hermógenes como duplos de Riobaldo. E noto que, além do já citado “outro”, termos que remontam à intangibilidade são usados para fazer-lhes referência: Hermógenes é “neblim-neblim, mal vislumbrado, que que um fantasma” (GSV, p. 556); Diadorim é a “neblina” de Riobaldo (GSV, p. 40) e desejado “por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos” (GSV, p. 307).

Lembro que é dessa maneira que Ismael se refere à inutilidade da jornada que o conduzirá ao mesmo ponto de partida; as palavras que usa, e que deixei assinaladas na página 55, é “caça torturante desse fantasma demoníaco” (*tormented chase of that demon phantom*; MD, cap. 52): fosse este mundo uma “planície ilimitada” (*endless plain*), filosofa ele sobre a desesperança de sua travessia, “então haveria promessa na viagem” (*then there were promise in the voyage*) — viagem que é delineada no primeiro capítulo de *Moby-Dick* e cujo título, “Miragem”, *Loomings*, remete a aparições distorcidas de algo ameaçador, em meio à neblina (como já foi mencionado). Todavia, por mais circularidade que se encontre no *Grande sertão* (mais do

que em *Moby-Dick* e sua circunavegação, pois o *Pequod* segue em linha quase ininterrupta de Nantucket até o Pacífico), Riobaldo não sai a campo apenas para voltar ao mesmo ponto de partida, como faz Ismael; sua jornada, sua travessia, ao contrário daquela de Ismael, tem um propósito: se Diadorim o prende a um círculo, Hermógenes passa a ser o seu ponto de chegada. Riobaldo, como já visto, precisa, então, aceitar em si o que mais teme — fazer o pacto nas Veredas Mortas ou morrer, de uma certa forma, e renascer como um outro homem que assimilou “as potências demoníacas que abrem caminho a todas as ousadias” (CANDIDO, 2002, p. 132) — e ir além de seu (des)mundo conhecido; é preciso cruzar a fronteira do Liso do Sussuarão, que “não concedia passagem a gente viva” (GSV, p. 50), ir ao inferno até o covil do demônio para matá-lo e dar fim à própria guerra. Se a primeira tentativa, ainda sob comando de Medeiro Vaz, falha (“Eu estava meio dúbito”, explica Riobaldo; “Talvez, quem tivesse mais receio daquilo que ia acontecer fosse eu mesmo”; GSV, p. 62), a segunda é levada a cabo facilmente: Riobaldo, após o pacto, após assumir a inteireza de sua personalidade, não experimenta mais dúvidas (“Tudo agora era possível”; GSV, p. 451) e lidera a travessia. Guimarães Rosa, neste momento, joga com o contraste da “terra diferente, louca, e lagoa de areia” (GSV, p. 64) com o interior de Riobaldo, capaz de lhe saciar a sede — e logo o “mar” de Riobaldo parece se materializar no cenário:

Aí o Liso do Sussuarão — em fundo e largo, as cinquenta léguas e as quase trinta léguas, das mais. Ninguém me fazia voltar a seco de lá. Aquela hora, eu só não me desconheci, porque bebi de mim — esses mares. Também eu não ia naquilo sem alguma razão, mas movido merecido. Por conta do Hermógenes? Nossos dois bandos viajavam em guerra e contraguerra, e desenrolando caminhos, por esses Gerais, cães, se caçando.[...]

Porque, o que eu estava mandando, nem Medeiro Vaz mesmo não teria sido capaz de crer: eu queria tudo, sem nada! Aprofundar

naquela raso perverso — o chão esturricado, solidão, chão aventêsma — mas sem preparativos nenhuns. [...]

Soltando rédeas, entrei nos horizontes. Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagorosos; viajavam como dentro dum mar.

Águas não desmanchavam meu torrão de sal. Ah, nem eu não tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante. (GSV, p. 521-3)

O motivo do duplo também ocorre em *Moby-Dick* — cujo conteúdo homoerótico pode ser percebido na interação de Ismael e do arpoador pagão Queequeg como descrita nos primeiros capítulos do livro:⁵¹

Ele parecia aceitar-me tão natural e espontaneamente como eu o aceitava a ele. Quando acabamos de fumar encostou a fronte à minha, apertou-me o talhe e disse-me que estávamos casados; com isso queria dizer — segundo a fraseologia do seu país — que éramos íntimos: de bom grado ele morreria por mim.[...]

Dizem que na cama marido e mulher descobrem mutuamente o verdadeiro fundo de suas almas. E alguns velhos casais conversam na cama sobre os tempos passados, até que muitas vezes os surpreende a manhã. Assim, pois, na lua-de-mel dos nossos corações, juramos Queequeg e eu como um casal amigo e afetuoso. [...]

Estivemos assim deitados, conversando um pouco e dormindo de vez em quando, tão sociáveis, tão despreocupados e tão comodamente nos sentíamos; Queequeg estirava de vez em quando de encontro às minhas as suas pernas morenas tatuadas, retirando-as logo em seguida.⁵²

⁵¹ Para um olhar mais atento sobre o tema, explorado também em outras obras de Melville, ver, por exemplo, os ensaios *Lovers of Human Flesh: Homosexuality in Melville's Novels* de Caleb Crain (1994) ou, ainda, *Melville and Sexuality* de Robert K. Martin (1998).

⁵² He seemed to take to me quite as naturally and unbiddenly as I to him; and when our smoke was over, he pressed his forehead against mine, clasped me round the waist, and said that henceforth we were married; meaning, in his country's phrase, that we were bosom friends; he would gladly die for me, if need should be.

How it is I know not; but there is no place like a bed for confidential disclosures between friends. Man and wife, they say, there open the very bottom of their souls to each other; and some old couples often lie and chat over old times till nearly morning. Thus, then, in our hearts' honeymoon, lay I and Queequeg—a cosy, loving pair. (MD, cap. 10)

E assim Ismael, o pária entre seus irmãos, se volta para a companhia de Queequeg:

Enquanto permanecia sentado no salão então deserto, o fogo meio apagado, como se depois de ter aquecido o ambiente brilhasse apenas para ser contemplado, as sombras e os fantasmas do entardecer aglomerando-se em torno das janelas e espiando o par silencioso e solitário que formávamos, a tormenta rugindo lá fora — comecei a ter estranhos sentimentos. Alguma coisa se derretia dentro de mim. O meu coração despedaçado e as minhas mãos desvairadas já não se voltavam contra esse mundo de lobos. O suavizante selvagem o havia redimido.⁵³

Ismael ainda nota que Queequeg, mesmo longe de tudo o que conhece, “parecia completamente à vontade, conservava a maior serenidade, contentava-se com a sua própria companhia, sempre igual a si mesmo” (*seemed entirely at his ease; preserving the utmost serenity; content with his own companionship; always equal himself*; MD, cap. 10) — no *Grande sertão*, Riobaldo, igualmente pouco à vontade no papel de jagunço, nota que Diadorim era “sério, quieto, feito ele mesmo, só igual a ele mesmo nesta vida” (GSV, p. 304). Já a bordo do *Pequod*, no episódio da *monkey-rope* (dois marinheiros atados pela cintura por uma corda, com um deles zelando pela segurança e o equilíbrio do outro que executa uma tarefa perigosa), Ismael é o ajudante de Queequeg: “Minha individualidade estava agora absorvida por uma sociedade anônima de duas pessoas” (*my own individuality was now merged in a joint*

We had lain thus in bed, chatting and napping at short intervals, and Queequeg now and then affectionately throwing his brown tattooed legs over mine, and then drawing them back; so entirely sociable and free and easy were we. (MD, cap. 11)

⁵³ As I sat there in that now lonely room; the fire burning low, in that mild stage when, after its first intensity has warmed the air, it then only glows to be looked at; the evening shades and phantoms gathering round the casements, and peering in upon us silent, solitary twain; the storm booming without in solemn swells; I began to be sensible of strange feelings. I felt a melting in me. No more my splintered heart and maddened hand were turned against the wolfish world. This soothing savage had redeemed it. (MD, cap. 10)

stock company of two; MD, cap. 72), diz ele; ao passo que Riobaldo comenta as tentativas de um outro jagunço de se imiscuir entre ele e Diadorim da seguinte maneira: “Porque já estava acostumado com eu e Diadorim sermos dois, e ele querer ser o três” (GSV, p. 199).

Com a mudança do foco da narrativa, Ismael deixa de explorar a mecânica de seu relacionamento com Queequeg, concentrando-se em Acab — que embarcara como clandestinos um grupo de remadores “fantasmas” (*ghosts*; MD, cap. 47), entre eles Fedallah, “um desses seres que as pessoas civilizadas e caseiras da zona temperada vêem apenas em sonhos, e isso mesmo vagamente” (*such a creature as civilized, domestic people in the temperate zone only see in their dreams, and that but dimly*; MD, cap. 50). À semelhança de Hermógenes (“filho de Hermes”), Fedallah também traz no nome a menção a um deus (o mulçumano *Allah* ou Alá) e, à semelhança de Hermógenes, é descrito com termos sinistros: ele é o “fantasma de guta percha” (*gamboge ghost*), “Satanás disfarçado” (*devil in disguise*), “Belzebu” (*Beelzebub*; MD. Cap. 73), “diabo fantasma” (*ghost-devil*, MD, cap. 99) que instiga Acab em sua Busca. Queequeg e Fedallah constituem, portanto,

um par de opostos que corresponde às naturezas opostas de seus respectivos parceiros, Ismael e Acab. Queequeg é principalmente uma figura positiva personificando as forças e energias que complementam a fraqueza de Ismael. Ele representa o bom selvagem. Fedallah, ao contrário, é o selvagem diabólico. Ele transmite um sentimento de escuridão e maldade. [...] A evidente inferioridade moral de Fedallah compensa o senso consciente de justiça de Acab, assim como a nobreza de Queequeg compensa o escapismo covarde de Ismael. (EDINGER, 1996, p. 98)

Fedallah é também apresentado como o demônio com o qual Acab (ele mesmo um Satã miltoniano) fez um pacto:

- Que será que o velho tem tanto a ver com ele?
- Suponho que estarão tratando de algum truque ou negócio.
- Que negócio?
- Ora, sabes que o velho está muito empenhado em encontrar a baleia branca e o diabo está tratando de adúl-lo para ver se pode conseguir o seu relógio de prata, sua alma, ou algo do mesmo gênero, para entregar-lhe Moby Dick em troca.
- Ora essa! Estás gracejando, Stubb. Como é que Fedallah poderia fazer isso?
- Não sei, Flask, porém tu sabes que o diabo é um sujeito estranho e malvado.⁵⁴

Ismael não se limita a reproduzir diálogos acerca do demonismo de Fedallah; ele também salienta sua condição de “sombra má” (*evil shadow*; MD, cap. 134) em descrições de cenas: “Acab se posicionou de tal modo que o parse parecia ocupar a sua sombra, ao passo que a deste último, se é que a tinha, parecia apenas fundir-se com a de Acab, ampliando-a” (*Ahab chanced so to stand, that the Parsee occupied his shadow; while, if the Parsee's shadow was there at all it seemed only to blend with, and lengthen Ahab's*; MD, cap.73) — no *Grande sertão* Riobaldo nota que “Diadorim e eu, a sombra da gente uma só formava” (GSV, p. 264). Aponto que “duplo” ou “sombra”, segundo Jung, é um arquétipo que se desenvolve à medida que o ego também se fortalece e

⁵⁴ "What's the old man have so much to do with him for?"

"Striking up a swap or a bargain, I suppose."

"Bargain?—about what?"

"Why, do ye see, the old man is hard bent after that White Whale, and the devil there is trying to come round him, and get him to swap away his silver watch, or his soul, or something of that sort, and then he'll surrender Moby Dick."

"Pooh! Stubb, you are skylarking; how can Fedallah do that?"

"I don't know, Flask, but the devil is a curious chap, and a wicked one, I tell ye." (MD, cap. 73)

representa o lado escuro e não assimilado da personalidade. Enquanto o ego se constitui como valor positivo, incorporando o território que vai conquistando conforme lança luz sobre o inconsciente, a sombra permanece aquele ponto cego da consciência. Uma vez que dificilmente é admitido ou integrado, permanece “exterior” e aparece projetado. Já Rosset, se refere à sombra do seguinte modo:

No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra. (ROSSET, 1998: 78)

E é assim que Ismael descreve Acab:

Ainda que um poderoso sortilégio parecesse unir secretamente os dois, abertamente, à tripulação tomada de espanto, davam a impressão de estar tão separados um do outro como os pólos. [...] Às vezes, durante longas horas sem um único chamado, ficavam assim separados à luz das estrelas: Acab na sua escotilha e o parse junto ao mastro grande, mas olhando fixamente um para o outro, como se Acab visse no parse a sua sombra projetada e este, em Acab, a sua essência abandonada.⁵⁵

E muito embora ressalte que o “Eu” de Acab pareça estar no comando, Ismael não deixa de apontar que o capitão e seu duplo estão presos um ao outro (imagem que Ismael também usa em dado momento para descrever sua relação com Queequeg no capítulo 72):

⁵⁵ Though such a potent spell seemed secretly to join the twain; openly, and to the awe-struck crew, they seemed pole-like asunder...At times, for longest hours, without a single hail, they stood far parted in the starlight; Ahab in his scuttle, the Parsee by the mainmast; but still fixedly gazing upon each other; as if in the Parsee Ahab saw his forethrown shadow, in Ahab the Parsee his abandoned substance. (MD, cap. 130)

E contudo, no seu próprio eu, manifestando-se imperativamente aos seus subordinados, diariamente, a toda hora, Acab parecia ser o senhor independente e o Parse apenas o seu escravo. Mas os dois pareciam ligados pelo mesmo jugo e conduzidos por algum tirano invisível: a sombra junto à costela sólida.⁵⁶

Tal ligação, como já mencionado, é também mostrada no *Grande sertão*, com Diadorim “prendendo” ou “fechando” o destino de Riobaldo (que até usa o plural nesse momento: “Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados”; GSV, p. 305) e tornando-se o “dono da empreita” (GSV, p. 549) com relação a Hermógenes. Como já observei, Riobaldo quer ser o “dono definitivo” de si mesmo; “mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava” (GSV, p. 54), diz ele, confessando-se, assim, “possuído por sua sombra (...), vivendo abaixo do próprio nível” (JUNG, 1980, p. 123).

Um outro ponto em comum entre os dois romances que aqui posso levantar é a questão do *olhar*. Tanto Melville quanto Guimarães Rosa usam o campo semântico relacionado ao sentido da visão a fim de destacar a ligação entre suas personagens e aqueles (ou aquilo) que as duplicam. Em *Moby-Dick*, essa ligação já aparece no capítulo 1, com a imagem do espelho e o mito de Narciso, e prossegue à medida que o relato se desenvolve. Por exemplo, na cena do dobrão sendo interpretado de acordo com o que cada personagem nele percebe, Acab diz que “esta moeda redonda de ouro não é mais que a imagem do mundo redondo, também, que como o espelho do mago faz refletir cada homem, por sua vez, o seu próprio eu misterioso” (*this round gold is but*

⁵⁶ And yet, somehow, did Ahab—in his own proper self, as daily, hourly, and every instant, commandingly revealed to his subordinates,—Ahab seemed an independent lord; the Parsee but his slave. Still again both seemed yoked together, and an unseen tyrant driving them; the lean shade siding the solid rib. (MD, cap. 130)

the image of the rounder globe, which, like a magician's glass, to each and every man in turn but mirrors back his own mysterious self; MD, cap. 99).

“Deixa-me olhar para uns olhos humanos” pede depois Acab a Starbuck — Starbuck, que chama Fedallah de “sombra má”/*evil shadow* (MD, cap. 134) e lhe serve de contraponto —; “é melhor do que fixar o mar ou o céu. Melhor do que contemplar Deus. (...) O espelho mágico, homem. Vejo minha mulher e meu filho nos teus olhos” (*Let me look into a human eye; it is better than to gaze into sea or sky...this is the magic glass, man; I see my wife and my child in thine eye; MD, cap. 132*). Logo em seguida, no entanto, Ismael escreve que “Acab cruzou o convés para olhar o outro lado; sobressaltou-se ao ver outros dois olhos fixos, refletidos na água: Fedallah, imóvel, apoiava-se sobre a mesma grade” (*Ahab crossed the deck to gaze over on the other side; but started at two reflected, fixed eyes in the water there. Fedallah was motionlessly leaning over the same rail; MD, cap.132*). Volto a Rosset nesse momento:

É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato. A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano. (ROSSET, 1998, p. 80)

No *Grande sertão*, Riobaldo também partilha esse laço com Diadorim: quando Riobaldo o reencontra, já adulto, diz que Diadorim “me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois” (GSV, p. 154), além do uso de sentenças ambíguas — “Nos meus olhos de Diadorim” (GSV, p. 474) — ou de

sentido direto: “Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu” (GSV, p. 341). Ou, ainda, no emblemático passo abaixo, no qual se pode perceber o “dividimento” de Riobaldo e como a companhia de Diadorim o transforma no próprio duplo:

Otacília estava guardada protegida, na casa alta da Fazenda Santa Catarina, junto com o pai e a mãe, com a família, lá naquele lugar para mim melhor, mais longe neste mundo. E eu, sem ser por motivo ou razão, cada dia tocava com a minha gente por contrárias bandas, para mais apartado de donde ela assistia. Ao cada dia mais distante, eu mais Diadorim, mire veja. O senhor saiba — Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos? (GSV, p. 505)

Riobaldo, tal como Ismael, se refere à água como espelho (“Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho”; GSV, p. 325); ligado aos buritizais por causa de seus olhos verdes, Diadorim é, por conseguinte, também relacionado a essa água que reflete (“Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde sempre mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados”; GSV, p. 252), mas que também pode revelar o Outro, ou seja, “o que a gente pode ver em folha dum espelho preto, o Ocultador” (GSV, p. 262).⁵⁷

Usando imperativos que remetem ao sentido da visão, como “Olhe” ou “Mire, veja”, Guimarães Rosa exorta seu leitor a prestar atenção ao ponto de que trata, a buscar, como Riobaldo, sentido nesse espelho, a voltar-se para “imagem do inacessível fantasma da vida” no qual há “a chave de tudo” (*image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all*; MD, cap. 1). Nisso também ecoa Melville e sua preocupação com a Verdade — Melville que,

⁵⁷ Para outro exemplo da imagem no espelho/busca da identidade em Guimarães Rosa, ver também o conto “O espelho” em *Primeiras histórias*, lançado em 1962.

na cena do dobrão de ouro mostrado como espelho, conjuga na voz de Pip, o menino negro que enlouquece justamente por ter visto demais, o verbo olhar (*to look*): “Eu olho, tu olhas, ele olha; nós olhamos, vós olhais, eles olham” (*I look, you look, he looks; we look, ye look, they look*; MD, cap. 99). Assim, não poderia deixar aqui de apontar que, tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *Moby-Dick*, é criada, entre autor/narrador e seu interlocutor, uma “alteridade última e inescapável” (PASTA, 1999, p. 64), e o leitor, ao entrar em contato com o mar e o sertão que lhe são apresentados, torna-se “uma espécie de duplo do narrador, um seu outro e o mesmo, algo entre o contratante e o pactário” (*idem*).

