UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MARIA CECILIA MARKS

A voz das vozes – uma leitura bakhtiniana de *Grande Sertão: Veredas*

São Paulo

2017

MARIA CECILIA MARKS

A voz das vozes – uma leitura bakhtiniana de *Grande sertão: veredas*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M345v Marks, Maria Cecilia
 A voz das vozes: uma leitura bakhtiniana de
 Grande sertão: veredas / Maria Cecilia Marks ;
 orientador Marcus Vinicius Mazzari. - São Paulo,
 2017.
 147 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. Dialogismo. 2. Grotesco (literatura). 3.
 Romance. 4. Literatura Comparada. 5.
 Homossexualidade. I. Mazzari, Marcus Vinicius,
 orient. II. Título.]

MARKS, Maria Cecilia. **A voz das vozes** – uma leitura bakhtiniana de *Grande sertão veredas*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para minha mãe, que me deu a graça da vida e me fez quem hoje sou, gratidão eterna.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro de todos os momentos, Tadeu, aos nossos filhos – João, Lucas, Isis e Matheus – e às nossas netas – Gabriela e Helena – agradeço o incentivo, o apoio e, acima de tudo, o prazer da convivência e o aprendizado diário.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari, pela parceria e generosidade em compartilhar seu vasto conhecimento, pela sensibilidade e respeito às minhas ideias e descobertas, e pelo exemplo de seriedade e de humildade.

Às minhas irmãs, Isabel e Ana; aos meus primos Aline e Álvaro; às amigas Angélica, Candice, Daniela e Débora e ao amigo Luciano pelo companheirismo e pela interlocução.

Às minhas colaboradoras Francinalva, Dayane e Camila, pela inestimável ajuda e compreensão.

Aos professores e profissionais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pelo acolhimento e pela oportunidade de desenvolvimento neste espaço de acesso universal e de valorização da reflexão.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! –
só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada.

Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

(ROSA, João Guimarães, 1956)

RESUMO

MARKS, Maria Cecilia. **A voz das vozes**: uma leitura bakhtiniana de *Grande sertão: veredas*. 2017. 146 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O objetivo deste estudo é analisar o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, a partir de conceitos elaborados por Mikhail Bakhtin. Este desenvolveu a concepção de romance polifônico em sua interpretação da obra de Fiódor Dostoiévski, desvendando o procedimento do escritor de incluir em sua prosa ficcional a multiplicidade de vozes presentes na sociedade. Trata-se do fenômeno do dialogismo, em que diferentes discursos entram em interação, se manifestam em réplicas diretas ou veladas, reagem entre si, estabelecem consonâncias ou dissonâncias, transformando-se continuamente, sendo que o autor aparece como uma entre as muitas vozes da narrativa. Nesse sentido, apesar de haver apenas uma voz em enunciação, consideramos *Grande sertão: veredas* um romance polifônico e interpretamos trechos em que o dialogismo é patente. Em seu estudo sobre François Rabelais, Bakhtin introduziu o conceito de carnavalização da literatura, processo por meio do qual foram incorporadas manifestações da cultura popular na linguagem literária. Bakhtin vale-se ainda da noção de grotesco, estilo antigo caracterizado pela mistura de formas. Tanto em Rabelais como em Guimarães Rosa, a linguagem está radicada na oralidade e em expressões populares, ainda que amalgamada a um vasto conhecimento erudito. Desse prisma, analisamos duas novelas (“O recado do morro” e “Meu tio o Iauaretê”) e um conto (“Darandina”) de Guimarães Rosa, além do romance *Grande sertão: veredas*. Seguindo uma linha de pensamento alinhada às ideias de Bakhtin que encontram ressonância em Guimarães Rosa, nas quais as fronteiras são indistintas e a transformação é inerente ao movimento da vida, procuramos centrar a análise na superação da lógica binária moderna, dando um salto para o polissêmico. É dessa maneira que propomos uma atualização da visão sobre a relação amorosa em *Grande sertão: veredas*, com o apoio teórico de Michel Foucault.

Palavras-chave: Dialogismo. Grotesco (literatura). Romance. Literatura comparada. Homossexualidade.