Por fim, noto que Riobaldo começa a se separar de Diadorim quando, tendo Hermógenes como exemplo, decide pelo pacto (“Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência”; GSV, p. 434), ou seja, opta pelo não “dividimento” (GSV, p. 487):

O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o demo?” — sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais — alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! [...] Mas, Ele — o Dado, o Danado — sim: para se entestar comigo — eu mais forte do que o Ele; do que o pavor d’Ele — e lambar o chão e aceitar minhas ordens. Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? [...] A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*. Nós dois, e tornopío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ...o *Diabo, na rua, no meio do redemunho*... Ah, ri; ele não. Ah — eu, eu, eu! “Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego — da mais-força, de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. (GSV, p. 437-8)

Em seu mundo “misturado”, Riobaldo reconhece que “A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar” (GSV, p. 162) e Diadorim fica-lhe cada vez “mais apartado” (GSV, p. 480) depois que assume a chefia do bando. O desenlace final se dá quando encontram “o homem que desata” (GSV, p. 609), e Riobaldo, “alma que perdeu o corpo” (GSV, p. 610), assiste impotente, do alto de uma janela, Hermógenes e Diadorim matarem um ao outro. Voltamos à necessidade de Riobaldo de afirmar o seu “Eu”, de exorcizar os seus duplos:

O reconhecimento de si, que já implica um paradoxo (pois trata-se de apreender justamente o que é impossível de apreender, e que a captura de si mesmo reside paradoxalmente na própria renúncia a esta captura), implica também necessariamente um exorcismo: o exorcismo do duplo, que põe um obstáculo para a existência do único e exige que este último não seja apenas ele mesmo, e nada mais. Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe — quer dizer, o único — em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. (ROSSET, 1998, p. 82)

Assim, terminada a batalha, quando Riobaldo retorna de seu “estado sem acordado” (GSV, p. 612), vínculo e círculo foram quebrados — “Diadorim era o corpo de uma mulher. [...] Ela era. [...] E eu não sabia por que nome chamar” (GSV, p. 615). Encerram-se, então, as andanças jagunças e a busca por vingança e Riobaldo, esse novo Ulisses, é enfim capaz de escapar do “urjo de guerra sem cabo nem ponta, sem costas nem frente” (GSV, p. 391) e retornar para os “territórios agrícolas” e “pastagens” de Otacília, a Penélope que pacientemente lhe aguarda o retorno. As dúvidas, no entanto, persistem e a derradeira pontuação do romance é a lemniscata (∞), símbolo do infinito — e assim *Grande sertão: veredas* “termina e começa, ou começa e termina, encerrado o colossal percurso de sua narrativa” (GALVÃO, 2000, p. 50).

Moby-Dick também tem dois finais: o primeiro descreve, em uma cena apocalíptica, a destruição ou queda do *Pequod*, que, “como Satã, não quis descer ao inferno sem arrastar consigo uma parte do céu” (*like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her*; MD, cap. 133); o segundo, curto Epílogo de apenas um parágrafo aberto com epígrafe tirada do Livro de Jó — “E só eu escapei para vos dar notícia” (*And I only am escaped to tell thee*) —, traz a explicação de Ismael para ter sobrevivido ao naufrágio:

Quis a sorte que fosse eu o escolhido pelos fados, [...] para substituir o marinheiro de proa do bote de Acab [...]. Quis também a sorte que quando os três homens foram arremessados do bote no último dia, eu caísse na popa. Assim fiquei flutuando, à margem da cena que se seguiu, conquanto dominando-a com a vista, até que fui alcançado pela força de sucção semi-extinta do navio afundado, a qual me arrastou lentamente para a voragem, já no fim. [...] Qual outro Ixíão, comecei a dar voltas e mais voltas cada vez mais cerradas em torno do botão de espuma negra, eixo desse círculo que girava pausadamente. Ao se aproximarem do centro vital, as borbulhas negras rebentaram e então o ataúde salva-vidas, deixado em liberdade pela força de sua mola mágica, e subindo com ímpeto notável, graças ao seu grande poder de flutuação, arremessou-se do mar, caiu na superfície e flutuou ao meu lado. Com o ataúde por bóia, flutuei o dia inteiro e uma noite, sobre um oceano tranquilo e como que sepulcral. [...] No segundo dia, um veleiro se aproximou mais e mais e recolheu-me afinal. O errante *Raquel*, voltando em busca dos seus filhos perdidos, apenas encontrou um outro órfão.⁵⁸

⁵⁸ It so chanced...I was he whom the Fates ordained to take the place of Ahab's bowsman...; the same, who, when on the last day the three men were tossed from out of the rocking boat, was dropped astern. So, floating on the margin of the ensuing scene, and in full sight of it, when the halfspent suction of the sunk ship reached me, I was then, but slowly, drawn towards the closing vortex. When I reached it, it had subsided to a creamy pool. Round and round, then, and ever contracting towards the button-like black bubble at the axis of that slowly wheeling circle, like another Ixion I did revolve. Till, gaining that vital centre, the black bubble upward burst; and now, liberated by reason of its cunning spring, and, owing to its great buoyancy, rising with great force, the coffin life-buoy shot lengthwise from the sea, fell over, and floated by my side. Buoyed up by that coffin, for almost one whole day and night, I floated on a soft and dirgelike main... On the second day, a sail drew near, nearer, and icked me up at last. It was the devious-cruising Rachel, that in her retracing search after her missing children, only found another orphan. (MD, Epílogo)

Tal qual Riobaldo, Ismael conclui sua travessia e volta do “outro lado” para contar: único sobrevivente da jornada e da última batalha do *Pequod*, ele desempenha a tarefa do aedo épico, aquele que canta os eventos e os feitos extraordinários. Mas, como ocorre com Riobaldo, o final da narrativa não implica em respostas definitivas. Ele é salvo pelo caixão transformado em salva-vidas de Queequeg — o canibal pagão que, ao embarcar no *Pequod* assinara seu contrato com o símbolo do infinito⁵⁹ — e é recolhido pelo baleeiro *Raquel* — Raquel, que, de acordo com o Antigo Testamento, é a mãe simbólica de um povo ao qual o Ismael bíblico não pertence (ver Gn 21, 10). E se *Moby-Dick* começa com a célebre sentença “Chamai-me Ismael” (nome que, como vimos, remete à figura do órfão, do deserdado, do Outro), a última palavra do livro é justamente “órfão”, em um fechamento de círculo que implica retorno ao início — “o mesmo livro indefinidamente recomeçado” (CAMUS, 1970, p. 248) .

No *Grande sertão*, essa circularidade pode também ser traçada no nome do Narrador: a primeira alcunha de Riobaldo, dada por Zé Bebelo, é “Professor”; depois, já na jagunçagem, torna-se “Cerzidor” dada a sua pontaria; depois é “Tatarana”; depois é o chefe “Urutu Branco” — para voltar a Riobaldo.⁶⁰ Mas se o círculo de Ismael (e este, no capítulo 1 de *Moby-Dick*,

⁵⁹ Muito embora a edição definitiva da Northwestern-Newberry lançada em 1988 traga, como assinatura de Queequeg (cap. 18), uma roda solar (☼), também símbolo de “infinito”, as versões mais antigas de *Moby-Dick*, inclusive duas das três edições hoje no IEB que pertenceram a Guimarães Rosa, ostentam a lemniscata (∞) — na tradução francesa a “marca” de Queequeg é apenas um X.

⁶⁰ Como caso similar, cito também o Leatherstocking dos romances de Fenimore Cooper. Natty Bumppo, o homem branco criado por índios, tem o seu nome mudado, da juventude à velhice, conforme aprimora as suas virtudes de caçador, rastreador, guerreiro — ou seja, à medida que obtém domínio sobre a floresta e seus habitantes. Assim, ele é primeiramente chamado Deerslayer (“Matador de Cervos”); depois é Hawkeye (“Olho de Águia”); depois é Pathfinder (“Rastreador”); depois é Leatherstocking (literalmente “Meia de Couro”); e, finalmente, “the trapper” (“o caçador de pele”).

explica ter sido professor antes de se tornar marinheiro) se fecha sobre si mesmo, o de Riobaldo mostra as transformações que o protagonista sofreu ao longo de sua travessia — de menino pobre a guerreiro a um velho fazendeiro abastado, mesmo que sempre com “algo falho ou falso”:

Riobaldo, igual ao rio de planície, largo e raso, sem leito profundo e bem definido, de curso meandroso, que corre como um destino ziguezagueante e de rumo incerto, como a costura do cerzido, que justifica o apelido de *cerzidor*; *Tatarana*, variação de *taturana*, a lagarta de fogo e que só se assemelha ao fogo; e *Urutu Branco*, uma urutu albina, por isso suspeita, já que as verdadeiras são escuras e negras. (RONCARI, 2004, p. 27)

Vale lembrar que a diferença estabelecida pelo albinismo já aparece no nome Tatarana — sendo “taturana” termo figurativo para indivíduo albino — e que o nome *Urutu Branco* surge também na narrativa *antes* da cena do pacto de Riobaldo e de sua subsequente tomada de poder dentro do bando: “Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira”, diz Zé Bebelô, a quem Riobaldo observa, desconfiando de traição; “Ah, o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar” (GSV, p. 353-4). A passagem da taturana (estágio larval do lepidóptero) que queima ao contato à fase da serpente venenosa, mas que mantém e agora manifesta o albinismo, espelha a transformação pela qual Riobaldo está passando e a ida às Veredas Mortas é apenas a culminância desse processo. “Quando um tem noção de resolver a vender a alma sua [...] é porque ela já estava dada vendida, sem se saber” (GSV, p. 55), conta ele; “Vai, um dia, eu quis. Antes, o que eu vinha era adiando aquilo, adiando” (GSV, p. 419). Assim, a lagarta de fogo passa a serpente (Hermógenes e Acab, como já visto, são “jiboias”):

— “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu branco...”

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu.

Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados:

—“O *Urutú-Branco*! Ei, o *Urutú-Branco*!...” (GSV, p. 454)

Não posso deixar de aqui ressaltar a importância do albinismo, da cor branca de Moby Dick, característica que não apenas a faz única, mas também “terrível” (*terrible*) — mesmo termo que Zé Bebelo usa ao rebatizar Riobaldo. Ismael discorre sobre esse ponto longamente no capítulo 42, “A brancura do cachalote” (*The Whiteness of the Whale*):

Será porque, pelo que tem de indefinido, projeta a sombra sem coração dos vazios e imensidades do universo e assim nos apunhala pelas costas com a ideia de aniquilamento no momento em que contemplamos as brancas dobras da Via Láctea? Ou será antes porque em essência o branco não é tanto uma cor visível como a ausência de cor e ao mesmo tempo a concreção de todas as cores? Será por essa razão que existe um silêncio ermo cheio de significação numa ampla paisagem de neve — a completa cor do ateísmo, que nos apavora? E quando consideramos essa outra teoria dos filósofos da Natureza, segundo a qual todas as outras cores terrestres, cada esmalte magnífico e encantador, as tintas suaves dos céus crepusculares e dos bosques, os veludos brilhantes das borboletas e as faces de borboletas das donzelas não são mais do que ilusões sutis de modo algum inerentes à substância e sim meras exterioridades, chegamos à conclusão de que a divina Natureza pinta-se como cortesã, cujas atrações nada cobrem senão o sepulcro que leva dentro de si. E ainda mais, quando consideramos que o mistério cromático, ou seja, o grande princípio da luz, permanece para sempre branco ou incolor, em si mesmo, e que se atuasse sem ter ponto de apoio na matéria tocaria todos os objetos, fossem tulipas ou rosas, com a sua própria tonalidade vazia, chegamos à conclusão de que afinal de contas o universo é como um leproso; e, como os bisonhos viajantes da Lapônia que não querem usar óculos de cor, o viajante descrente sente-se cegar diante da mortalha monumental

que envolve todas as perspectivas que o rodeiam. E de todas essas coisas o cachalote albino era o símbolo.⁶¹

Para Ismael, esse Nada que causa horror, assoma em cada aspecto do universo e dá azo a mais contemplação; equilibrado precariamente entre os abismos insondáveis de céu e mar, tudo o que lhe resta fazer é observar, e meditar, e significar, a “vela boba no coração daquele desamparo todo poderoso” (*that imbecile candle in the heart of that almighty forlornness*) em sua “desesperada esperança” (*forlorn hope*), “símbolo do homem sem fé, que, conquanto nada mais espere, conserva ainda viva a esperança no meio do desespero” (*the sign and symbol of a man without faith, hopelessly holding up hope in the midst of despair*; MD, cap. 48). No *Grande sertão*, Riobaldo contempla e questiona esse “ateísmo”, falando também em esperança — “Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve” (GSV, p. 76) —; ele sabe, todavia, que “no real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (GSV, p. 101) e que nem sempre “no fim dá certo” (GSV, p. 76). Ainda acerca de “milagres”, Riobaldo credita ao amor a chance de vislumbrar algo maior, mais

⁶¹ Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour; and at the same time the concrete of all colours; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows—a colourless, all-colour of atheism from which we shrink? And when we consider that other theory of the natural philosophers, that all other earthly hues—every stately or lovely emblazoning—the sweet tinges of sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of young girls; all these are but subtle deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without; so that all deified Nature absolutely paints like the harlot, whose allurements cover nothing but the charnel-house within; and when we proceed further, and consider that the mystical cosmetic which produces every one of her hues, the great principle of light, for ever remains white or colourless in itself, and if operating without medium upon matter, would touch all objects, even tulips and roses, with its own blank tinge—pondering all this, the palsied universe lies before us a leper; and like willful travellers in Lapland, who refuse to wear coloured and colouring glasses upon their eyes, so the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect around him. And of all these things the Albino whale was the symbol. (MD, cap. 42)

significativo neste mundo: “Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece — só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre: peixinho pediu” (GSV, p. 155); já para Ismael, que faz uso dessa mesma metáfora do estar-se submerso, não há tal possibilidade; não há nenhum vislumbre ou “milagre” a se esperar além do da própria morte — morte que o alegra: “Parece-me que ao contemplar as coisas espirituais nos assemelhamos muito às ostras que observam o sol através da água e julgam que essa água espessa é a mais tênue das atmosferas” (*Methinks that in looking at things spiritual, we are too much like oysters observing the sun through the water, and thinking that thick water the thinnest of air*, MD, cap. 7). Quanto ao demo, ao qual Riobaldo atribui tanto, mesmo em sua não existência, é-lhe quase uma desculpa para continuar a crer: “O diabo não existe, não há, e a ele eu vendi minha alma [...]. Meu medo é este meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador” (GSV, p. 501). Portanto, “é preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência” (GSV, p. 328); caso contrário só restará o vazio e os silêncios de Ismael, e uma “vela boba” na escuridão: “Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero” (GSV, p. 237).

Riobaldo tem também um traço de caráter que é estranho a Ismael: ambição. Ao longo de sua travessia, ele *quer*; quer “ficar sendo”, quer ser dono de si, quer deixar o sertão, quer decifrar as coisas importantes, quer fazer projetos para ludibriar o “demo”; e suas *personae* jagunças também refletem as etapas desses vários estágios de querer:

Fui o chefe Urutú-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo — mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa... (GSV, p. 560)

Ao final de sua vida, Riobaldo, “em paz de posses” (GSV, p. 620), mas não em paz de espírito, contempla suas “pêrdas e colheitas” (GSV, p. 161) e narra a sua travessia. Já para Ismael, que só diz “Eu quero” em uma única linha e usando também o verbo “ver”, ou seja, quer “conhecer” e “testemunhar” — “Eu quero *ver* como é essa pesca de baleia. Eu quero ver o mundo” (*I want to see what whaling is. I want to see the world I want to see the world*; MD, cap. 16) —, resta apenas o “mar sem colheitas”: “O termo de uma longa e perigosa viagem era apenas o início de outra, e logo uma terceira e assim incessantemente. Infundáveis e intoleráveis são, pois, todos os esforços terrestres” (*One most perilous and long voyage ended, only begins a second; and a second ended, only begins a third, and so on, for ever and for aye. Such is the endlessness, yea, the intolerableness of all earthly effort* (MD, cap. 13).

Parte II

Vingança e violência: a desintegração trágica

1. O “teatral do mundo”

Um dos traços distintivos de *Moby-Dick* é a sua fusão com o gênero dramático: alusões ou referências diretas se espalham pelo romance, que tem dez de seus cento e trinta e cinco capítulos escritos como uma peça, dispensando totalmente a figura do Narrador; perdendo, assim, “a função mediadora do *contar*, a história passa [...] a desenrolar-se na proximidade *imediata* do leitor. Este a vê *quando se passa*, em lugar de saber *através* da narração” (SCHWARZ, 1965, p. 23).⁶² Tome-se, como exemplo, o seguinte passo (em sua tradução, Berenice Xavier acrescentou travessões, mas no texto original até mesmo as aspas, ou *quotation marks*, indicadoras de diálogo em inglês, são dispensadas):

[O carpinteiro, de pé em frente à sua mesa de trabalho e à luz das lanternas, lima atarefadamente a vara de marfim da perna, depois de a ter prendido firmemente no torno. Sobre a mesa, pedaços de marfim, correias de couro, almofadas, parafusos e vários outros objetos de toda espécie. No primeiro plano, a chama vermelha da forja onde trabalha o ferreiro.]

⁶² A saber: capítulos 37, 38, 39, 40, 108, 120, 121, 122, 127 e 129.

Detestável lima! Detestável osso! É duro o que devia ser brando e brando o que devia ser duro. E assim continuamos limando queixadas e tíbias. Experimentamos outra. Sim, esta trabalha melhor. Olá! esse pó de osso é... (*espirra*)... bom, é (*espirra*)... sim, sim... (*espirra*)... Deus me perdoe. Nem posso falar. É o que acontece a um velho que trabalha com madeira morta. Serra uma árvore viva e não ergue pó; amputa um osso vivo (*espirra*) e também não (*espirra*).[...]

ACAB (*adiantando-se*)

[*Durante a cena seguinte o carpinteiro continua espirrando de vez em quando.*]

— Olá, fabricante de homens!

— Chega justamente a tempo, senhor. Se o capitão não se opõe medirei agora o comprimento. Permita, senhor.

— Medida para uma perna? Bem, não é a primeira vez. [...] Enquanto Prometeu está assim ocupado, encomendar-lhe-ei um homem completo, segundo o modelo que desejo. [...] Toma a ordem e vai-te.

— Bom. De que estará falando, e com quem? Gostaria de saber. Ficarei aqui (*à parte*).⁶³

Ademais, outros cinco capítulos apresentam elementos teatrais como marcação de cena e de efeitos de palco misturados ao texto

⁶³ (*Carpenter standing before his vice-bench, and by the light of two lanterns busily filing the ivory joist for the leg, which joist is firmly fixed in in the vice. Slabs of ivory, leather straps, pads, screws, and various tools of all sorts lying about the bench. Forward, the red flame of the forge is seen, where the blacksmith is at work.*)

Drat the file, and drat the bone! That is hard which should be soft, and that is soft which should be hard. So we go, who file old jaws and shinbones. Let's try another. Aye, now, this works better (*sneezes*). Halloa, this bone dust is (*sneezes*)—why it's (*sneezes*)—yes it's (*sneezes*)—bless my soul, it won't let me speak! This is what an old fellow gets now for working in dead lumber. Saw a live tree, and you don't get this dust; amputate a live bone, and you don't get it (*sneezes*)...

AHAB (*advancing*).

(*During the ensuing scene, the carpenter continues sneezing at times.*)

Well, manmaker!

Just in time, sir. If the captain pleases, I will now mark the length. Let me measure, sir.

Measured for a leg! good. Well, it's not the first time... While Prometheus is about it, I'll order a complete man after a desirable pattern... There, take the order, and away.

Now, what's he speaking about, and who's he speaking to, I should like to know? Shall I keep standing here? (*aside*). (MD; cap. 108)

narrativo/descritivo⁶⁴ e mesmo o título de alguns capítulos, como o de número 29, “Entra Acab; Stubb dirige-se a ele” (*Enter Ahab; to him, Stubb*), constituem, em si, uma marcação de cena.

Ismael assinala tal conexão entre prosa e teatro já no início de seu relato, equiparando a aventura baleeira que irá contar com o desempenhar de um papel:

Embora eu não possa dizer exatamente por que razão esses empresários teatrais, os Fados, designaram-me tão insignificante papel numa viagem de pesca de baleias, ao passo que outros eram escolhidos para magníficos papéis em grandes tragédias, para papéis curtos e fáceis em comédias de salão, ou ainda para alegres partes em farsas, conquanto não possa dizer por que assim aconteceu, creio ter adivinhado, relembrando agora as circunstâncias, algo dos motivos e razões que apresentados astutamente, sob vários disfarces, induziram-me a representar o papel que representei.⁶⁵

Conexão fortalecida, ainda, quando o púlpito de uma igreja em New Bedford na qual o pastor Mapple prega o Livro de Jonas (antecipando e resumindo o que virá a seguir), é comparado a um palco (cap. 8) e quando Ismael, no momento em que se engaja no *Pequod* (cap. 16), prepara o leitor para a (literal) entrada de Acab em cena (que se dará apenas no capítulo 28):

Há entre esses homens batizados com nomes tirados das Sagradas Escrituras — costume original na ilha — alguns que na infância foram naturalmente imbuídos com o grandiloquente tratamento de tu e teu, usado pelos quacres, e, contudo, em consequência da sua vida audaciosa e de aventuras ilimitadas [...] não são inferiores por mil

⁶⁴ Capítulos 29, 31, 36, 99 e 119.

⁶⁵ Though I cannot tell why it was exactly that those stage managers, the Fates, put me down for this shabby part of a whaling voyage, when others were set down for magnificent parts in high tragedies, and short and easy parts in genteel comedies, and jolly parts in farces—though I cannot tell why this was exactly; yet, now that I recall all the circumstances, I think I can see a little into the springs and motives which being cunningly presented to me under various disguises, induced me to set about performing the part I did. (MD, cap. 1)

traços de caráter a um *viking* ou a um poético pagão romano. E quando tais características se unem, num homem de força grandemente superior, a um cérebro globular e a um coração austero, num homem que [...] é levado a pensar de maneira independente e sem preconceito, quando depois de receber todas as impressões doces e violentas da natureza [...] se sente inclinado a aprender uma linguagem intrépida, altivamente nervosa, então esse homem é único no meio de toda uma nação, uma poderosa e magnífica criatura, formada para nobres tragédias.⁶⁶

Essas introduções servem de prólogo para o drama trágico que começa a se desenvolver a partir do capítulo 29 e que só terminará efetivamente com a destruição do *Pequod* no capítulo 135. Ismael ainda inicia o parágrafo que constitui seu *Epílogo* cumprindo a parte de um coro grego: “O drama terminou” (*The drama’s over*), escreve ele; “Por que, pois, se adianta ainda alguém?” (*Why then here does anyone step forth?*). Explicado o modo como sobreviveu, Ismael encerra sua narrativa no tom sombrio condizente com a desintegração trágica que se deu em seu mundo e que, ainda conforme os preceitos da tragédia como gênero, restaura esse mundo à sua ordem. No caso melvilliano, trata-se de uma volta ao Nada, à falta de sentido e de respostas, à contemplação da “grande mortalha do mar” (*great shroud of the sea*), que continua a ondular “como ondulava há cinco mil anos” (*as it rolled five thousand years ago*; MD, cap. 135).

⁶⁶ So that there are instances among them of men, who, named with Scripture names—a singularly common fashion on the island—and in childhood naturally imbibing the stately dramatic thee and thou of the Quaker idiom; still, from the audacious, daring, and boundless adventure of their subsequent lives...not unworthy a Scandinavian sea-king, or a poetical or a poetical Pagan Roman. And when these things unite in a man of greatly superior natural force, with a globular brain and a ponderous heart; who has...been led to think untraditionally and independently; receiving all nature's sweet or savage impressions and...to learn a bold and nervous lofty language—that man makes one in a whole nation's census—a mighty pageant creature, formed for noble tragedies. (MD, cap. 16)

Grande sertão: veredas também apresenta a fusão de prosa narrativa com o gênero dramático, muito embora Guimarães Rosa seja bem mais sutil ao utilizá-la, como arcabouço, na elaboração do “teatral do mundo” (GSV, P. 381).

Seu romance

começa por um traço, travessão, sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência. O discurso que nasce irá correr ininterrupto e exclusivo até o fim do livro: sua fonte é uma personagem. Não tivéssemos mais dados, poderíamos supor um longo monólogo fictício, destinado a mostrar pelo ângulo psicológico a vida aventureira do jagunço, tema da obra. Haveria acordo com o travessão, com a narrativa em primeira pessoa, e haveria perspectiva de uma exploração exaustiva da alma rústica. Logo as primeiras palavras, entretanto, mostram que não. Trazem à *cena* um interlocutor, estabelecendo uma situação dialógica. Riobaldo, personagem central, diz: “Tiros que o senhor ouviu...” — e sabemos que não está só, que há colóquio. Ao passar das páginas, contudo, não veremos surgir de próprio corpo o parceiro de prosa; sua presença é patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo, única voz do livro. Poderíamos falar, então, em diálogo pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo *inserto* em situação dialógica. O contexto indica a situação *dramática* em primeiro plano, servida pela memória épica de um dos interlocutores. (SCHWARZ, 1965, p. 24)

Riobaldo pode ecoar Ismael quando afirma que a “vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava” (GSV, P. 261), mas seu questionamento, suas elucubrações sempre incluem o interlocutor (Melville usa a marcação convencional de uma peça, “à parte”/*aside*, para indicar os solilóquios de Acab), a reprodução de diálogos conta com sua intermediação (“Zé Bebelo falou”, “Joca Ramiro aí disse”) e, claro está, não há nada similar com as marcações de cena e de efeitos de palco que pontuam *Moby-Dick*: em nenhum momento o mecanismo cênico do *Grande sertão* fica total e propositalmente exposto. Guimarães Rosa pode aludir a “algo do maquinário” (CHASE, 1957, p. 96) que lhe impulsiona a narrativa, mas não está interessado

em quebrar a ilusão que seu relato desperta no leitor, ou seja, não levanta a cortina para, como escreve Melville, mostrar a “grua” (*crane*) que utilizou para criar seu cenário. Sutileza que pode também ser percebida no uso das fontes pelos dois autores: Acab, a personagem talhada para “nobres tragédias”, o “rei do mar”, o tirânico “senhor do *Pequod*” (*lord over the Pequod*; MD, cap. 109), se alterna nos papéis de Édipo e “de Lear, de Hamlet, de Macbeth, de Richard III, do rei Henrique e de Timon” (BARBOUR, 1975, p. 357), em referências tão abundantes a Shakespeare (citado nominalmente no capítulo 79) que se torna um jogo para o *scholar* da obra do dramaturgo inglês buscá-las a todas no texto. Quanto ao jagunço Riobaldo, também se posiciona como uma personagem trágica, especialmente uma personagem das assim chamadas tragédias de vingança elisabetanas: seu mundo “saiu dos eixos” e é preciso ir em busca de vingança e exigir a paga em sangue — e é nesse contexto que Riobaldo parafraseia Shakespeare, seja como Macbeth, seja como Hamlet. Seu jorro oral é tão fluido, tão coerente dentro da proposta de todo o livro, contudo, que tais alusões/inserções podem passar despercebidas.

Da mesma forma pode passar despercebida a menção que Riobaldo faz à anagnórise, ou o típico momento da revelação trágica, que, consonante com sua “boca” sem “ordem nenhuma” (GSV, p. 37) aparece no início da narrativa: “Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala” (GSV, p. 80). Esse “clarear da sala”, ou reconhecimento da situação, dá-se para Riobaldo no momento em que descobre que Diadorim é na verdade uma mulher — “Eu conheci!” (GSV, p. 615) —, literalmente invertendo, “tal que assim se desencantava” (GSV, p. 615), aquilo em que até então acreditara: o homem vira mulher (ou o guerreiro vira donzela), as Veredas Mortas passam a

ser as Veredas Altas, o mar se transforma em chapadão, “como se tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido” (GSV, p. 616-7). A morte de Diadorim põe termo às andanças jagunças e à cegueira metafórica de Riobaldo (que, em alguns passos do drama retoma o mito de Édipo), e sua tragédia de vingança chega ao fim, devidamente pontuada:

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (GSV, p. 616)

Fim com ressalvas, pois “a estória” *não* acaba como quer Riobaldo: ele abandona a jagunçagem, herda fazendas, casa-se com Otacília, instaura uma rede de relações com alguns de seus ex companheiros de armas, agora dele dependentes para proteger seu patrimônio — ele começa, assim, uma nova etapa de sua vida. Atormentado por dúvidas, no entanto, a Verdade sempre fora de alcance, falta-lhe, como a todos nós, a luz do “derradeiro último”. Chega ao final do relato sem chegar ao “fim final” (GSV, p. 72) de seu percurso; resta-lhe o reconhecimento trágico de si mesmo como indivíduo e da travessia que empreendeu (e ainda empreende), “mais no sozinho do vago” (GSV, p. 304) como “homem humano” (GSV, p. 624):

A provisoriedade do reconhecimento de Riobaldo exige um novo referencial para a compreensão do trágico no *Grande sertão*. Vamos encontrá-la no conceito moderno de tragédia. Hauser assinala, como uma das características mais acentuadas do herói trágico, a solidão. [...]

Na tragédia antiga, a solidão do personagem cresce de intensidade à medida que o desenlace e o reconhecimento se aproximam. Na tragédia moderna, a solidão é anterior, originária, sem remissão desde o princípio. Não há um reconhecimento definitivo, porque o herói trágico se consome na sua solidão. (ANDRADE, 1985, p. 55-6)

Nesse ponto Riobaldo não está distante de Ismael — o órfão, o proscrito, o Outro —, pois ambos são partícipes de “uma tragédia de orgulho e perseguição e vingança que, apesar de materializada da mais palpável e violenta maneira, é, no entanto, uma tragédia do pensamento nos mais profundos trabalhos da mente” (BROOKS; LEWIS; WARREN, 1974, p. 819, em referência específica a *Moby-Dick*). Mas se Riobaldo, mesmo crendo e não crendo, reconhece a importância da jornada que percorreu como “homem humano” — ou seja, apesar da violência, do caos, do estar-se “no escuro” e “no sozinho do vago”, para ele houve amor, recomeço e há sempre a esperança —, Ismael nunca chega a um ponto remotamente confortador; para ele existem apenas dúvidas, apenas a circunavegação que o conduz “ao mesmo ponto de partida” (*to the very point whence we started*; MD, cap. 52). Nisso, Guimarães Rosa oferece uma visão bem mais otimista do que Melville:

O que Melville fez por meio de Ismael, então, foi pôr o distintamente sentimento humano moderno de “exílio”, de abandono, diretamente como centro de seu palco. Para Ismael, não há conclusões satisfatórias para nada; nenhuma filosofia final jamais é possível. Tudo o que o homem possui neste mundo, Ismael diz, é sua mente insaciável. [...] Tudo é um fluxo inconclusivo, inquieto, infinito. (KAZIN, 1962, p. 42)

Quanto a *Acab*, Melville segue rigorosamente os preceitos trágicos quando o traça e lhe dá voz. Assim, o capitão experimenta seu reconhecimento após *Moby Dick* se chocar com o *Pequod*: “Oh, morte solitária de uma vida

solitária! Sim, agora compreendo que a minha maior grandeza reside na minha maior dor” (*Oh, lonely death on lonely life! Oh, now I feel my topmost greatness lies in my topmost grief*; MD, cap. 135), declama, ao perceber que perdeu sua guerra; “Deixem-me ser rebocado aos pedaços, para continuar a perseguir-te, conquanto preso a ti, cachalote maldito!” (*Let me then tow to pieces, while still chasing thee, though tied to thee, thou damned whale!*; MD, cap. 135). Até o fim, Acab fala em desintegração, em desmembramento, condizente com a mentalidade arcaica, de participação mística dionisíaca.

Édipo no mar e no sertão

A presença do sagrado na tragédia clássica “se reflete no próprio jogo de vida e morte” (de ROMILLY, 1998, p. 14) que representa — jogo disputado em “dois tabuleiros” (VERNANT & VITAL-NAQUET (1999, p. 15): dúplice e dúbia como o próprio Dioniso, o “nascido duas vezes”, a tragédia expõe a máquina do destino posta em ação por um acordo tácito e inconsciente quando um caráter (ou *ethos*) e um fado (ou *daimon*) se cruzam. Predestinado por um oráculo, mas levado por suas falhas de caráter a colaborar com sua queda, o herói trágico potencializa em si todos os extremos da condição humana, devendo sofrer queda ou perecer para causar temor ou compaixão na plateia: “elemento de ruptura, a tragédia irá percorrer o movimento ascendente da mediação épica em sentido contrário, ou seja, num movimento *para baixo* [...]”.

Sua personagem deve desvestir a roupagem de herói” (ANDRADE, 1985, p. 50).

Assim, pensando em Édipo como herói trágico arquetípico, seu *ethos* é o de um homem brilhante e sagaz, um “decifrador de enigmas” que, precisamente por essa característica, tentou escapar dos eventos previstos pelo oráculo. E, também por isso, não admite mistérios nem meias verdades — ele irá prosseguir em sua investigação até ser capaz de remover a última ambiguidade. Seu heroísmo, e também sua tragédia, é justamente a capacidade de responder perguntas, quer sejam as propostas pela Esfinge, quer as despertadas pelas suspeitas com relação a seu nascimento. Édipo também representa a Atenas do século V (conf. VIEIRA, 2007, p. 22), ou seja, tem um caráter que se expressa em suas atitudes e escolhas; e esse caráter, que é seu, individualmente, é também, em grande parte, uma personificação do “espírito de sua época” (*idem*). Já o termo *daimon* carrega em si uma ambivalência que é, ela mesma, própria da tragédia: se, por um lado, significa “divino”, por outro remete a uma noção de “marca individual”; trata-se do “gancho” para a intervenção divina no destino humano, mas apenas porque aquele homem em particular carrega, em sua singularidade, uma espécie de abertura por onde esse destino possa se esgueirar — trata-se, digamos, da força propulsora que leva a personagem a se diferenciar, a tomar um caminho único. Neste caminho, que estava preparado para ela e que somente ela poderia percorrer, estava preparado um evento, pronto para atingi-la em sua passagem: o herói não seria o que é se não tivesse encontrado esse evento que o marca e determina, mas o evento tampouco poderia ter se dado sem a “colaboração” do herói trágico, que, por sua vez, só se enveredou por esse

caminho por ser quem é. Há um passo em *Édipo Rei* em que essa duplicidade se mostra exemplarmente:

Apolo o fez, amigos, Apolo
me assina a sina má: pena apenas.
Ninguém golpeou-me,
além das minhas mãos.
Ver — por quê —?
se só avisto amarga vista?⁶⁷

Assim, nos primeiros dois versos, Édipo imputa a culpa de tudo ao deus Apolo; e, nos quatro seguintes, admite sua própria culpabilidade: não há contradição, pois “a intervenção divina e ação humana são aspectos que se sobrepõem para os gregos, desde Homero” (VIEIRA, 2007, p. 33).

Na retomada trágica feita pelos romances modernos que aqui analiso, essa interação entre *ethos* e *daimon* se esvazia, pois estamos diante de um mundo sem vestígios de ordem divina, um mundo, como escreveu Lukács, “abandonado por Deus”: não há mais interventores no destino humano, o Homem está sozinho, perdeu seu interlocutor. Ismael, Acab e Riobaldo falam em “fado”, em deuses e demônios, mas tudo isso “existe e não existe”, dando azo a desesperado questionamento.

Melville joga com esses conceitos quando faz que seu Narrador credite o embarque na aventura baleeira aos “Fados” (*the Fates*), apenas para depois negar qualquer tipo de predeterminação ao mostrar Ismael tecendo naquilo que compara ao tear das Parcas:

⁶⁷ Linhas 1330 a 1335.

Ali estavam os fios fixos da trama, submetidos a único vaivém incessante, e esse vaivém era bastante para permitir o entrecruzar-se de outros fios com o seu próprio. Essa tela me parecia a necessidade: e — pensei eu — com a minha própria mão manejo a minha própria lançadeira e teço o meu destino. Entretanto, a espada impulsiva e indiferente de Queequeg batia no tecido, ora oblíqua, ora diretamente, ora com força, ora fracamente, conforme exigiam as circunstâncias, e com essa diferença do golpe final produzia-se uma variedade na tessitura definitiva do tecido. Esta espada selvagem — pensei eu — que de tal maneira dá forma e estilo à trama e urdidura, esta espada tranquila e indiferente pode ser o acaso; sim, o acaso, o livre arbítrio e a necessidade — de modo algum incompatíveis — se entrelaçam trabalhando juntos.⁶⁸

A ideia do destino como livre arbítrio (e acaso e necessidade) será, todavia, novamente revertida para a de predeterminação — e para a visão que se aproxima mais da zona de intersecção entre o *ethos* e o *daimon* clássica —, quando Acab, no único momento de dúvida que expressa quanto à Busca durante toda a narrativa, vê-se preso entre o impulso de continuar e o conhecimento de que é errado prosseguir:

Que coisa indizível, imperscrutável, sobrenatural; que amo e senhor, enganador e oculto, que imperador cruel e implacável me tem sob seu domínio, para que eu, contra todos os meus amores e desejos naturais, insista em empurrar-me e atormentar-me, obrigando-me temerariamente a realizar o que eu mesmo, no fundo do coração, nem sequer me atrevo a ousar? É Acab, Acab? Sou eu, oh! Deus, ou algum outro que levanta este braço? Porém se o grande sol não se move por si mesmo e não é mais do que um mensageiro no céu, se nenhum astro pode dar voltas senão por algum poder invisível, como poderá então bater este coração, como poderá pensar este cérebro, se não é Deus quem o faz bater, quem me faz pensar e quem me faz viver? Ele e não eu! Pelos céus, homem, neste mundo nos fazem dar

⁶⁸ There lay the fixed threads of the warp subject to but one single, ever returning, unchanging vibration, and that vibration merely enough to admit of the crosswise interblending of other threads with its own. This warp seemed necessity; and here, thought I, with my own hand I ply my own shuttle and weave my own destiny into these unalterable threads. Meantime, Queequeg's impulsive, indifferent sword, sometimes hitting the woof slantingly, or crookedly, or strongly, or weakly, as the case might be; and by this difference in the concluding blow producing a corresponding contrast in the final aspect of the completed fabric; this savage's sword, thought I, which thus finally shapes and fashions both warp and woof; this easy, indifferent sword must be chance—aye, chance, free will, and necessity—nowise incompatible—all interweavingly working together. (MD, cap. 47)

voltas e mais voltas, como aquele cabestrante, e o destino é a alavanca.⁶⁹

Acab exime-se ainda mais de culpa por meio de outra pergunta: “Quem poderá condenar, quando o próprio juiz é arrastado ao tribunal?” (*Who's to doom, when the judge himself is dragged to the bar?*; MD, cap. 132); dúvidas verbalizadas que, ele sabe, nunca encontrarão resposta, uma vez que esse mundo sem Deus e sem possibilidade de “diálogo de consciências” (ANDRADE, 1985, p. 56) — solidão é outro traço trágico e Acab “está sozinho entre milhões que povoam a terra, sem deuses nem homens por vizinhos” (*stands alone among the millions of the peopled earth, nor gods nor men his neighbors*; MD, cap. 133) — “é um espaço de tensões insolúveis” (ANDRADE, 1985, p. 56).