ABSTRACT

MARKS, Maria Cecilia. **The voice of voices:** a Bakhtinian reading of *Grande sertão: veredas*. 2017. 147 f. Thesis (Doctorate in Literary Theory and Comparative Literature) - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

The objective of this study is to analyze the novel *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, based on Mikhail Bakhtin's concepts. Bakhtin developed a conception of the polyphonic novel in his interpretation of Fyodor Dostoevsky's work, in which he describes the writer's procedure that includes, in his fictional prose, the multiplicity of social voices found in society. This is the phenomenon of dialogism, in which different dialogues interact, manifest themselves in direct or veiled responses, react among themselves, establishing consonances or dissonances, transforming themselves continuously, with the author appearing as one among the many voices of the narrative. In this regard, although there is only one voice in enunciation, we consider *Grande sertão: veredas* to be a polyphonic novel and analyze extracts in which the dialogism is distinct. In his study of Francois Rabelais, Bakhtin introduced the concept of the carnivalization of literature, a process in which the manifestations of popular culture were incorporated into literary language. Bakhtin also employs the notion of grotesque, an ancient style characterized by a mixture of forms. In both the Rabelais and Guimarães Rosa works the language is rooted in orality and popular expressions, even though it is melded with a vast erudite knowledge. From this point of view, we analyze two novels ("O recado do morro" and "Meu tio o Iauaretê") and a tale ("Darandina") by Guimarães Rosa, besides the novel *Grande sertão: veredas*. Following a line of thought concurrent with Bakhtin's ideas, and also consonant in Guimarães Rosa, where boundaries are indistinct and transformation is inherent in life's movement, we aim to focus the analysis on the overcoming of modern binary logic, thereby taking a leap to the polysemic. It is in this manner we propose an updated interpretation of the love affair in *Grande sertão: veredas*, with the theoretical support of Michel Foucault.

Keywords: Dialogism. Grotesque (literature). Novel. Comparative literature. Homosexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 Um romance polifônico	17
1.1 A prosa de Riobaldo	21
1.2 O poder das palavras	27
1.3 A voz do autor	38
1.4 Heterodiscurso	41
1.5 O dilema religioso	47
2 A cultura popular – pressupostos teóricos	53
2.1 Carnavalização	58
2.2 Realismo grotesco	65
3 A cultura popular na obra de Guimarães Rosa	74
3.1 O recado do morro	74
3.2 Darandina	93
3.3 Meu Tio o Iauaretê	97
3.4 Grande sertão: veredas	102
4 A relação amorosa	111
4.1 Demonismo e homossexualidade	112
4.2 O amor que não ousa dizer seu nome	116
4.3 Os inumeráveis estados do ser	120
4.4 Riobaldo e Diadorim	123
4.5 A donzela-guerreira	126
4.6 Universo simbólico	131
4.7 A flor do amor tem muitos nomes	135
CONCLUSÃO	138
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

A multiplicidade de abordagens possibilitada pela obra de João Guimarães Rosa já rendeu uma vasta fortuna crítica dedicada ao autor, especialmente a *Grande sertão: veredas*. Romance rico e plural, sua forma e seu conteúdo abrangentes e peculiares mais do que permitem, induzem e estimulam a diversidade de olhares.

A partir dos ensaios precursores de Cavalcanti Proença e Antonio Candido, que abrem caminho às principais linhas de pesquisa que se seguiram, os estudos sobre Rosa e, em particular, sobre o romance *Grande sertão: veredas* podem ser agrupados, *grosso modo*, em interpretações que privilegiam aspectos formais, conteudísticos ou ainda aquelas que trabalham na intersecção de ambos, pois, de fato, não há como dissociá-los.

Visões histórico-sociológicas, como a empreendida por Willi Bolle e, de forma pioneira, por Walnice Nogueira Galvão; filosóficas, em que se destaca a leitura de Benedito Nunes; de fundo metafísico, como as de Francis Utéza e Kathrin Rosenfield, entre outros autores; com o viés psicanalítico, inaugurado por Dante Moreira Leite e sequenciado por Adélia Bezerra de Meneses e outros; pesquisas de crítica genética (Maria Célia Leonel e outros), do substrato folclórico (Leonardo Arroyo), de estudos onomásticos (Ana Maria Machado), entre tantas outras, somam-se à abordagem de Davi Arrigucci Jr., que captura com precisão e dá nova perspectiva à já antes estudada ambiguidade persistente em todo o texto, e à inovadora interpretação de Marcus Mazzari, que mostra a trajetória do herói do fáustico à aprendizagem.