Como Édipo (nome que significa “pé-inchado”), o mutilado Acab apóia-se em uma bengala e confronta a Esfinge (nome do capítulo 70); todavia, há, aqui, uma inversão de papéis, pois se a Esfinge grega recebeu seu enigma das musas e o entoa como um oráculo dos deuses — e a resposta correta é “o Homem” —, em *Moby-Dick* é o *Homem* que questiona a Esfinge, é o *Homem* que interpela, sem obter resposta, sobre o sentido do Universo:

Fala, ó grandiosa e venerável cabeça [...]. Dize-nos os segredos que encerras. Não existe mergulhador que tenha afundado tão

⁶⁹ What is it, what nameless, inscrutable, unearthly thing is it; what cozening, hidden lord and master, and cruel, remorseless emperor commands me; that against all natural lovings and longings, I so keep pushing, and crowding, and jamming myself on all the time; recklessly making me ready to do what in my own proper, natural heart, I durst not so much as dare? Is Ahab, Ahab? Is it I, God, or who, that lifts this arm? But if the great sun move not of himself; but is as an errand-boy in heaven; nor one single star can revolve, but by some invisible power; how then can this one small heart beat; this one small brain think thoughts; unless God does that beating, does that thinking, does that living, and not I. By heaven, man, we are turned round and round in this world, like yonder windlass, and Fate is the handspike. (MD, cap 132)

profundamente como tu. Essa cabeça, agora iluminada pelo sol, moveu-se outrora entre os alicerces deste mundo. [...] Viste amantes abraçados saltarem do navio em chamas [...]. Viste, à meia noite, piratas que assassinaram e atiraram pela borda o piloto [...]. Ó cabeça, viste o que seria bastante para fazer estremecer os planetas e causar a infidelidade do próprio Abraão, e contudo não pronuncias uma sílaba.⁷⁰

“Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (GSV, p. 429), diz Riobaldo, preso a sua própria ciranda de indagações e silêncios. Ele repete, e muito, a palavra destino — usando, inclusive, a imagem clássica do tecido, o *textum*, ao pensar na possibilidade de conhecer “por detrás o pano do destino” (GSV, p. 51) —, mas quer o “livre arbítrio”, entende a “necessidade” e teme o “acaso” dos quais fala Ismael (“Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte?”; GSV, p. 142). Pede pela intervenção de deuses e demônios, mas vê os abismos, experimenta as “solidões” (GSV, p. 357) de um mundo que, no fim, *não* se resolve (GSV, p. 76). E em momentos de autoavaliação, não apela, como faz Acab, para desculpas e justificativas: “Eu tinha culpa de tudo, na minha vida”, diz ele em dado momento; “e não sabia como não ter” (GSV, p. 304). Como escreveu Nunes, “As linhas do Fado”, no *Grande sertão*, são “mais flexíveis do que o *fatum* da tragédia grega” (1969, p. 176); não há “fatalismo”, não há “uma força exterior e independente” agindo sobre a vida humana; na concepção de destino por Guimarães Rosa, “ações diversas que se conjugam” (*ibidem*, p. 178). Mas, tal como o “Rei Acab” (*King Ahab*; MD, cap. 34), Riobaldo, o “Rei do Sertão” (GSV, p. 479), também partilha

⁷⁰ Speak, thou vast and venerable head...Thou saw'st the locked lovers when leaping from their flaming ship... Thou saw'st the murdered mate when tossed by pirates from the midnight deck...O head! thou hast seen enough to split the planets and make an infidel of Abraham, and not one syllable is thine! (MD, cap. 70)

traços com o Rei de Tebas. Além da inteligência, Riobaldo, como Édipo, foge do que teme tornar-se seu destino; foge da casa de seu pai, foge do bando de Zé Bebelo para escapar da guerra (“Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto” (GSV, p. 151) e é fugindo “àquele tipo de vida [...] que vai encontrar-se novamente com o Menino, agora homem, e, por essa via, amarrar-se definitivamente à jagunçagem” (GALVÃO, 1972, p. 97). E, como Édipo, Riobaldo quer “decifrar as coisas que são importantes” (GSV, p. 116).

Já tive a oportunidade de assinalar a importância dos verbos relacionados ao sentido da visão em *Moby-Dick* e no *Grande sertão*: tanto Melville quanto Guimarães Rosa exploram o significado literal e figurado de verbos como “olhar”, *to look*, “ver”, *to see*, “mirar”, *to behold* (como exemplos dessa manipulação cito o capítulo 99 de *Moby-Dick* ou o emblemático “Mire veja” que pontua a narrativa de Riobaldo), por vezes sugerindo questionamento mas não iluminação ou entendimento, por vezes como contraste para mostrar a cegueira interna da personagem. Édipo é “duplamente cego, no princípio, internamente e, depois, fisicamente” (SWEENEY, 1975, p. 73) e Acab e Riobaldo partilham dessa cegueira interna, dissipada apenas no momento da revelação trágica.

Assim, quando, por exemplo, Starbuck argumenta que vingar-se de um animal que ataca apenas pelo “mais cego instinto” (*blindest instinct*) é uma “blasfêmia” (*blasphemy*), a resposta é (grifo meu) “Vejo a sua força atroz unida com a imperscrutável malícia que o reforça” (*I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it*); na sequência, Acab ordena a Starbuck que desvie os olhos, acrescentando que “mais intolerável que os olhares das

fúrias é o olhar da estupidez” (*Take off thine eye! more intolerable than fiends' glarings is a doltish stare!*; MD, cap. 36). Acab, que foi mutilado ao avançar “cegamente” (*blindly*) contra Moby Dick, também experimenta dois momentos de cegueira física: o primeiro dá-se por fogo — “Podes cegar-me, mas mesmo assim poderei tatear. [...] Conquanto cego, hei de continuar a falar-te” (*Thou canst blind; but I can then grope... Yet blindfold, yet will I talk to thee*; MD, cap. 119) —; o segundo por água, na cena em que a Baleia Branca destrói o *Pequod* — e momento do reconhecimento trágico, expresso por meio do verbo “ver” (grifo meu):

— *Estou ficando cego!* Estendei os braços diante de mim, para que eu possa avançar tateando.

— O cachalote! O navio! — gritaram todos os remadores assustados.

— Remos, remos! Desce até as tuas profundezas, ó mar, para que Acab, antes que seja demasiado tarde, possa deslizar esta última vez, chegando até ao seu navio. *Já vejo: o navio, o navio!*⁷¹

No “teatral do mundo” (GSV, p. 381) do *Grande sertão*, “um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala” (GSV, p. 80); e, reconhecendo a cegueira geral, Riobaldo não se furta em assinalar a própria: “Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (GSV, p. 51). Situação exacerbada após a visita às Veredas Mortas e o estado de “embriaguez” (ou

⁷¹ "I grow blind; hands! stretch out before me that I may yet grope my way. Is't night?"

"The whale! The ship!" cried the cringing oarsmen.

"Oars! oars! Slope downwards to thy depths, O sea, that ere it be for ever too late, Ahab may slide this last, last time upon his mark! I see: the ship! the ship!" (MD, cap. 135)

possessão dionisíaca) que o acomete: crendo-se agora “nascido para jagunço” (GSV, p. 466), Riobaldo torna-se chefe de um bando que se dissocia da épica demanda romanesca (a menos que comparemos seu grupo à comitiva “às avessas” de Brancaleone) e deixa de caçar aos “Judas” para dar “voltas, pelos ermos, pelos ocos, pelos altos” (GSV, p. 465), com um cego, Borromeu, à sua direita, e Guirigó, “menino pretozinho” (GSV, p. 463), à esquerda. A seguirmos o mito de Édipo, o cego Borromeu deveria fazer um contraponto à cegueira interior de Riobaldo — que fica subentendida, por exemplo, no comentário ambíguo que este faz quando Borromeu lhe aponta uma direção: “Levei os olhos. Não vi nada. É assim, a esmo, que os cegos fazem” (GSV, p. 462) —, ser o sábio que vê o que ninguém mais pode enxergar. Em *Moby-Dick* cabe a Starbuck, que “tinha presságios exteriores e pressentimentos íntimos” (*outward portents and inward presentiments were his*; MD, cap. 26), tal papel: “Acab se guarde de Acab. Cuidado contigo mesmo, velho!” (*Let Ahab beware of Ahab; beware of thyself, old man*; MD, cap. 109), o imediato adverte, em vão, ecoando Tirésias diante de Édipo: “Teu mal provém de ti, não de Creon” (Linha 379). Riobaldo pergunta a Borromeu se este pode lhe “dar conselho” (GSV, p. 465), mas no estado embriagado, dionisíaco no qual se encontra — “Você só quer dançação e desordem” (GSV, p. 484), reprova Diadorim —, o “desmundo” de seu sertão se torna ainda mais convoluto, ainda mais sem sentido, ainda mais “às avessas”:

Dada a mais cachaça ao menino Guirigó e ao cego Borromeu: para eles falarem coisas diferentes do que certas, por em si desconstruídas, diversas de tudo. Conselhos me davam? Mesmo só o igual ao que pudesse dar o cajueiro-anão e o araticum, que — consoante o senhor escrito apontará — sobejam nesses campos. (GSV, p. 483)

Todavia, Guimarães Rosa não deixa de jogar com as possibilidades que a interação entre seu Édipo e seu suposto Tirésias oferece, fazendo com que Borromeu indague Riobaldo e este faça perguntas sobre a intangibilidade do futuro e adicione a tais dúvidas até mesmo um enigma de adivinhação elaborado como uma brincadeira infantil de “o que é, o que é” (sem ponto de interrogação, deixando a questão encerrar-se em si mesma), conforme reproduzo abaixo:

Eu podia? Como é que vou saber se é com alegria ou lágrimas que eu lá estou encaixando morando, no futuro? Homem anda como anta: viver vida. [...] Conforme prazia o dito do cego Borromeu, que não se entristecia. [...] Mas, ele, o que carecia de querer saber, às vezes perguntava. Desses lugares, o divulgado natural, pedia pergunta. [...]

Tibes! Eu, não. Ia demandar de outros o que eu mesmo não soubesse, a ser: nestes meus Gerais, onde eu era o sumo tenente? Não me respondiam. Ninguém mesmo ninguém. A gente vive não é caminhando de costas? Rezo. O que é, o que é: existível como fundo d'água. Agora eu cismo que o cego Borromeu também só do que já sabia era que indagava. (GSV, p. 574-5)

Seja como for, “certos” ou “desencontrados”, conselhos não farão diferença, pois a tragédia conduz seu protagonista a terminar sempre na “encruzilhada da ação, face a uma decisão que o engaja por completo [...], onde o direito nunca está fixo, mas desloca-se no decorrer mesmo da ação, ‘vira’ e transforma-se em seu contrário” (VERNANT & VITAL-NAQUET, 1999, p. 57). Acab se encontra sobre “trilhos de ferro” e Riobaldo, apesar da embriaguez, de estar “entretido” de si, espera pelo “tempo do verde” (GSV, p. 556):

Assim, o que nada não me dizia — isto é, me dizia meu coração: que, o Hermógenes e eu, sem dilato, a gente ia se frentear, em algum trecho, nos Gerais de Minas Gerais. Eu conhecia. A pressa para que? [...] Às loucuras. E a jorna não rendia, não se podia deszelar o pisar. Retardamos. Retardar, mesmo se me dava de agradável. Eu ia numa caçada, com o grande gosto, ah. Pois não era? [...] Melhor — por lá, também, haviam de aprender a referir meu nome. De em desde, bem que já cumpriam de me recompensar e me favorecer, pela vantagem: porque eu ia livrar o mundo do Hermógenes. O Hermógenes — pelejei para relembrar as feições dele. Achei não. [...] — “Diadorim...” — pensei — “...assopra na mão a tua boa vingança...” O Hermógenes: mal sem razão... Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças, por toda parte? (GSV, p. 557)

Devo, ainda, apontar que Guirigó, com seus “olhares demais, muito espertos” (GSV, p. 463) e “que às vezes bem não regulava” (GSV, p. 486), lembra o “negrinho” (*small black boy*) Pip, “o mais insignificante membro da tripulação do *Pequod*” (*the most insignificant of the Pequod’s crew*; MD, cap. 93), que enlouquece por ter tido “diante dos olhos passivos [...], a sereia avara chamada Sabedoria” (*passive eyes...the miser-merman, Wisdom*) revelando-lhe seus segredos:

E entre eternidades joviais, sem coração, sempre jovens, Pip viu os incontáveis insetos de coral que do firmamento das águas levantavam as órbitas colossais. Viu o pé de Deus sobre o pedal do tear, e falou-lhe, e em consequência disso os seus companheiros o chamaram de louco.⁷²

Guirigó e Pip acabam tendo um lugar especial ao lado de seus comandantes: “Lá vão dois loucos agora”, define um marinheiro ao ver Acab junto a seu novo protegido; “um enlouquecido pela força e o outro pela fraqueza” (*There go two*

⁷² And among the joyous, heartless, ever-juvenile eternities, Pip saw the multitudinous, God-omnipresent, coral insects, that out of the firmament of waters heaved the colossal orbs. He saw God's foot upon the treadle of the loom, and spoke it; and therefore his shipmates called him mad. (MD, cap. 93)

daft ones now...One daft with strength, the other daft with weakness; MD, cap. 125). Para Hansen (2000, p. 98), Riobaldo/Édipo, ao liderar jagunços com Borromeu e Guirigó a seu lado, forma o “cortejo irônico do poder e do saber”. E se no *Pequod* reina o terror — para Acab, a maruja é apenas um instrumento que controla por meio do medo (“Não sois outros homens, individualmente; sois os meus braços, as minhas pernas; obedecei-me, pois”/ *Ye are not other men, but my arms and my legs; and so obey me*; cap. 135) —, Riobaldo, que considera seus homens de forma não muito diferente (“Eles nem careciam de ter nomes — por um querer meu, para viver e para morrer, era que valiam”; GSV, p. 456), tem suas ordens obedecidas pronta e lealmente, o que ressalta o caráter irônico de seu comando como Urutu Branco: metaforicamente cego e bêbado consegue ainda “ver” mais que todos e se impor sobre a maioria: “E eu vi que: menos me entendiam, mais me davam os maiores poderes de chefia maior” (GSV, p. 555). Em meio à loucura e à cegueira gerais, *e/e* ainda é exceção — o que apenas reforça a conclusão a qual Riobaldo já havia chegado sobre “o teatral do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados” (GSV, p. 381).

Aponto, ainda, que Riobaldo usa o verbo “ver” para indicar os momentos que antecedem as batalhas finais com os “Judas”. Com Ricardão, a situação se resolve rapidamente — “Porque era a hora de olhar; mirei e vi” (GSV, p. 567). Com Hermógenes, a cena se alonga — “Vi ou não vi? Só espreitei” (GSV, p. 603); “Não morri, e matei. E vi” (GSV, p. 605) — até o desenlace sangrento, com Hermógenes e Diadorim lutando à faca — “E eu estava vendo!” (GSV, p. 611) — e matando um ao outro. E se Édipo responde ao enigma da Esfinge — “É o homem” —; e se em *Moby-Dick* é o Homem que questiona a Esfinge e não

obtem resposta, no *Grande sertão* o Homem questiona mas é também a resposta: “Existe é o homem humano”.

Duas tragédias de vingança

Em uma profissão violenta, que, por si só, já desperta “frenesi” (*frenzy*; MD, cap. 132) por sangue, a perda da perna faz Acab sentir “fúria e ódio” (*rage and hate*) e gera “juramentos de violência e vingança” (*oaths of violence and revenge*; MD, cap. 41): ele se transforma na “loucura enlouquecida” (*madness maddened*; MD, cap. 36), disposto a perseguir Moby Dick, “o tremendo motivo da sua vingança” (*the awful motive to his vengeance*; MD, cap. 44), por “todos os lados do globo, até que lance um jato de sangue negro” (*over all sides of earth, till he spouts black blood*; MD, cap. 36). Já o sertão de Riobaldo se encontra mergulhado em “guerra, a guerra, muita guerra” (GSV, p. 259), com “pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme” (GSV, p. 157); são “tempos loucos” (GSV, p. 36), com “tudo turbulindo” (GSV, p. 55), mas a morte de Joca Ramiro dá um novo foco à violência, à “raiva de ódio” (GSV, p. 37), à “raiva de fúria” (GSV, p. 246) que agora “armava um pojar para estouros” (GSV, p. 312): há que se “matar, matar” (GSV, p. 46), há que se buscar sangue e suspirar de “ódio como se fosse por amor” (GSV, p. 46) na “boa vingança” (GSV, p. 557), “nas desafrontas” (GSV, p. 313), a que se lançam Riobaldo e seus companheiros. Tal temática é antiga, mas como ambos os romances fazem referências diretas a Shakespeare quando, em um ponto crucial de suas

narrativas, estabelecem suas respectivas buscas por vingança, podemos listar *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* como continuadores de um subgênero da tradição trágica elisabetana conhecido como *revenge tragedy*.

A constante das *revenge tragedies*, ou “tragédias de vingança”, é-nos facilmente identificável em *Moby-Dick* ou no *Grande sertão*: loucura, violência, traição, tortura, múltiplos assassinios; suas personagens são movidas pelo *furor*, ou seja, pela incapacidade de dominar as paixões, *furor* que as leva a recusar qualquer conselho por comedimento, qualquer chamado à razão.⁷³ O vingador como que santifica sua paixão e insiste na execução de sua vingança, não se importando com o preço a pagar; é também um tirano, ou impõe sua vontade tiranicamente — há uma “retórica da insaciabilidade” (MIOLA, 1992, p. 68), na qual as possibilidades humanas se estendem para além dos limites, e esse desejo assume a forma de um absoluto centrípeto, monomaníaco, ao redor do qual todos os eventos terão de se rearranjar. A queda vertiginosa, prevista desde o princípio, vai se formando como uma tempestade que, na catarse, finalmente desaba sobre aquele que a provocou.

“Das trinta e sete ou trinta e oito peças de Shakespeare, todas menos duas mencionam vingança” (WOODBRIGE, 2010, p. 3), e Melville foi bastante expansivo ao redescobri-las: “Que tolice que eu tenha vivido mais de 29 anos e até a poucos dias nunca ter tido contato mais próximo com o divino William” (1993, p. 119), escreveu ele à época em que revisava *Moby-Dick* e dava novas feições a seu capitão baleeiro e à jornada de Ismael:

⁷³ Termo herdado das tragédias latinas, o *furor*, ainda que resultado de um sofrimento excessivo (*dolor*), tem, entretanto, algo de “voluntário”, com a personagem lutando consigo mesma para afinal ceder àquilo que ela sabe que haverá de destruí-la. E essa aniquilação é uma forma de restituição das coisas ao seu sentido original, como se a ação trágica obrigasse a desordem a ceder à ordem, por meio da catarse final.

Nas cartas de Melville, a linguagem, as atitudes e a busca metafísica de Acab são completamente ecoadas. O aumento da excitação e o fluxo de ideias nas cartas indicam que, para Melville, esses foram meses de grande criatividade. A noção inerente em *Hawthorne e seus musgos* de uma personagem que, como os heróis sombrios de Shakespeare, examinam o que sentimos ser tão terrivelmente verdadeiro — tal ideia parece ter esperado até o começo de 1851 para encontrar expressão na apresentação dramática de Acab por parte de Melville. [...]

A revisão do livro foi fortemente influenciada por Shakespeare; portanto, os ecos e empréstimos óbvios das tragédias nos permitem identificar as porções revisadas do romance. (BARBOUR, 1975: 354-5)

Em seu tomo das obras de Shakespeare, Melville garatujou *Ego non baptizo te in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti — sed in nomine Diaboli*, frase que Acab profere ao batizar seu arpão com sangue e que é também a divisa, como o autor dá a saber em carta a Hawthorne, que imputou a *Moby-Dick*: “Este é o mote do livro (o secreto): *Ego non baptizo te in nomine...* mas completes o resto por ti mesmo” (MELVILLE, 1993, p. 196). Ele mesmo explica tal fascínio:

Mas são essas coisas muito profundas nele; são esses jorros ocasionais da Verdade intuitiva nele; essas curtas e rápidas sondagens do eixo mesmo da realidade —; tais são as coisas que fazem Shakespeare ser Shakespeare. Pelas bocas dos sombrios personagens de Hamlet, Timão, Lear e Iago, ele diz astuciosamente ou às vezes insinua coisas que sentimos ser espantosamente verdadeiras, que não seriam senão loucura para qualquer homem de bem enunciá-las ou mesmo sugeri-las em seu próprio nome. Atormentado até o desespero, Lear, o rei frenético, arranca a sua máscara e emite a sensata loucura da verdade vital. Mas, como eu disse antes, é a menor parte do gênio que atrai a admiração. E assim, muito da cega e desenfreada admiração que tem sido acumulada sobre Shakespeare é dissipada sob a menor parte dele. [...] E, se exalto Shakespeare, não é tanto pelo o que ele fez mas antes pelo que ele não fez ou se absteve de fazer. Pois, neste mundo de mentiras, a Verdade é obrigada a fugir como uma corça branca assustada, na floresta; e somente por lampejos fugazes ela se revelará; como em Shakespeare e noutros mestres da grande Arte de

A busca de Acab pela Baleia Branca, portanto, é mostrada como uma tentativa do Homem de alcançar por trás da “máscara”, de desvelar essa “Verdade”; trata-se de uma busca existencial, mesmo quando Acab vocifera e brada por vingança; e, se seguirmos o que foi deixado em correspondência pelo próprio autor e por aqueles que com ele conviveram, tal busca possui sobretudo caráter religioso. Melville, “em guerra com a teologia e a prática cristãs” (FRANCHOT, 1998, p. 157), agia então como uma espécie de Riobaldo às avessas: para ele, Deus existe e não existe, ou, como notou Hawthorne em frase que já tive a oportunidade de citar, “ele não consegue acreditar nem ficar confortável em sua descrença”. O Homem, qual Satã, que se rebele e faça um pacto consigo mesmo, pois a Baleia Branca nunca se deixará apanhar — a “Verdade”, qualquer que seja ela, estará sempre fora de alcance.⁷⁴

Isso não impede o autor de armar seu rei baleeiro com vários elementos dos reis shakespearianos e mandá-lo para a batalha. Assim, quando Ismael designa os imediatos e arpoadores do *Pequod* “cavaleiros e escudeiros”, não se refere apenas à busca romanesca que terá início, mas também à *revenge tragedy* elisabetana que se encenará no convés. Do mesmo modo, quando Acab obriga esses imediatos e arpoadores a proferirem um juramento com as

⁷⁴ Há até mesmo um componente evolucionário em *Moby-Dick*, que pré data em oito anos o livro de Darwin *Sobre a Origem das Espécies por Meio da Seleção Natural ou a Preservação de Raças Favorecidas na Luta pela Vida* (1859). Divagando sobre a impiedade do oceano, por exemplo, Ismael pede ao leitor que considere seu “canibalismo universal” (*universal cannibalism*), no qual todos os “seres se devoram mutuamente e estão empenhados em uma guerra perpétua, desde o princípio do mundo”/ *creatures prey upon each other, carrying on eternal war since the world began*; MD, cap. 58).

mãos postas sobre os arpões, além do pacto demoníaco que ali é estabelecido, há também a alusão ao momento em que Hamlet faz com que Horácio e Marcelo lhe jurem segredo sobre a espada (Ato 1, Cena 5). Como Macbeth, Acab segue uma profecia que lhe prevê não a vitória, mas derrota e morte; como Lear, quer alcançar por baixo do disfarce, da “máscara” que oculta a Verdade. Ainda emulando Lear, Acab se dirige à tempestade que acossa o *Pequod* no capítulo 119; mas, diferentemente da personagem de Shakespeare, que vocifera pela “perda de controle” (cf. COPE, 1999), Acab proclama sua individualidade e afirma sua vontade — sua “obsessão por controle” (COPE, 1999) — diante do “espírito claro” (*clear spirit*) dos fogos-de-santelmo:

Reconheço o teu poder mudo e sem discernimento, mas até o último alento da minha vida vacilante hei de disputar o teu domínio incondicional, não integral, sobre mim. No meio do impessoal personificado uma personalidade se ergue aqui. Ainda que somente um ponto, quando muito, de onde quer que eu venha, aonde quer que eu vá, enquanto eu viver neste mundo, a personalidade real viverá em mim e sentirá seus direitos reais.⁷⁵

Se voltarmos agora ao *Grande sertão*, encontraremos uma cena semelhante, pois Riobaldo também afirma sua singularidade diante da imagem do fogo que, como em *Moby-Dick*, surge em pleno ar:

A quando se divisou um foguinho adiante no campo, seja que pensei: gente arranchada no ar, em caminho para lugar nenhum... Não era. Somente foguinhozinho avoável assim azulmente, que em leve vento se espalhava: fogo-fá, jan-dla-foz. O que não se achava, o que eu pensava. Eu era diferente de todos? Era. Susto disso — como me divulguei. (GSV, p. 584-5)

⁷⁵ I own thy speechless, placeless power; but to the last gasp of my earthquake life will dispute its unconditional, unintegral mastery in me. In the midst of the personified impersonal, a personality stands here. Though but a point at best; whencesoe'er I came; wheresoe'er I go; yet while I earthly live, the queenly personality lives in me, and feels her royal rights. (MD, cap. 119)

Se Melville foi franco (e expansivo) quanto a suas fontes literárias (e particularmente entusiasmado com relação às tragédias de Shakespeare), Guimarães Rosa foi nisso o seu oposto: discreto, quase lacônico sobre esse aspecto de sua obra, tanto em cartas quanto em entrevistas. No acervo do IEB hoje constam cinco volumes com obras de Shakespeare que pertenceram a Guimarães Rosa — três só com tragédias.⁷⁶ O autor tinha também guardado um curto artigo jornalístico sobre a recepção de seu *Grande sertão* nos Estados Unidos intitulado “Riobaldo, o Hamlet do sertão”, publicado pela *Folha de S. Paulo* em maio de 1963.⁷⁷ Em uma carta datada de março de 1957, Manuel Bandeira observa ao “amigo meu, J. Guimarães Rosa” que este “fez Riobaldo poeta, como Shakespeare fez Macbeth poeta” (1996, p. 591). E há, é claro, o próprio texto do *Grande sertão*.

Mencionei acima os elementos que tradicionalmente compõem uma *revenge tragedy* — todos presentes no relato de Riobaldo. É possível, ainda, aproximar mais a lente: considerando Diadorim, Riobaldo pergunta “Que é que é um nome?” (GSV, p. 172), parafraseando, assim, a linha de Julieta *What's in a name?* (Ato II, Cena II) — e como em *Romeu e Julieta*, o amor impossível de Riobaldo e Diadorim é também marcado por imagens de pássaros; o

⁷⁶ São estes:

Five Great Tragedies: Romeo and Juliet, Julius Cesar, Hamlet, King Lear, Macbeth. New York: Pocket Books, 1939.

Hamlet. London: Cassell and Company, 1896.

Macbeth. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

⁷⁷ Diz o artigo, assinado por Leonardo Arroyo: “No *New York Times*, o crítico literário Orville Prescott assinala que ‘como um relato de guerrilhas, de jornadas pelo ermo, várias atrocidades, impulsos carnisais, ódios, vinganças e crimes, é uma história dramática’ [...]. Uma observação muito feliz, pela justeza do conceito, foi a do crítico William L. Grossman. Disse ele que Riobaldo é um Hamlet do sertão, atuando ‘western’ permeado de ‘introspecção e reflexões de fundo filosófico ou religioso’.

desespero de Lear pela verdade ecoa pelo romance, o *furor* de MacBeth impregna a ação e pede mais sangue em um mundo que, por si, já está mergulhado na violência e na morte. A morte do pai de Hamlet é lembrada no caso de Maria Mutema, que mata o marido derramando-lhe chumbo derretido no ouvido, e depois mata o padre Ponte contando-lhe mentiras, as palavras agora lhe servindo de veneno. A vingança que Hamlet é obrigado a jurar pelo assassinato do rei, seu pai, é igualmente retomada: quando o “príncipe”, o “imperador em três alturas”, Joca Ramiro é traído e morto, seus homens prometem ir “buscar doçura de vingança” (GSV, p. 314); desses, Diadorim é o mais obstinado e torna-se o tirano do destino de Riobaldo, alheio a qualquer coisa a não ser sua vingança:

Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava. Durante que estávamos assim fora de marcha em rota, tempo de descanso, em que eu mais amizade queria. Diadorim só falava em extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue. (GSV, p. 46)

Sobre Diadorim, Riobaldo afirma “que dos claros rumos” o “dividia”: “Vinha a boa vingança, alegrias dele, se calando. Vingar, digo ao senhor: é lamber, frio, o que outro cozinhou quente demais” (GSV, p. 110). Diadorim vai, portanto, vingar seu pai a qualquer custo — “Por vingar a morte de Joca Ramiro, vou, e vou e faço, consoante devo” (GSV, p. 549) — e as mortes que antecedem o ajuste de contas final “era para ser um preparo” (GSV, p. 53); e, por ele, por seu duplo, Riobaldo se vê também preso à roda, sujeito à sua tirania. Note-se que

a existência de forças antagônicas em conflito, geradoras da desordem interminável, é inspirada na problemática principal da tragédia, sintetizada na fala de Riobaldo “matar, matar, sangue manda sangue” (ROSA, 1967, p. 26). Esse apetite de sangue, essa obsessão pela violência e pelo crime, faz Riobaldo repetir as palavras de Macbeth: “Blood will have blood” (SHAKESPEARE, 1975, ato III, cena IV) onde já ressoa a voz das Coéforas, de Ésquilo: “O sangue, uma vez derramado, exige sangue novo” (ÉSQUILO, 1991, p. 106). Este elemento transgressor irrompe no *Grande sertão*, a partir de outra voz shakespeariana, quando se define a perplexidade de Hamlet, após o fantasma lhe revelar a traição e o crime de Cláudio e Gertrudes, “The time is out of joint” (SHAKESPEARE, 1975, ato I, cena V), imagem que sintetiza e define a desordem que se instala, gerando as ações catastróficas. Riobaldo, diante da perplexidade em que também se encontra, após a notícia da morte de Joca Ramiro, traído por Hermógenes, exclama: “O mundo nas juntas se desgovernava” (ROSA, 1967, p. 225). As forças antagônicas que impulsionam as ações imprevisíveis do jagunço Riobaldo são projetadas no cenário do *Grande sertão* pelas últimas palavras de Hamlet “The rest is silence” (SHAKESPEARE, 1975, ato V, cena II), ecoando palimpsestamente em “O resto, foi ondas” (ROSA, 1967, p. 381), que sintetiza o desregramento e a desordem que se propagam na aventura jagunça. (HOISEL, 2004)

Posso acrescentar ainda que se “O resto, foi ondas” de Guimarães Rosa remete ao “O resto é silêncio” de Shakespeare, em Melville há a junção de ambos na voz de Acab; após anunciar à tripulação do *Pequod* o verdadeiro propósito da viagem, o capitão confronta Starbuck e o exorta a se manifestar: “A onda te alcança! Fala, fala! Sim, sim, o teu silêncio, esse é o que fala por ti” (*The billow lifts thee! Speak, but speak!—Aye, aye! thy silence, then, that voices thee*; MD, cap. 36).

A sombra de Hamlet pode também ser percebida no modo como Ismael e Riobaldo narram: eles não apenas *contam*, mas questionam, trazem o leitor para dentro de seus relatos, fazem de uma situação particular (aventura baleeira, guerra jagunça) um problema universal — “Quem não é escravo? Dizei-me” (*Who ain't a slave? Tell me that*; MD, cap. 1); “Dôido, era? Quem não é, mesmo eu ou o senhor?” (GSV, p. 259). Parágrafos inteiros de *Moby-Dick*

foram escritos com questões sucedendo umas às outras; no *Grande sertão*, perguntas e afirmações se justapõem, se complementam, se negam. “Criatura gente é não e questão” (GSV, p. 54), resume Riobaldo, e creio que esta sentença sintetiza também a proposta, a essência dos dois romances que analiso neste estudo. Se o “Não” emerge peremptoriamente, sob a forma de pactos fáusticos no convés do *Pequod* e no sertão de Minas — “Eu sou o espírito que sempre nega”, diz Mefistófeles (GOETHE, Linha 1365); “Ele diz Não! numa tempestade; mas o próprio diabo não conseguiria fazê-lo dizer *sim*”, escreveu Melville (2009, p. 65) — a “Questão” se funde com o próprio corpo das narrativas, com o “Ser ou não ser” do solilóquio de Hamlet (Ato III, cena I) criando e transformando o “teatro do mundo” (BLOOM, 2000, p. 479).

Aliás, mesmo o leitor mais desatento haverá de notar como, no *Grande sertão*, Guimarães Rosa joga o tempo todo com o verbo *ser*, em todos os seus tempos e modos verbais, e como esse verbo aparece conectado ao pronome pessoal *eu* — “Eu sou é eu mesmo” (GSV, p. 31); “Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Eu era de mim. Eu, Riobaldo” (GSV, p. 167) —, pois o que se questiona não é somente a existência do diabo, de Deus, de coisas, de lugares, mas a do próprio protagonista, que tenta descobrir e afirmar esse “Eu” em meio ao caos e o cumprimento de uma vingança que lhe foi imposta. O “mundo de Hamlet”, como diz Bloom, é também “o mundo do crescente eu interior que ele, às vezes, tenta rejeitar, mas que por ele é celebrado quase que continuamente, embora de maneira implícita” (2000, p. 505): Hamlet é um intelectual que contrasta com a imagem do Pai, do Fantasma que, vestindo uma armadura, símbolo de uma era que já não mais existe, exige um juramento de vingança (ver ALEXANDER, 1955). Riobaldo, bastante efusivo

em suas autodescobertas, vê-se igualmente obrigado a empenhar tudo o que é pelo cavaleiro mítico, o príncipe assassinado, o representante de uma era a qual ele não pertence:

Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?! [...] Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava:

— “Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...” — ele disse. [...]

Tinha tornado a pôr a mão na minha mão, no começo de falar, e que depois tirou; e se espaçou de mim. Mas nunca eu senti que ele estivesse melhor e perto, pelo quanto da voz, duma voz repassada. Coração — isto é, estes pormenores todos. Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem. (GSV, p. 54-7)

Pesa-lhe, no entanto, assumir tal vingança e Riobaldo faz um outro juramento — este a si mesmo:

O que era que aquilo me importava — de malfeitos e castigos? Eu ambicionava o suíxo manso dum córrego nas lajes — o bom sumiço dum riacho mato a fundo. [...] No escaldado... “Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Otacília” — eu jurei, do proposto de meus todos sofrimentos. Mas mesmo depois, naquela hora, eu não gostava mais de ninguém: só gostava de mim, de mim! (GSV, p. 68)

Noto, ainda, que se o “Ser ou não ser” de Hamlet traz a conjunção coordenativa alternativa *ou*, indicando, assim, que uma opção deve necessariamente excluir a outra, Guimarães Rosa usa a conjunção aditiva *e*, ou seja, as duas opções são simultaneamente possíveis: “Existe e não existe”? (GSV, p. 26), pergunta Riobaldo logo no início, e vai respondendo, ao longo de

seu relato, por meio de vários expedientes, atalhos, desvios, com algo como “Creio e não creio” (GSV, p. 47), “Sei e não sei” (GSV, p. 86). E, da mesma maneira, define seu passado: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser” (GSV, p. 232). Só o seu amor por Diadorim permanece inquestionável: “Era e era” (GSV, p. 307).

Um ponto que aqui ainda posso destacar sobre a retomada da tradição das “tragédias de vingança” renascentistas em romances modernos como *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* é a problemática da justiça. A vítima busca vingança porque o crime, “cometido ou protegido pelo poder máximo da terra” (POLLARD, 2010, p. 59), ficará impune — e o grande sucesso dessa fórmula demonstra a instabilidade do sistema legal da época, sujeito a interpretações subjetivas e à manipulação dos poderosos: a vingança, “tipo selvagem de justiça”, de acordo com Francis Bacon (1985, p. 15), “por vezes parecia a gêmea ruim do sistema judiciário” (WOODBRIGE, 2010, p. 9).

Em *Moby-Dick*, há clara preocupação com o tópico “justiça”, mencionada também em seu campo semântico: Ismael, por exemplo, quer reparar a “injustiça” (*injustice*) que pesa sobre os baleeiros, vítimas de preconceito, e, no capítulo 24, se constitui como “O advogado” (*The Advocate*) da profissão. Na interpolação da “História do *Town-Ho*” (cap. 54), um marinheiro, açoitado em nome da “justiça”, consegue obter “vingança completa, sem ter sido o vingador” (*complete revenge he had, and without being the avenger*) quando Moby Dick, *deus ex machina*, igualada na cena à “própria Providência” (*Heaven itself*), abate o oficial que o afrontara o marujo, poupando-o, assim, de se tornar um assassino. Já Acab reage com fúria, resultado de sua húbris desmedida, ao acidente que lhe custou a perna — mas também se queixa do que percebe ter

sido uma injustiça: “Por acaso não é cruel que com esta carga pesada que levo tenha-me sido arrancada uma perna?” (*Is it not hard, that with this weary load I bear, one poor leg should have been snatched from under me?*; MD, cap. 132). Acab vai, portanto, ao “tribunal” (*bar*; MD, cap. 27), dar queixa contra a “coisa imperscrutável” (*inscrutable thing*; MD, cap. 36) que o atacou e descarregar sobre ela a sua ira; de acordo com ele, “quando o próprio juiz é arrastado ao tribunal” (*when the judge himself is dragged to the bar*; MD, cap. 132), ou seja, quando Deus é culpado, não há espaço para dúvidas morais. E já durante os combates com Moby Dick, o desaparecimento de Fedallah constitui “um enigma capaz de desconcertar a todos os advogados, apoiados pelos fantasmas de todos os juizes” (*a riddle now might baffle all the lawyers backed by the ghosts of the whole line of judges*; MD, cap. 134). Contudo, diferentemente do que ocorre nas *revenge tragedies* shakespearianas nas quais, em sua busca por “justiça selvagem”, perecem igualmente vingadores e perpetradores em uma conflagração de violência, no romance de Melville, profundamente pessimista em sua circularidade sem respostas, apenas “o lado mais fraco” (*the weaker side*; MD, cap. 119) é destruído. Após a colisão da Baleia Branca com o *Pequod*, Acab experimenta seu reconhecimento trágico (ou *anagnórise*) — “Oh, morte solitária de uma vida solitária! Sim, agora compreendo que a minha maior grandeza reside na minha maior dor” (*Oh, lonely death on lonely life! Oh, now I feel my topmost greatness lies in my topmost grief*; MD, cap. 135); mas, mesmo sabendo que seguiu uma falsa profecia e que a batalha foi perdida, não desiste da luta:

— Avanço para ti, ó cachalote destruidor e invencível, até no último instante luto contigo. Do coração do inferno de apunhalo e por ser tão

grande o ódio que me inspiras, cuspo sobre ti o meu último alento. Que todos os ataúdes e féretros se afundem numa vala comum; já que nenhum poderá ser meu, deixem-me ser rebocado as pedaços, para continuar a perseguir-te, conquanto preso a ti, cachalote maldito! *Assim* entrego a minha lança!