Segundo estimativa de Willi Bolle (2004, p. 19), a fortuna crítica de *Grande sertão: veredas* superava 1.500 títulos, o que, passada mais de uma década e com o interesse crescente pela obra de Guimarães Rosa, certamente multiplicou-se. A ideia de rede virtual, lançada pelo ensaísta, é interessante à medida que esse tecido textual que constitui a arte literária de Guimarães Rosa é extremamente rico em cores e conexões, compondo uma trama que não é plana, mas pluridimensional, o que reforça o recado do pioneiro Antonio Candido (2002, p. 121):

Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar.

Aventuremo-nos, pois, no ofício e na liberdade de interpretar tal universo ficcional extremamente rico e surpreendente.

Adentrar terreno tão povoado de ideias e interpretações suscita tremendo risco, mas como “viver é muito perigoso”, se “carece de ter coragem”. Com essas máximas rosianas em mente, buscamos uma vereda nova ou pouco trilhada, ou, em mais uma imagem que remete ao romance, procuramos o verde dos buritizais teóricos que Mikhail Bakhtin desenvolveu para analisar o legado de autores como Fiódor Dostoiévski e François Rabelais, entre outros, e seus conceitos que podem fornecer múltiplas perspectivas interpretativas. Nosso propósito não é traçar um panorama comparativo entre as obras desses escritores, embora isso eventualmente ocorra, mas sim nos apropriarmos do vasto e rico aporte teórico elaborado pelo pensador russo. É de se supor que Bakhtin, caso lhe fosse dada essa possibilidade, seria um leitor excepcional de Guimarães Rosa e contribuiria com achados inéditos, que poderiam enriquecer tanto a já vasta fortuna crítica do escritor brasileiro como a própria obra teórica do pensador russo.

Tal análise justifica-se tendo em vista os pontos em comum que pudemos identificar na feitura, na composição e no resultado da arte literária dos autores citados, sendo que, com relação aos escritores estudados por Bakhtin, este cunhou um repertório teórico de caráter peculiar na interpretação literária, imanente às obras, mas também extensivo aos estudos literários em geral. Embora vivendo em épocas e locais diferentes, trata-se de autores com estilos singulares, que não são facilmente categorizados em termos de movimentos artísticos, pois suas obras transcendem os limites temporais e espaciais, integrando-se ao que Bakhtin denomina *grande tempo*. “As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensa e plena do que em sua atualidade” (BAKHTIN, 2017, p. 14; grifo do autor).

Contemporâneos, apesar de estranhos entre si, o ensaísta Bakhtin e o escritor Guimarães Rosa são personalidades literárias extraordinárias, cujas obras dialogam por serem universais e atemporais, embora as temporalidades estejam presentes. Entretanto, ambas superam o momento histórico em que foram escritas e, ainda que o refletindo, remetem tanto para o passado como para o futuro. Essa luz bakhtiniana sobre a obra de Guimarães Rosa amplia ainda mais a universalidade do autor mineiro, uma vez que o posiciona em uma perspectiva histórica considerando o conhecimento e a cultura acumulados ao longa das eras da Humanidade, estudadas por Bakhtin de um prisma distanciado, a ponto de abarcar mais de dois mil anos, sempre considerando a dinâmica social e cultural como vetor de transformação inserido na coordenada temporal. Assim, Bakhtin, mais do que identificar e enumerar uma

série de fenômenos, reflete sobre as mudanças desses fenômenos ao longo da História e como se introduziram na linguagem literária, particularmente no gênero romanesco.

A partir dos conceitos de polifonia, dialogismo, heterodiscursividade e carnavalização, buscamos uma visada que contemple os vários discursos e “estados do ser” presentes em *Grande sertão: veredas*. Valemo-nos também de outros textos do escritor mineiro, a fim de ampliar a análise, de maneira a evidenciar as aproximações entre o arcabouço teórico desenvolvido por Bakhtin e a obra de Guimarães Rosa, contribuindo para o propósito deste estudo.

O pensamento de Bakhtin enveredou por muitos campos do conhecimento e, no aspecto que aqui procuramos estudar, constitui “algo que talvez se possa chamar de filosofia estética”, conforme o tradutor Paulo Bezerra (2015, p. 10). Filósofo, teórico e historiador da literatura, além de pesquisador da linguagem, o pensador russo elaborou conceitos que circulam por diversas disciplinas – Teoria Literária, Filologia, Linguística, Antropologia, Filosofia, Educação, entre outras. Também desenvolveu uma teoria sobre a formação do romance moderno, principalmente a partir de sua abordagem das obras de Rabelais e de Dostoiévski, sendo que dos seus estudos da obra de Goethe restaram apenas fragmentos (BEZERRA, 2011, p. 440).

Nascido em 1895, Mikhail Bakhtin despontou nos anos 1920, quando a União Soviética pós-revolucionária vivia um período de efervescência cultural, interrompido pela ascensão de Stalin e o endurecimento político, no final da década. Como muitos outros intelectuais, foi vítima do regime stalinista e viveu no ostracismo até a década de 1960, quando foi redescoberto na União Soviética. Portanto, escreveu grande parte dos seus ensaios em meio aos acontecimentos e ao contexto histórico soviético e global do século XX, o que levou sua obra a ser conhecida aos poucos, tanto na Rússia como no Ocidente, onde seus escritos começaram a chegar nos anos 1970, de maneira fragmentada.

De acordo com Boris Schnaiderman (2001), a obra de Bakhtin “traz evidente a marca das terríveis vicissitudes que sofreu. (...) Ocorriam então no Ocidente os maiores equívocos sobre a obra bakhtiniana, justamente pelo desconhecimento das circunstâncias em que ela se desenvolveu”. Além disso, após a reabilitação do autor, o que se deu oficialmente em 1967 (BEZERRA, 2016, p. 172), edições reuniram em um mesmo volume textos elaborados em momentos e com objetivos diferentes, o que dificultou uma visão integral de conceitos que aparecem dispersos em mais de um título. Alguns dos artigos e ensaios publicados até 1929 foram reagrupados em edições posteriores que incluem também escritos inéditos até a morte do pensador, em 1975.

Os trabalhos sobre Dostoiévski e Rabelais são os mais acabados. O primeiro, publicado originalmente em 1929, teve uma segunda versão atualizada pelo autor em 1963. Já o estudo sobre Rabelais consistiu na tese de doutoramento de Bakhtin, aceita com reservas pela academia soviética por ocasião de sua submissão, em 1946, transformada em texto para publicação quase duas décadas depois, em 1965. Assim, de 1930 a 1960, Bakhtin “não havia publicado quase nada e estava isolado do circuito acadêmico e literário da União Soviética” (BEZERRA, 2016, p. 171). Em 1960, o livro sobre Dostoiévski é redescoberto por estudantes e, a partir de então, inicia-se um esforço para recuperar o intelectual, que ainda estava vivo, e a sua obra. Entre esses estudantes estavam Serguei Botcharov e Vadim Kójinov, que se tornaram os herdeiros do espólio bibliográfico de Bakhtin e empreenderam sua organização em versão definitiva, a partir dos arquivos do escritor. Entre 1997 e 2012 foram publicados os seis volumes da obra completa¹, observando a ordem cronológica da elaboração dos textos. Antes disso, porém, as ideias de Bakhtin já haviam ganhado evidência no Ocidente, onde circulavam desde a década de 1970, mostrando-se extremamente atuais e até antecipatórias de linhas de pensamento em ascensão na época.