O arpão foi arremessado. O cachalote ferido correu para a frente, com velocidade fulminante; o cabo desenrolou... porém demais. Acab curvou-se para evitá-lo. Evitou-o, mas uma das voltas lhe agarrou o pescoço e silenciosamente...foi arremessado fora do bote, antes que a tripulação o notasse.⁷⁸

À morte de Acab segue-se a apocalíptica queda do *Pequod* nas profundezas — “como Satã” (*like Satan*), o navio desce ao “inferno” (*hell*) arrastando consigo “uma parte viva do céu” (*a living part of heaven*; MD, cap. 135) —; e as notas derradeiras da sinfonia (título do capítulo 132, o último antes da sequência de três capítulos que vão do avistamento de Moby Dick à destruição do *Pequod*) começam a cair em silêncio para se perder num vácuo, no Nada, no Vazio sem respostas de Ismael que também assinala a restauração do mundo à sua ordem natural:

Pequenos pássaros voavam, gritando sobre o último bocejo da voragem, uma tétrica espuma branca bateu de encontro aos costados empinados e logo tudo se acalmou, e a grande mortalha do mar continuou a ondular, com a sua ondulação imutável, a mesma de há cinco mil anos.⁷⁹

⁷⁸ “Towards thee I roll, thou all-destroying but unconquering whale; to the last I grapple with thee; from hell's heart I stab at thee; for hate's sake I spit my last breath at thee. Sink all coffins and all hearses to one common pool! and since neither can be mine, let me then tow to pieces, while still chasing thee, though tied to thee, thou damned whale! *Thus*, I give up the spear!”

The harpoon was darted; the stricken whale flew forward; with igniting velocity the line ran through the grooves;—ran foul. Ahab stooped to clear it; he did clear it; but the flying turn caught him round the neck, and voicelessly...he was shot out of the boat, ere the crew knew he was gone. (MD, cap. 135)

⁷⁹ Small fowls flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against its steep sides; then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago. (MD, cap. 135)

Resta Ismael, a única “testemunha” que se adianta ao final do “drama”; e da mesma maneira que credita aos “Fados” a sua escolha pela profissão baleeira, a eles também atribui sua sobrevivência: “Quis a sorte que fosse eu o escolhido pelos fados para substituir o marinheiro de proa do bote de Acab” (*It so chanced...I was he whom the Fates ordained to take the place of Ahab's bowsman*); arremessado ao mar durante o último combate com Moby Dick, Ismael permanece “flutuando, à margem da cena que se seguiu, conquanto dominando-a com a vista” (*floating on the margin of the ensuing scene, and in full sight of it*; MD, Epílogo). Recolhido das águas — “O errante Raquel, voltando em busca dos seus filhos perdidos, apenas encontrou um outro órfão” (*It was the devious-cruising Rachel, that in her retracing search after her missing children, only found another orphan*; MD, Epílogo) — Ismael, tal como o Horácio de Shakespeare, deve viver para contar sua história:

Em um mundo subitamente esvaziado de Deus, [...] não é justo mas totalmente legítimo que a baleia destrua o navio, que o homem seja apanhado pela besta. Legítimo em um sentido cósmico, não no sentido que o profeta (o pastor Mapple) prediz sobre o castigo da desobediência do homem ao contar a história de Jonas desde o começo, na qual salienta a clássica admoestação de Deus ao homem quando Ele fala de dentro do redemoinho. O que faz Melville é falar pelo redemoinho, pelas águas, pelos tubarões. (KAZIN, 1962, p. 46)

Já o romance de Guimarães Rosa retoma a tradição das “tragédias de vingança” por um ângulo diferente: o relato se passa “no sertão de Minas Gerais, por volta de 1917” (SCHWARZ, 1965, p. 28), ou seja, no turbulento período de transição entre a República Velha, com seus ranços do tempo do Império, seus fazendeiros utilizando bandos jagunços como braço armado, e o Estado getulista, centralizador, tentando se estender a tais rincões. Nesse

contexto, justiça e vingança, como mostrou Shakespeare também escrevendo em uma época fronteiriça (e a tragédia, como gênero, se foca justamente no confronto entre a ordem vigente e algo que pode desarranjá-la) — seguem uma linha muito tênue.

Assim, temos, no início, os defensores da antiga ordem oligárquica como Joca Ramiro, o “príncipe” que sai a campo por “justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos” (GSV, p. 60), ou Medeiro Vaz, o paladino “de outras idades” (GSV, p. 52) que se ergue para “impor justiça” com as próprias mãos (“mão de justiça”; GSV, p. 156): jagunços que combatem outros jagunços e as forças do “governo” como o bando chefiado pelo “cidadão e candidato” (GSV; 346) a deputado Zé Bebelo — que promete “muita coisa republicana” (GSV, p. 149) e fala em “departir alçada e foro: outra lei” (GSV, p. 403), mas cuja tática é fazer guerra como os jagunços que persegue. Fala-se em lei, em justiça, mas “sertão é onde manda quem é forte” (GSV, p. 35), e “lei” é uma abstração que, como o diabo de Riobaldo, “existe e não existe”, dependendo, para existir, de quem dela necessita e dos interesses de quem a interpreta. Por essa razão, há um “ganho institucional e civilizatório” (RONCARI, 2007, p. 86) quando os chefes jagunços que representam a ordem oligárquica instauram um tribunal no sertão a pedido de Zé Bebelo — ou seja, o antigo, o “medieval” se propõe a julgar a nova ordem: “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei” (GSV, p. 276), acusa Joca Ramiro, que preside tal corte. Zé Bebelo se defende — “Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo” (GSV, p. 276) e com seu “puro lorotal” (GSV, p. 276) de aspirante a político, diz ter “nada

ou pouco com o “Governo”, o Estado, mas que quer “proclamar outro governo”, com “progresso forte, fartura para todos, a alegria nacional” (GSV, p. 294):

A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro [...]. De ter sido guardado prisioneiro vivo, e estar defronte de julgamento, isto é que eu louvo, e que me praz. Prova de que vós nossos jagunços do Norte são civilizados de calibre: que não matam com o distrair de mão em qualquer inimigo pegado. (GSV, p. 294-5)

Após a libertação de Zé Bebelo — decisão da qual discordam Hermógenes e Ricardão, que o querem morto por “vingança de desforra” (GSV, p. 284) —, Joca Ramiro é assassinado pelos dois descontentes e, a partir desse momento, “era a outra guerra” (GSV, p. 314) e vingança, não justiça, passa a ser seu elemento motivador: “Nosso constar era outro, com sangue de urgência — aquela luta de morte contra os Judas — e que era briga nossa particular” (GSV, p. 320). Assim, quando afinal Riobaldo, já chefe do bando, encontra Ricardão, este é sumariamente executado:

O homem abriu devagar os cacos de porta. Saiu, deu uns passos. Como vinha, alto, chapéu na cabeça, até meio sorridente. Não se esbugalhava. Assim estivesse pensando que ia ter julgamento? Achei que. E ele não estava ferido. Caminhou mais. Sendo que — e, aí, foi minha ideia? — ah, não; mas vi que Diadorim, de ódio, ia pular nele, puxar faca. Só fiz fim: num tirté-quarte: atirei, só um tiro. O Ricardão arriou os braços, deu o meio do corpo, em bala varado. Como no cair, jogou uma sua perna para lá e para lá. Como caiu, se deitou. Se deitou, conforme quase não estivesse sabendo que morria; mas nós estávamos vendo que ele já morto já estava. [...]

— “Não enterrem este homem!” — eu disse.

A justiça. Mas, mesmo, como é que se ia poder enterrar a quantidade deles, mortos naquele dia? (GSV, p. 574-5)

Tal como Ismael, Riobaldo, no entanto, apenas assistirá ao clímax de sua tragédia jagunça: “depravado a vivo, quedando” (GSV, p. 610), ele testemunha do alto de uma janela o confronto final entre seus homens e o bando de Hermógenes — “Eles todos na fúria, tão animosamente. Menos eu!” (GSV, p. 610) — e à luta do inimigo odiado, o “pior dos dois Judas” (GSV, p. 56) com Diadorim. Assinalo, aqui, que as imagens náuticas se acumulam e se sucedem na descrição dessa última batalha: o vento “ronda no final das águas” (GSV, p. 605), um homem morre “em obra de umas cem braças” (GSV, p. 606), jagunços disparam a “mastro de balas” (GSV, p. 606), Riobaldo é uma “ilha em águas claras” (GSV, p. 607). Então Diadorim e Hermógenes se confrontam:

E eu estava vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, com quem corre, nas entortações. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. (...) Assim, ah — mirei e vi — o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou muda; e secou: e só orvalhou em mim. [...] No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, na corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades. (GSV, p. 611)

Como *Hamlet* e *Macbeth*, *Grande sertão* culmina em uma luta com lâminas, mas é também possível relacionar Diadorim a Acab nesse instante: Diadorim usa a faca, Acab, o arpão; quando Hermógenes é ferido, há um “alto esguicho de sangue”, ao passo que Acab jurara perseguir sua nêmesis “até que lance um jato de sangue negro”/*till he spouts black blood*; MD, cap. 36). Todavia, se a última cena de batalha de *Moby-Dick* mostra a descida do

Pequod às profundezas do inferno, a do *Grande sertão* fala em emersão, em liberação: até então “descido na inferneira” (GSV, p. 370), Riobaldo nota o “céu” e “sobe os abismos”, deixando para trás os tiros que “vinham de profundas profundezas”. E a sentença que fecha a cena, “Eu estou depois das tempestades”, remete à ideia de sobrevivência à catástrofe como a epígrafe do Livro de Jó que abre o Epílogo de *Moby-Dick*: “E só eu escapei para vos dar notícia”.

A desintegração dionisiaca

Embriaguez, loucura, fúria, violência, caça, sacrifício ritualístico, desmembramento, morte: elementos que pertencem à esfera de influência dionisiaca e, portanto, à tragédia como gênero — e que surgem e se enredam intrinsecamente na narrativa de *Moby-Dick* e na do *Grande sertão*.

Baleeiros são caçadores, ou “açougueiros” (*butchers*; MD, cap. 24), e Melville, como já apontado, também retalha e disseca a baleia para descrever um animal totalmente desconhecido para o leitor comum da época. Ainda que mostrada com reverência, quase “santificada” (*sanctified*; MD, cap. 82) —

“Os ossos de uma baleia [...] constituíam o atrativo mais digno de nota nessa procissão de címbalos” (*The bones of a whale...were the most conspicuous object in the cymballed procession*; MD, cap. 24);

“Os baleeiros são mestres *ex officio* em infringir os dias santos. [...] Dir-se-ia que estávamos sacrificando dez mil bois sanguinolentos aos deuses do mar” (*Ex officio professors of Sabbath breaking are all whalemens...You would have thought we were offering up ten thousand red oxen to the sea gods*; MD, cap. 67);

—, ela vai aparecendo desmembrada, aos pedaços, aos capítulos, à medida que o *Pequod* avança e Ismael explica os procedimentos de caça, expondo a violência crua da empresa — “O seu corpo torturado já não rodava entre salmoura, e sim no seu próprio sangue” (*His tormented body rolled not in brine but in blood*; MD, cap. 61) —, e discorre sobre a anatomia do animal, atento aos “mais íntimos germes embrionários do seu sangue e retorcendo-o até tirar o cabo mais escondido das suas entranhas” (*the minutest seminal germs of his blood, and spinning him out to the uttermost coil of his bowels*; MD, cap. 102). A “loucura selvagem” (*wild madness*; MD, cap. 37) de Acab tem início quando este é desmembrado (simbolicamente emasculado) — “Perdi uma perna! Agora profetizo que desmembrarei o meu desmembrador; agora o profeta e o realizador são uma única pessoa. É ser maior do que já fostes algum dia, grandes deuses” (*I lost this leg. I now prophesy that I will dismember my dismemberer. Now, then, be the prophet and the fulfiller one. That's more than ye, ye great gods, ever were*; MD, cap. 37) — e, ao final da batalha, o capitão sabe que será morto e novamente desmembrado, “rebocado aos pedaços” (*tow to pieces*; MD., cap.135), atado a seu inimigo.

Quanto ao mundo apresentado no *Grande sertão*, já é “à revelia”, “às avessas”, e “o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo” (GSV, p. 301). Vive-se, mata-se e morre-se “em uma fúria firme” (GSV, p. 157). “Fúria” que faz parte dos “causos” que Riobaldo ouviu contar e que mescla a seu relato:

O Firmiano, por apelidado Piolho-de-Cobra, se lazarou com a perna desconforme engrossada, dessa doença que não se cura; e não enxergava quase mais, constante o branquiço nos olhos, das cataratas. De antes, anos, teve de se desarrear da jagunçagem. Pois, uma ocasião, algum esteve no rancho dele, no Alto Jequitáí, depois

contou — que, vira tempo, vem assunto, ele dissesse: — “Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega... Mas, primeiro, castrar...” (GSV, p. 37-8)

“Fúria” que está embebida em ocorridos que Riobaldo menciona por deles ter tido conhecimento de forma direta (“O irmão combinou com o irmão, os dois vieram e mataram mesmo foi o velho pai deles, distribuído de foiçadas”; GSV, p. 91); “fúria” que permeia acontecimentos que Riobaldo viveu (“Peguei, com meus braços: não adiantava — era corpo”; GSV, p. 231) ou simplesmente imaginou (“Estavam esfaqueando o rapaz, e eu espiava para a água, esperando ver vir misturado o sangue vermelho dele — e que eu não era capaz de deixar de beber”; GSV, p. 257). Hermógenes, como já observei, é descrito com termos animais e, “feito um boi que bate”, se torna presa de uma caçada; e Riobaldo relaciona a relação de afirmar sua personalidade sobre seu violento sertão com embriaguez (“bebi de mim”; GSV, p. 480-1; “bêbado de meu”; GSV, p. 438) e loucura — estado do demônio, o “dôido sem cura” (GSV, p. 251).

Note-se que alguns desses elementos se misturam ao próprio formato da prosa dos dois romances e mesmo à ferramenta básica com que são elaborados para o leitor, ou seja, a linguagem.

A “linguagem intrépida, altivamente nervosa” e arcaizante de Melville não se presta apenas para compor personagens talhadas para “nobres tragédias” — o autor não tenta apenas emular Shakespeare em *Moby-Dick*, mas, antes, faz das palavras que usa uma afirmação da própria personalidade. Seu estilo é inconfundível: *run-on sentences* em longuíssimos parágrafos, inversão da ordem natural das palavras, neologismos, termos náuticos

obscuros, digressões que exigem a retomada circular do tema inicial por repetição do mesmo, trechos consideráveis da narração realizados sob a forma de sucessivas questões. “O estilo é maníaco — louco como uma lebre em março —”, escreveu um crítico 1853 sobre o modo como Melville deu forma a *Moby-Dick*; “destruindo, tagarelando, gritando como um lunático incurável, indiferente a guardião ou camisa de força” (in PARKER, 2002, p. 632). Matthiessen (que notou que o início do solilóquio de Acab no capítulo 37 pode ser escandido em versos brancos) notaria, quase um século depois:

As progressões da prosa de Melville são [...] baseadas em um senso de ritmo de linguagem, e não nos versos de outrem. A dicção elaborada não deve nos levar a pensar erroneamente que as palavras foram escolhidas descuidadamente ou simplesmente porque soavam bem. Pois estão combinadas em uma retórica vital e constroem, portando, a defesa de uma das doutrinas principais da época, o esplendor da personalidade única. [...] Raramente foram tão altamente exaltados os recursos do homem isolado, sua coragem e sua surpreendente indiferença a qualquer coisa além de si mesmo. (MATTHIESSEN, 1949, p. 430)

Para Weinstein, contudo, havia limites para a expressão de tal postura nos Estados Unidos da primeira metade do século XIX e os ataques a *Moby-Dick* misturavam-se a ataques pessoais a seu autor:

Os críticos de *Moby-Dick* culpavam Melville por ter “trabalha[do] demais”, deixando-os com não muito além de um senso de colossal húbris por parte do autor. Os críticos enfatizaram a recusa de Melville em participar da requerida estética de autoanulação, apesar de atribuírem seu estilo incomum a um egoísmo irrestrito e à inaptidão literária em oposição a qualquer diferença de opinião ideológica e estética. (WEINSTEIN, 1998, p. 209)

A crença de Melville de como a ficção deveria ser escrita não se encaixava no tipo de disciplina que seu tempo lhe impunha — disciplina que Flaubert e outros romancistas elevariam à máxima potência, com seu “desejo de sacrificar tudo para encontrar a palavra que evocasse o olhar ou o gesto corretos” (MATHIESSEN, 1949, p. 422). Melville jamais assumiria para si mesmo o papel de “vidraça cristalina” entre o público e o mundo que desejava representar: era um construtor de elaborados *vitrais*, e um que, como vimos, apreciava mostrar ao leitor esse processo de criação; tanto que as baleias de *Moby-Dick* podem também ser desdobradas para o plano de elaboração do romance como obra literária: Ismael as apresenta divididas em fólhos, em *octavo*, em *duodecimo*: “De acordo com a grandeza, divido as baleias em três LIVROS principais (subdivididos em CAPÍTULOS), que deverão compreender a todas, pequenas e grandes” (*I divide the whales into three primary BOOKS [subdivisible into CHAPTERS], and these shall comprehend them all, both small and large*; MD, cap. 32). É possível ter vislumbres de Melville falando por meio de Ismael sobre o processo de escrever *Moby-Dick* (em sua correspondência pessoal, o autor só se referia ao livro como “A baleia”):

Frequentemente se ouve falar em escritores que se elevam e se estendem com o tema de que tratam, ainda que este seja na aparência muito comum. E que acontecerá então comigo, que tenho de escrever sobre o leviatã? Inconscientemente, a minha quirografia se expande em maiúsculas de reclame. Dai-me a pena de um condor! Dai-me a cratera do Vesúvio para tinteiro! Porque, no simples ato de escrever sobre esse leviatã, os meus pensamentos me pesam e me enfraquecem com o seu voo de alcance exaustivo, como se pretendessem abarcar o círculo das ciências e todas as gerações de baleias, de homens e mastodontes, passados, presentes e futuros, com todos os panoramas giratórios de impérios na terra e no universo inteiro, tudo, sem excluir os seus subúrbios. Tal é a virtude amplificadora de um tema amplo e liberal. Crescemos em proporção

ao seu tamanho. Para produzir um livro importante, é preciso escolher um tema importante.⁸⁰

Melville/Ismael, no entanto, reconhece(m) que seu sistema cetológico e *Moby-Dick*, o romance que o leitor tem em mãos, estarão para sempre incompletos:

As pequenas construções podem ser terminadas pelos arquitetos que as construíram. As grandes, as verdadeiras, sempre deixam a cúpula para a posteridade. Este livro é um esboço, ou antes, o esboço de um esboço. Oh! Tempo, Força, Dinheiro e Paciência!⁸¹

Quanto à linguagem na qual o *Grande sertão* foi erigido, é, ela mesma, um esfacelamento, ou desmembramento, do português, reconstruído como “português-brasileiro-mineiro-guimarãesroseano” (GUIMARÃES ROSA in VERLANGIERI, 1993, p. 72), um tipo único, absolutamente pessoal de “idioleto” poético que desafia quaisquer traduções. Na já mencionada entrevista a Günther Lorenz, Guimarães Rosa discorreu sobre o modo como trabalhava a linguagem:

⁸⁰ One often hears of writers that rise and swell with their subject, though it may seem but an ordinary one. How, then, with me, writing of this Leviathan? Unconsciously my chirography expands into placard capitals. Give me a condor's quill! Give me Vesuvius' crater for an inkstand! Friends, hold my arms! For in the mere act of penning my thoughts of this Leviathan, they weary me, and make me faint with their outreaching comprehensiveness of sweep, as if to include the whole circle of the sciences, and all the generations of whales, and men, and mastodons, past, present, and to come, with all the revolving panoramas of empire on earth, and throughout the whole universe, not excluding its suburbs. Such, and so magnifying, is the virtue of a large and liberal theme! We expand to its bulk. To produce a mighty book, you must choose a mighty theme. (MD, cap. 104)

⁸¹ Small erections may be finished by their first architects; grand ones, true ones, ever leave the copestone to posterity. God keep me from ever completing anything. This whole book is but a draught—nay, but the draught of a draught. Oh, Time, Strength, Cash, and Patience! (MD, cap. 32)

Não entendo por que se faz tanto barulho pelo que deram de chamar “a língua Guimarães Rosa”, e que é uma coisa completamente simples. (...) Deve-se apenas partir do princípio de que há dois componentes de igual importância em minha relação com a língua. Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. [...]

Estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. [...]

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (LORENZ, 1991, p. 80-2)

Ainda acerca desse assunto, Manuel Bandeira, por exemplo (que assinou a tradução de *Hamlet* para o português que Guimarães Rosa tinha em sua biblioteca), em carta ao “amigo J. Guimarães Rosa”, comentou o *Grande sertão* tentando, por brincadeira, imitar-lhe a prosa:

Ao depois de depois, andaram dizendo que você tinha inventado uma língua nova e eu não gosto de língua inventada. Sempre arreneguei de esperantos e volapuques. Vai-se ver, não é língua

nova nenhuma a do Riobaldo. Difícil é, às vezes. Quanta palavra do sertão! A princípio, muito aplicadamente, ia procurar a significação no dicionário. Não encontrava. Pena o título: Grande Sertão: Veredas. Nenhum dicionário dá a palavra “vereda” com o significado que você mesmo define à página 74: “Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda.” Tinha vezes que pelo contexto eu entendia: “ciriri dos grilos”, “gugo da juriti” etc. Mas até agora não sei, me ensine, o que é “argã”, “suscenso”, “lugugem” e um desadorno de outras vozes dos gerais. Tinha vezes que eu nem podia atinar se a palavra era nome de bicho vivo, plantinha ou coisa sem corpo nem cor nem coragem, abstrato que se diz, não é? Ou é? Ou será? (BANDEIRA, 1996, p. 590)

Note-se, no entanto, que, tal como ocorreu com Melville, a opção por esse estilo não constitui apenas uma questão estética ou metafísica:

A hùbris da linguagem, a sua desmedida, o seu transbordamento enquanto sistema de valores estético linguísticos repercute nos demais valores histórico sociais, espalhando ao nível semântico reverberações temáticas que se acumulam, elegendo a transgressão como força impulsionadora das ações humanas. Os temas da crueldade: o crime, a maldade, a desordem, a violência, a traição, a vingança, a morte, em *Grande sertão: veredas*, apóiam-se no aspecto transgressor com que se constitui a cadeia dos significantes, recortando uma vertente da escritura e configurando uma poética da crueldade que tem suas raízes na tragédia grega. Neste ponto, considera-se o segundo movimento genealógico da escritura que, através da fala de Riobaldo, retoma os elementos dionisíacos da tragédia grega e shakespeariana, emoldurados por procedimentos teatrais diversos. (HOISEL, 2004)

Além dos elementos trágicos integrados ao romance — e ao próprio *texto*, à própria linguagem com que o *Grande sertão* foi escrito — é possível também perceber um posicionamento ideológico por parte do autor: já tive a oportunidade de citar trecho de uma carta, em que lamenta o estado da língua portuguesa em relação a outras (“uma vergonha e uma miséria”), deplora, salvo “poucas exceções”, nossa literatura (“um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão”) e mostra como essa situação deve ser

mudada: “Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado” (2006, p. 137-8). *Grande sertão: veredas* foi um desses golpes de estado, uma maneira de Guimarães Rosa afirmar suas ideias e propostas, uma forma, como também fazia Melville, de dizer “Não”.

E, tal como o autor americano em *Moby-Dick*, Guimarães Rosa oferece alguns vislumbres de si mesmo, como autor, labutando em sua obra: de forma sutil, o sertão é, então, desdobrado para o plano da composição literária — “O sertão [...] não era para à força se *compor*. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns *trechos*” (GSV, p. 391; grifos meus) —; os versos que os jagunços cantam “por estradas jornadas” (GSV, p. 83) resumem tanto o vagar pelo sertão quanto a técnica que o autor está usando para escrever seu romance:

Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás... (GSV, p. 83)

Essa toada consubstancia *Grande sertão: veredas*, o romance, da mesma maneira que a Canção de Siruiz canta a vida de Riobaldo. Nela estão explicados o ir e voltar da narrativa e a técnica do autor do “lá dentro”, ou seja, remete tanto à significação subjetiva dos continhos inseridos na história principal quanto à criação de imagens e sentenças que, mantendo seu sentido original, por si só, ainda se desdobram para outro plano, todos saindo uns de dentro dos outros para formar uma tessitura maior, um quadro maior — técnica

também usado por outro metafísico que buscava o infinito, outro criador de lemniscatas, o holandês, contemporâneo de Guimarães Rosa, M.C. Escher (1898-1972).⁸²

É possível ainda ter-se um vislumbre de Guimarães Rosa “por detrás do pano”, quando, por exemplo, parece explicar o início de seu *Grande sertão* pela voz de Riobaldo: “Não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. [...] O senhor ponha enredo” (GSV, p. 325); ou quando há uma momentânea quebra da ilusão do relato oral para a prosa de romance — “Não escrevo, não falo” (GSV, p. 614) — ou quando o autor faz referências à metáfora sobre o Brasil que está elaborando — “Uma coisa é pôr ideias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias” (GSV, p. 31): “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (GSV p. 101), Rosa/Riobaldo comenta(m), da mesma forma que Melville/Ismael já comentara que “as grandes, as verdadeiras” (*grand ones, true ones*; MD, cap. 32) construções, as coisas que importam, nunca são acabadas.

⁸² Como exemplo desse “lá dentro” e de imagens que se sucedem, saindo umas das outras, tome-se o seguinte passo: “Aí a gente se curvar, suspendia uma folhagem, lá entrava. O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrin, toda luz verdeja. Mas a água, mesma, azul, dum azul que haja — que roxo logo mudava. A vai, coração meu foi forte. Sofisme: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! [...] Debrucei, ia catar água. Mas, qual, se viu um bicho — rã brusca, feiosa: botando bolhas, que à lisa cacheavam. Resumo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discordes” (GSV, p. 78).

Conclusão

Publicados com mais de um século de diferença e sob circunstâncias bastante diversas, *Moby-Dick* (1851), do americano Herman Melville, e *Grande sertão: veredas* (1956), do brasileiro João Guimarães Rosa, são romances que, aparentemente, possuem poucos traços em comum; exceto, talvez, pelo fato de mostrarem grupos guerreiros empenhados em uma missão de vingança, essas obras não despertam um sentido de qualquer conexão entre si. Melville, o marinheiro autodidata de rígida criação puritana, escreveu em um período turbulento, assistindo à (literal) construção de seu país e, brandindo ideias republicanas, bebeu diretamente na fonte romântica enquanto respondia, a seu modo, as questões levantadas pelo Transcendentalismo de Emerson. Guimarães Rosa, médico, culto diplomata de carreira, viu de perto crises como a Revolução Constitucionalista de 1932 e a sísmica Segunda Guerra Mundial; conhecedor de línguas, herdeiro de várias escolas literárias e com toda a informação disponível (rádio, cinema, televisão) de seu tempo, escolheu contemplar os abismos de um Brasil contraditório, cujas mudanças político-institucionais “exigiam do autor o estabelecimento de novas afinidades, concordâncias e discordâncias, principalmente de um homem que, como ele, havia optado por uma carreira de Estado” (RONCARI, 2009: 277). Tomados juntos dessa maneira, um padrão pode ser percebido: ambos os autores produziram as obras de que aqui trato em um ambiente convulso e ambos *respondiam* a algo específico a esse ambiente — e o fizeram na forma de

romances bastante híbridos, que desafiam qualquer tentativa de classificação literária. Percebo ecos de *Moby-Dick* (livro que Guimarães Rosa tinha em sua biblioteca em francês, em inglês e em português) em *Grande sertão: veredas*: na escolha de imagens, nas situações, mesmo no vocabulário — pontos em comum que aponte ao longo desse estudo.

Lembro que o gênero romance, como estabelecido na Inglaterra do século XVIII, “só cresceu e prosperou com naturalidade onde cresceu e pôde prosperar a sociedade burguesa” (HOLANDA, 1996, p. 266); em sociedades imaturas, “sem fundas estratificações” (*idem*), o romance não chega facilmente a seu ápice, pois o gênero surgiu para mostrar o homem em sociedade, seus valores, suas ações e relações. Não seria, portanto, no formato e na proposta da *novel* de premissas realistas — baste-nos lembrar que Flaubert foi contemporâneo de Melville (*Madame Bovary*, marco do Realismo como movimento estético, é de 1856) e que o veio regionalista brasileiro, do qual Guimarães Rosa é herdeiro direto, sempre esteve ligado basicamente à descrição de cenários, de personagens e situações — que Melville e Guimarães Rosa fariam seus manifestos artísticos: para falar de viagens e batalhas físicas e metafóricas, de fúria, de violência e vingança, de autoconhecimento; para expor dúvidas existenciais e filosóficas, enquanto afirmando o próprio posicionamento ideológico, ambos os autores afastaram seus narradores/protagonistas da sociedade de seu tempo e os fizeram vagar por vastos espaços inóspitos regidos por leis próprias. Há um componente de criação nacional nesses romances, que falam de situações históricas sem praticamente usar marcos temporais — o leitor é simplesmente transportado ao “passado” —, de cenários primevos, condizentes com esse “início do mundo”

— mas que ainda retêm características e referências próprias de seus países de origem — e de personagens sem patronímico, sem “nome social” (GSV, p. 129), cujas designações indicam seu propósito na narrativa. Surge, assim, “um homem fantástico a recobrir ou entremear” (CANDIDO, 1978, p. 129) a figura real do marinheiro ou do sertanejo, da mesma maneira que há um cenário físico e um mundo paralelo que se justapõem: baleeiros e jagunços “são e não são reais”, há “duas humanidades que se comunicam livremente”; e, em conformidade com a proposta arquetípica dos dois romances, “a ação lendária se articula com o espaço mágico” (*idem*) junto com a ação histórica do empreendedorismo baleeiro americano e os estertores das guerras jagunças no sertão brasileiro. Tal proposta, para ser cumprida, deve necessariamente extrapolar os limites do romance como gênero literário, voltar às “raízes”, por assim dizer, retomar uma temática própria da épica em sua função consolidadora de mitos e de identidade — nesse contexto, *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas* continuam a tradição de obras como a *Odisseia* ou a *Eneida*.

É possível, assim, apontar elementos estruturais épicos (como prescritos nas Poéticas antigas) em *Moby-Dick* e no *Grande sertão*: a aventura de Acab, o capitão baleeiro, e de Riobaldo, o capitão jagunço, começam *in medias res*; nas duas obras há elevação da linguagem, preponderantemente lírica; o léxico e as figuras de linguagem empregados afastam-se da língua de uso corrente e propõem uma musicalidade muitas vezes grandiloquente (no livro de Guimarães Rosa, a língua portuguesa, tal como cenário e personagens, transcende o nível de ferramenta para se transformar em elemento fantástico, “metafísico”); o sobrenatural, o maravilhoso, são introduzidos na trama na forma de profecias, aparições, portentos ou manifestação de entidades

malignas, mesmo que apenas para serem desconsiderados em seguida como superstição pelo Narrador (como é, por exemplo, o caso dos gritos das almas dos afogados de Ismael ou do “bezerro erroso” de Riobaldo). Credita-se ao destino, ou, como diz Ismael, aos “Fados”, muitos dos acontecimentos narrados — mas aqui temos um destino no qual jogam o Homem (com seu livre arbítrio e necessidade) e o acaso, não mais uma força exterior. E os acontecimentos foram preservados e agora são descritos com base na memória, a “mais épica” das faculdades humanas, segundo Walter Benjamin; são as lembranças de Ismael e Riobaldo que conduzem, qual fio de Ariadne, o leitor pelos labirintos de mar e sertão — imagem recorrente em *Moby-Dick* e que também surge no *Grande sertão* (abaixo, entre colchetes e grifo em itálico, corrijo a tradução de Berenice Xavier, que ignorou a fórmula original *round and round and round* usada por Melville):

Acab seguia um labirinto de correntes e redemoinhos, com o propósito de realizar com mais certeza aquela ideia monomaniaca da sua alma. [...]

Os pensamentos intensos do dia inteiro o levavam a uma multidão de frenesis [*e os giravam em voltas e voltas e voltas pelo*] seu cérebro em brasa.⁸³

Às voltas e revoltas, eu pelejava contra o meu socorro. Hoje, eu sei; pois sei, por que. Mas eu não falava sozinho. Figuro que estava em meu são juízo. Só que andava às tortas, num lavarinto. (GSV, p. 517)

⁸³ Ahab was threading a maze of currents and eddies, with a view to the more certain accomplishment of that monomaniac thought of his soul...

His own intense thoughts through the day, carried them on amid a clashing of phrensies, and whirled them round and round and round in his blazing brain. (MD, cap. 44)

Os dois romances também mostram as jornadas interiores de Ismael e Riobaldo, com seus questionamentos existenciais, suas especulações sobre a existência do mal e a natureza de Deus e do Homem; são, nesse sentido, épicos “espirituais” (STEN, 1996, p. 135), como a *Comédia* de Dante ou o *Paraíso perdido* de Milton; e, se adicionarmos à equação a tradição épica da *quest* heroica, ou seja, da busca ou demanda que tem nas lendas do Graal o seu máximo exemplo, temos reunidas três tradições épicas que se entrelaçam e se complementam. Se o épico clássico, com suas viagens e batalhas, fala em afirmação de uma identidade coletiva, a travessia interior empreendida por Riobaldo remete aos processos de autodescoberta, de tentativa de diferenciação e afirmação de um “Eu” imerso no “sem lugar” (GSV, p. 370), no caos primordial que predetermina qualquer civilização, no qual tudo é “incerto” e “certo” (GSV, p. 172), tudo é “perdido” e “achado” (GSV, p. 470) — e sua Busca acaba metaforizada na caça a Hermógenes, o Outro pelo qual ele se autodefinirá. Já em *Moby-Dick*, Ismael se assume como o Outro e quer se perder nesse “sem lugar” ou *landlessness* (MD, cap. 23). E na Busca de Acab,

o “Outro” deixa de funcionar como ajuda para o autoconhecimento porque deixa de ser verdadeiramente “outro” ou de ser acessível ao conhecimento humano; no primeiro caso, por se tornar um mero reflexo do “Eu”, e, no último, por se tornar um mundo esvaziado de sentido e portanto de realidade. Em *Moby-Dick*, a viagem é, literal e metaforicamente, para o “sem lugar”. (Van CROMPHOUT, 1979, p. 17)

E nesse jogo do Eu/Outro, ambos os romances reeditam o mito do Fausto, mito que define a própria psique ocidental em sua ambição, desejo por conhecimento e poder, necessidade de domar a natureza e decidir o próprio

destino. É insinuado que Acab, antes de se lançar em sua Busca por Moby Dick e, por extensão, pela Verdade, tenha feito um pacto com a “sombra”, com o “demônio” Fedallah — e, no papel do rebelde Satã de Milton, o capitão também encena um pacto demoníaco no convés do *Pequod* (que é instrumento para subjugar a natureza, como notou Chase). Pelo direito de controlar seu destino, para ser “dono” de si, Riobaldo, que está aprendendo a “pensar com poder” (GSV, p. 362), vai às Veredas Mortas chamar por Satã, determinado a se transformar no Outro, “o Hermógenes”. Acrescentem-se, portanto, um adjetivo aos temas da jornada e da Busca épicas que ressurgem em *Moby-Dick* e no *Grande sertão*: fáusticos.

E se Melville e Guimarães Rosa usam elementos épicos para elaborar as jornadas e as buscas de seus protagonistas rumo a um ápice, ambos se valem da tragédia, outro gênero “alto” descrito nas Poéticas antigas, para desintegrar o que foi ou o que está sendo construído. Nos dois romances há a aproximação vida e teatro — e, no caso de *Moby-Dick*, a tragédia inserida na trama é de fato encenada, com monólogos ou efeitos de palco. *Grande sertão: veredas* é bem mais sutil, muito embora estabeleça a ênfase dramática que permeará todo o romance já em suas primeiras linhas: a narrativa de Riobaldo é um longo “monólogo *inserto* em situação dialógica” (SCHWARZ, 1965, p. 24). Melville e Guimarães Rosa também enredam em seus livros as mesmas fontes literárias sob circunstâncias similares; assim, o mito de Édipo, e sua conexão entre poder e cegueira, e as “tragédias de vingança” de Shakespeare emergem em ambos os relatos. Sobre estas últimas, destaquei alguns pontos: Acab é mutilado e decide ir ao “tribunal do qual não muitos voltariam” (*bar from which not very many of them ever come back*; MD, cap. 27) prestar queixa aos

“deuses” e deles vingar-se (consoante com a convenção das *revenge tragedies* elisabetanas, nas quais a vítima busca retribuição por um crime que ficará impune, pois o perpetrador é um poderoso acima de ser julgado), matando o “executor” (*agent*) ou o “mandante do crime” (*principal*; MD, cap. 36); Joca Ramiro é assassinado e o restante de seu bando — e a figura do jagunço, braço armado dos poderosos do sertão, já representa, em si, a ausência do Estado — busca justiça contra os “Judas”, só obtida com a morte destes, “punindo” (GSV, P. 550) pelo chefe medieval morto (de acordo com a tradição da tragédia elisabetana que, reflexo das leis não confiáveis da época, pedia sangue por sangue). Mito do Homem ocidental como o é Fausto, Hamlet também ressurge no convés do *Pequod*, fala pela voz de Ismael, questiona pela de Riobaldo.

Embriaguez, fúria desmedida, afastamento, com algo de voluntário, do humano para a animalidade, paixões desmedidas, violência, derramamento de sangue, desmembramento, canibalismo: tudo isso reporta a um estado dionisíaco que está em ressonância com o teatro trágico desde suas origens. Em *Moby-Dick*, Acab é desmembrado — metaforicamente emasculado — e jura desmembrar seu desmembrador; baleias são caçadas e retalhadas duplamente: pelo *Pequod*, o “navio canibal”, e por Ismael, que a oferece aos pedaços ao leitor. No *Grande sertão*, há a “guerra” na qual Riobaldo está imerso — guerra na qual estupros, esfolamentos, castrações e morte pela força, pela faca, pela bala (morte “com muitas caras”; GSV, p. 373), são lugares comuns. Mesmo a linguagem na qual o romance foi escrito faz parte desse processo de esfacelamento geral, com a estrutura mesma da língua portuguesa sendo desintegrada.

Grande sertão: veredas também não se restringe à retomada da épica (quer em sua forma clássica, medieval ou renascentista) ou da tragédia (clássica ou elisabetana): aponte, ao longo deste estudo, várias sentenças e situações nas quais Guimarães Rosa ecoa Melville — algumas tão similares em contexto e conteúdo que acredito que o livro de Melville, traduzido integralmente pela primeira vez no Brasil em 1950 e citado, no mesmo ano, em discussões sobre gêneros literários, tenha influenciado diretamente o modo como Guimarães Rosa elaborou seu romance “cetáceo” (GUIMARÃES ROSA in VERLANGIERI, 1993, p. 91). Menciono ainda, nesse contexto, Sérgio Buarque de Holanda, que negou que o livro de Melville seja um romance na acepção mais estrita do termo e sugeriu haver uma “corrente subterrânea de afinidades” que “parece vincular espiritualmente” os autores da *American Renaissance* “a formas literárias mais recentes” (1996, p. 269). Guimarães Rosa, que tinha em sua biblioteca três versões de *Moby-Dick* (uma em francês, uma em inglês e a tradução para o português de Berenice Xavier) e que partilhou, em seu *Grande sertão*, muito dos conceitos e técnicas que Melville pôs em prática em *Moby-Dick*, como a mistura de gêneros (de acordo com McWilliams, a forma épica americana é tipicamente misturada a outras), o questionamento filosófico, a transformação do regional para o universal (sem que o primeiro perca seus traços), o uso da obra como asserção do autor de seu posicionamento ideológico acerca de como literatura deveria ser produzida, faz parte dessa corrente de afinidades — creio que ele está mais próximo dos *romancers* da Nova Inglaterra, e particularmente de Herman Melville, do que de qualquer outro escritor brasileiro que lhe foi contemporâneo.

Gostaria, ainda, de assinalar que o assunto de que aqui tratei está longe de ser esgotado: este estudo é apenas a “primeira saudação às possibilidades” (*the first salutation to the possibilities*; MD, cap. 112) que se abrem, uma vez que “os caminhos não acabam” (GSV, p. 88), quando lidamos com obras tão vastas e complexas como *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas*.

Referências bibliográficas

I – Obras literárias de Herman Melville

- MELVILLE, H. *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, Harrison Hayford and Merton M. Sealts, Jr. (Ed.) Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- _____. *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993.
- _____. *Correspondence*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993.
- _____. *Hawthorne e seus musgos*. Trad. Luiz Roberto Takayama. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. *Israel Potter: His Fifty Years of Exile*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1989.
- _____. *Mardi, and A Voyage Thither*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1970.
- _____. *Moby-Dick; or The Whale*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1988.
- _____. *Moby-Dick*. New York: Penguin Books, 1992.
- _____. *Moby Dick*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

- _____. *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1968.
- _____. *Pierre; or The Ambiguities*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1971.
- _____. *Redburn: His First Voyage*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1969.
- _____. *The Confidence-Man: His Masquerade*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1984.
- _____. *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987.
- _____. *Typee; A Peep at Polynesian Life*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1968.
- _____. *White-Jacket; or The World in a Man-of-War*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1970.

II – Obras literárias de João Guimarães Rosa

ROSA, J. G. *Ave, palavra*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Corpo de baile*. Volumes 1 & 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Estas estórias*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Primeiras estórias*. 14ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Sagarana*. 71ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutameia – Terceiras estórias*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

III – Obras de referência

ABRAMS, R.E. *Landscape and Ideology in American Renaissance Literature*.

New York: Cambridge University Press, 2004.

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido

Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

ALEXANDER, Peter. *Hamlet, Father and Son*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

ANDERSON, Q. *Making Americans*. An Essay on Individualism and Money.

New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1992.

_____. *The Imperial Self*. An Essay in American Literary and Cultural History. New York: Alfred A. Knopf. 1971.

ANDERSSON, T. M. *Early Epic Scenery – Homer, Virgil, and the Medieval*

Legacy. Ithaca & London: Cornell University Press, 1976.

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª edição. Belo Horizonte:

Itatiaia, 2002.

ANDRADE, O. *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe*. São

Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, S. M. V. *A vereda trágica do “Grande sertão: veredas”*. São Paulo:

Edições Loyola, 1985.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles, Horácio, Longino: A poética clássica*.

Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 17-52.

- ARMSTRONG, N. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 337-74.
- ARRIGUCCI Jr., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 40, p. 7-29, 1994.
- _____. Sertão: mar e rios de histórias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 maio. 2006.
- ARROYO, L. Riobaldo, o Hamlet Brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 maio. 1963.
- BANDEIRA, M. Grande sertão: veredas. In: *Poesia completa e prosa*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 590-2.
- BACON, F. Of Revenge. In: *Essays*. New York: Cosimo, 2007, p.15-16.
- BARBOUR, J. The Composition of Moby-Dick. *American Literature*, XLVII, p. 343-60, November, 1975.
- BAYM, N. *Novels, readers, and reviewers*. New York: Cornell University Press, 1984.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. 4ª edição. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 197-221.
- BLOOM, H. *Shakespeare e a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BOLLE, W. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- BOLLINGER, L. C. The Homer of the Pacific: Melville's Art and the Ambiguities of Judging Evil. *Michigan Law Review*, Vol. 75, Nº 5/6, p. 823-44, April – May 1977.

- BRADBURY, M. *O romance americano moderno*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- BRASWELL, W. The Main Theme of Moby-Dick. *Melville Supplement. Emerson Society Quarterly*, Nº 28, Part 3, p. 15-7, 1962.
- BRODWIN, S. Herman Melville's Clarel: An Existential Gospel. *PMLA*, Vol. 86, no. 3, p. 375-87, May 1971.
- BROOKS, C.; LEWIS, R.W.B.; WARREN, R. P. *American Literature: The Makers and the Making*. Book B - 1826 to 1861. New York: St. Martin's Press, 1974.
- BRYANT, J. (Ed.) *A Companion to Melville Studies*. Westport: Greenwood Press, 1986.
- BUDICK, E. M. *Nineteenth-Century American Romance: Genre and the Construction of Democratic Culture*. New York: Twayne Publishers, 1996.
- BUELL, L. *New England Literary Culture*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- _____. *Literary Transcendentalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- BURBANK, R.; MOORE, J. E. (Ed.) *The Literature of the American Renaissance*. Columbus: Charles E. Merrill Publishing Company, 1969.
- CAMPBELL, J. *As transformações do mito através do tempo*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, V. M. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- CAMUS, A. Melville: Un créateur de mythes. In: *Moby-Dick as Doubloon: Essays and Extracts*. Ed. Hershel Parker and Harrison Hayford. New York: 1970.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 2º Volume. 4ª edição. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. *Literatura e sociedade*. 7ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- _____. "O homem dos avessos". In *Tese e antítese*. 4ª edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002, p. 119-39.
- _____. *Tese e antítese*. 4ª edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CASSIRER, E. *Language and Myth*. Trad. Susanne K. Langer. New York: Dover, 1953.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa – Seleção de textos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 310-20.
- CHASE, R. *The American Novel and Its Tradition*. London: G. Bells & Sons, 1958.
- CHASE, R. (Ed.). *Melville: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- CHIAPPINI, L.; VEJMEKA, M. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa – Dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- COOK, R. M. Evolving the Inscrutable: The Grotesque in Melville's Fiction. *American Literature*, XLIX, 544-59, January 1978.

- COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CRAIN, Caleb. Lovers of Human Flesh: Homosexuality and Cannibalism in Melville's Novels. *American Literature*, 66, p. 25-53, March 1994.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 1984.
- DAGHLIAN, C. A arte retórica de Herman Melville. *Crop*, São Paulo, 8, p. 175-94, 2002.
- _____. *Melville e as técnicas de persuasão em Moby-Dick*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.
- DAVID, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- DELBANCO, A. Introduction. In: MELVILLE, H. *Moby-Dick*. New York: Penguin Books, 1992, p. xi-xxviii.
- DIMOCK, W. *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- DUARTE, L. P. et al (Org). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2000.
- DUARTE, L. P.; ALVES, M. T. A. *Outras margens*. Belo Horizonte: Autêntica/Editora PUC/Minas, 2001.
- DUPONT, F. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.
- EASTERLING, P. E. A show for Dionysus. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 36-53.

- ECO, U. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- EDINGER, E. F. *Melville's Moby-Dick: an American Nekyia*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1995.
- FARNSWORTH, R. M. From Voyage to Quest in Melville. *Melville Supplement. Emerson Society Quarterly*, Nº 28, Part 3, p. 17-20, 1962.
- FEIDELSON, C. *Symbolism and American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- FINAZZI-AGRÒ, E. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- FOAKES, R. A. *Shakespeare and Violence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FRANCO, M. S. C. A vontade santa. *Trans/form/ação*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Departamento de Filosofia. Nº 2, p. 96-113, 1975.
- FRANCHOT, J. Melville's Traveling God. In: LEVINE, R. S. (Org.). *The Cambridge Companion to Herman Melville*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 157-85.
- FRANKLIN, H. B. *The Wake of the Gods*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

- _____. *Rosa em 2 tempos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- GUIMARÃES, V. *Joãozito*. São Paulo: Editora Original, 2006.
- HANSEN, J. A. *o O — A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HARTOG, F. *Memórias de Ulisses*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- HAWTHORNE, N. Wakefield. In: *The Novels and Tales of Nathaniel Hawthorne*. New York: Random House, 1937, pp. 920-26.
- HELLER, L. G. Two Pequot Names in American Literature. *American Speech*. Duke University Press, Volume 36, N 1, p. 54-7, Feb. 1961.
- HOLANDA, S. B. *O espírito e a letra*. Volumes I e II. PRADO, Antonio (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- JAYE, M. C.; WATTS, A. C. *Literature and the Urban Experience*. New Jersey: Rutgers University Press, 1981.
- JUNG, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Bollingen, 1980.
- _____. *Símbolos da transformação*. Trad. Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 1986.
- JOZEF, B. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 187-201.

- JUNQUEIRA, M. A. James Fenimore Cooper e a conquista do oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 7, p. 11-24, 2003.
- KAZIN, A. "Introduction" to Moby-Dick". In: CHASE, R. (Ed.). *Melville: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1962, p. 39-48.
- _____. "New York from Melville to Mailer". In: *Literature and the Urban Experience*. New Jersey: Rutgers University Press, 1981, p. 81-92.
- KERRIGAN, J. *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon*. New York: Oxford University Press, 2001.
- KING, J. (Ed.) *On Modern Latin American Fiction*. New York: The Noonday Press, 1987.
- KRISTAL, E. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LAUTER, P. Melville Climbs the Canon. *American Literature*. Volume 66, Number 1, p. 1-23, March, 1994.
- LAWRENCE, D. H. Moby-Dick, or the White Whale. In: SELBY, N. (Org.). *Icon Critical Guides: Herman Melville*. Cambridge: Icon Books, 1998.
- LE GOFF, J. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Trad. José António Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LEVINE, R. S. (Org.). *The Cambridge Companion to Herman Melville*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LIMA, L. C. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LORD, A. B. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1991.

- LORENTZEN, J. *Sober Cannibals, Drunken Christians: Melville, Kierkegaard, and Tragic Optimism in Polarized Worlds*. Macon: Mercer University Press, 2010.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LYONS, P. Melville and His Precursors: Styles as Metastyle and Allusion. *American Literature*, 62, p. 445-63, September 1990.
- MATTHIESEN, F. O. *American Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1949.
- MARKELS, J. *Melville and the Politics of Identity: from King Lear to Moby-Dick*. Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- MARTIN, R. K. Melville and Sexuality. In: LEVINE, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Herman Melville*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 186-201.
- MARTINDALE, C.; TAYLOR, A.B. (Ed.) *Shakespeare and the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MAZZARI, M. V. Figurações do “mal” e do “maligno” no Grande sertão: veredas. *Estudos Avançados*, 22 (64), p. 273-90, 2008.
- _____. “Meyer-Clason a Guimarães Rosa”. In: GALVÃO, W. N; GOTLIB, N. B. (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora*. (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 261-409.
- McEACHERN, C. (ed) *The Cambridge to Shakespearean Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 2004.

- McWILLIAMS Jr, J. P. *The American Epic – Transforming a Genre 1770 - 1860*.
New York: Cambridge University Press, 1989.
- MENDES, L. B.; OLIVEIRA, L. C. V. (Org.). *A astúcia das palavras*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MENOUAR, A. U. A questão da identidade em “O espelho” e “A terceira margem do rio”: identificação e individuação. In: DUARTE, L. P. *et al* (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 66-9.
- MILTON, J. *Paradise Lost*. London: Cambridge University Press, 1934.
- MIOLA, R. S. *Shakespeare and Classical Tragedy*. New York: Clarendon Press, 2001.
- MONGELLI, L. M. M. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia: Íbis, 1995.
- MORAIS, M. M. *A travessia dos fantasmas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORETTI, F. *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. Trad. Quentin Hoare. New York: Verso, 1996.
- _____. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres/New York: Verso, 2000.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. 2ª. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. O mito em Grande Sertão: Veredas, *Revista SCRIPTA*, PUC/Minas, vol.2, nº 3, 1998.

- OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991, p. 55-85.
- OLSON, C. *Call me Ishmael*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- _____. Projective Verse. In: ALLEN, D. M. (Ed.). *The New American Poetry*. New York: Grove, 1960, p. 386-90.
- OTTER, S. Race in Typee and White-Jacket. In: LEVINE, R. S. (Ed.). *The Cambridge Companion to Herman Melville*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 12-36.
- PASTA Jr., J. A. O romance de Rosa – Temas do *grande sertão* e do Brasil. *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 55, p. 61-70, Novembro 1999.
- PARKER, H. *Herman Melville, a Biography*. Vol. 1 & 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- PEREIRA, L. M. *Prosa de ficção*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada & EDUSP, 1988.
- PERRONE, C. A. João Guimarães Rosa: An Endless Passage. In: KING, J. (Ed.). *On Modern Latin American Fiction*. New York: The Noonday Press, 1987, pp. 117-35.
- POE, E. A. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. New York: Viking Press, 1975.
- POLLARD, T. Tragedy and Revenge. In: SMITH, E.; SULLIVAN, G. A. (Ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. New York: The Cambridge University Press, 2010, p. 58-72.
- REYNOLDS, D. S. *Beneath the American Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

- RIBEIRO, R. J. O letrado e o guerreiro: ou dois ensaios sobre o âmago terrível da linguagem, *SCRIPTA*, Belo Horizonte, vol. 5, nº 10, 2002.
- RICHARDSON, R. D. *Emerson: The Mind on Fire*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- deROMILLY, J. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da UnB, 1998.
- RONCARI, L. D. A. Antônio Conselheiro e Getúlio Vargas no *Grande sertão: veredas*? As fontes do autor e os caprichos da representação. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte. Vol. 12, p. 121-47, 2006.
- _____. Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, V. 5, nº 10, p. 243-8, 2002.
- _____. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. *O Brasil de Rosa (Mito e história no universo rosiano)*. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- _____. *O Brasil de Rosa (O amor e o poder)*. São Paulo: UNESP, 2004.
- _____. *O cão do sertão*. São Paulo: UNESP, 2007.
- _____. O lugar da história na obra de Guimarães Rosa. In: MATOS, E. et al (Org.). *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas, 2003, p. 555-66.
- RÓNAI, P. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958.
- ROSENFELD, C. The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double. *Daedalus*, Vol. 92, N. 2, p. 326-44, Spring 1963.
- ROSENFELD, K. H. *Os descaminhos do demo*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ROSSET, C. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 5ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.
- _____. Grande-sertão e dr. Faustus. In: *A sereia e o desconfiado*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 28-36.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SELBY, N. (Org.). *Icon Critical Guides: Herman Melville*. Cambridge: Icon Books, 1998.
- SLOTKIN, R. *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600 - 1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SOMMER, D. Pelo amor e pela pátria. In: *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 309-33.
- SPERBER, S. F. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. *Guimarães Rosa: Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- SPILLER, R. E. *The Cycle of American Literature*. New York: The New American Library, 1963.
- STARLING, H. *Lembranças do Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- STAVANS, I. (Ed.). *Mutual Impressions – Writers from the Americas Reading One Another*. Durham & London: Duke University Press, 1999.
- STEN, C. *The Weaver God, He Weaves: Melville and the Poetics of the Novel*. Kent: The Kent University Press, 1996.
- STEWART, G. R. The Two Moby-Dicks. *American Literature*, Vol. 25, N. 4 pp. 417-48, Jan. 1954.

- SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- THOMPSON, L. *Melville's Quarrel with God*. Princeton: Princeton University Press, 1952.
- TROUBETZKOY, W. (Org.). *La figure du double*. Langres: Didier Erudition, 1995.
- UTÉZA, F. *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. Realismo e transcendência: o mapa das minas do grande sertão. *Revista SCRIPTA*, PUC/Minas, vol. 2, nº 3, 1998.
- Van CROMPHOUT, G. *Moby-Dick: The Transformation of the Faustian Ethos*. *American Literature*, LI, p. 17-32, March 1979.
- Van DOREN, C. *The American Novel – 1789-1939*. New York: The MacMillan Company, 1951.
- Van SPANCKEREN, K. *Perfil da literatura americana*. Trad. Márcia Biato. Agência de divulgação dos Estados Unidos da América, 1994.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VERLANGIERI, I. V. R. J. *Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte americana Harriet de Onís*. Dissertação de mestrado. UNESP – Araraquara, 1993.
- VINCENT, H. P. *The Trying-Out of Moby-Dick*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.
- WALKER, M. O duplo: o auxiliar interno de mesmo sexo. In: DOWNING, Christine (Org.). *Espelhos do self*. Trad. Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 60-83.

- WASSERMAN, R. M. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. New York: Cornell University Press, 1994.
- WATT, I. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. *A ascensão do romance*. Trad. Nair Almeida Salles. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WEINSTEIN, C. Melville, Labor, and The Discourses of Reception. In: LEVINE, R. S. (Ed.). *The Cambridge Companion to Herman Melville*. New York: Cambridge University Press, 1998, p. 202-23.
- WEISBUCH, R. Dickens, Melville, and a Tale of Two Countries. In; DAVID, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 234-54.
- WHITMAN, W. *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*. New York: New York University Press, 1965.
- WILLIAMS, R. *Culture and Society*. London: Chatto & Windus, 1958.
- _____. *Modern Tragedy*. London: Chatto & Windus, 1966.
- _____. *Writing in Society*. London: Verso, 1991.
- WISNIK, J. M. O famigerado. *Revista SCRIPTA*, PUC/Minas, vol. 2, nº 3, 1998.
- WOODBIDGE, L. *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2010.
- WRIGHT, N. *Melville's Use of the Bible*. New York: Octagon Books, 1969.
- ZULETA, I. M. Diálogo, 2PLUS2, Lausanne, 1984.

Referências Internet

COPE, David. *Meville/Shakespeare*. University of California. Disponível em: <web.grcc.cc.mi.us/english/shakespeare/notes/shakemel.doc>. Acesso em: 24 dez. 2010

HOISEL, Evelina. Vertentes genealógicas da escritura de Grande sertão: veredas. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, no 2, 2004. Disponível em: <http://www2.uefs.br/ppgldc/revista2_85.html>. Acesso em: 7 nov. 2010

MEDEIROS, Sílvia. O canto das sereias segundo a Dialética do Esclarecimento. Disponível em: <<http://imprimis.arteblog.com.br/3715/O-CANTO-DAS-SEREIAS-SEGUNDO-A-DIALETICA-DO-ESCLARECIMENTO/>>. Acesso em: 12 dez. 2010

NEMER, Sylvia. R. B. O ideal cavaleiresco: entre o romanceiro medieval, o cordel e o cinema. *Intermédias*, v. 7. Disponível em: <http://www.intermidias.com/txt/ed7/textos/CINEMA_Silvia%20Nemer.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2011