Quer por esse caráter circunstancial disperso², quer pelo trânsito do ensaísta por diferentes áreas de conhecimento relacionadas à língua e à literatura, trabalhar com o aporte teórico de Bakhtin é palmilhar terreno acidentado, muito embora repleto de conceitos coerentemente elaborados e fascinantes. Muitas das suas ideias aparecem com diferentes nomenclaturas, o que as traduções a partir de um segundo idioma tornaram ainda mais imprecisas. Esse é o caso do termo heterodiscurso, que adotamos de tradução recente feita por Paulo Bezerra, anteriormente traduzido para o português como plurilinguismo e heteroglossia. O conceito de carnavalização, por exemplo, no estudo sobre Rabelais reforça o aspecto do grotesco, enquanto na análise de Dostoiévski privilegia os gêneros do sério-cômico e em *Questões de literatura e de estética: a teoria do*

¹ Conforme Sheila Grillo: Tomo 1 – Filosofia estética dos anos 1920; Tomo 2 – *Problemas da obra de Dostoiévski* (1929). Artigos sobre Tolstói (1929). Anexos: Anotações de curso e conferências sobre história da literatura russa (anos 1920; anotações R. M. Mírkina); Tomo 3 – Teoria do romance (anos 1930); Tomo 4 – Livro sobre Rabelais e materiais sobre ele (1940-1970); Tomo 5 – Trabalhos de 1940 ao início dos anos 1960; Tomo 6 – *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963). Trabalhos dos anos 1960-70. No Brasil, a Editora 34 assumiu a publicação das traduções com base na edição da obra completa de Bakhtin. Além de novas traduções e retraduações, as edições contêm ensaios e glossários que buscam uniformizar a terminologia e promover uma compreensão mais orgânica do pensamento de Bakhtin.

² Um exemplo é o texto “O discurso no romance”, no qual nos apoiamos em sua nova tradução para o português, feita por Paulo Bezerra (Editora 34, 2015). Segundo Brait (2017), Bakhtin iniciou a redação em 1929 e a concluiu entre 1934 e 1936, publicando-o pela primeira vez na União Soviética em 1972. De acordo com Bezerra (2015), em 1972 foi publicado na Rússia apenas o segundo dos cinco capítulos de “O discurso no romance” e, em 1975, o texto sofreu cortes e adaptações para ser publicado no volume *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, versão que foi traduzida para a língua portuguesa e publicada em 1988 pela Editora Hucitec.

romance (Bakhtin, 2010b) é valorizado o fundamento folclórico. No todo, a análise é coerente, mas é preciso perceber a ênfase em cada um dos aspectos e assumir que o ensaísta cunhou termos e elaborou conceitos que se cruzam ao longo de sua obra, o que ficou ainda mais complexo devido à forma como se deu a recepção da mesma no Ocidente.

Ao comentar as alterações realizadas pelo próprio Bakhtin para a reedição, passadas mais de três décadas, de seu livro inaugural – *Problemas da obra de Dostoiévski*, republicado como *Problemas da poética de Dostoiévski* –, Beth Brait (2009, p. 53; grifos da autora) assim concebe a atividade teórica do autor:

O que se percebe é que essa *supressão* não significa *descarte* do material. Ao contrário, há um reaproveitamento em trabalhos posteriores. Esse dado, essa forma de trabalhar, confirma a ideia de que uma série de temas e escritos de Bakhtin vão se constituindo, e reconstituindo, desde a década de 1920 até a década de 1970, formando uma rede articulada. Mesmo sem querer forçar uma unidade, é inegável que as preocupações de Bakhtin vão ganhando forma, num diálogo entre textos e, em certa medida, entre épocas.

Além da maneira peculiar como sua obra foi criada e divulgada, o estilo de Bakhtin também é característico e tem um forte cunho autoral, conforme atesta Boris Schnaiderman: “Bakhtin é um grande escritor, não há dúvida alguma. Ele se diferencia de outros teóricos. Ele é um escritor de pulso, o que nem sempre acontece com os teóricos de Literatura”³. Com idas e vindas, conceitos surgem em um trecho e reaparecem em outro com acréscimos e nova perspectiva. Os textos como que adquirem uma estrutura cônica em espiral ascendente, com ideias e conceitos sendo retomados em etapas subsequentes cujas abordagens vão enriquecendo e ampliando o ângulo de visão. A densidade de tal procedimento, entretanto, exige persistência e acuidade do leitor para que não se perca na consistente trama tecida pelo pensador. Por fim, abre-se um horizonte teórico coeso e pertinente, repleto de conceitos de teoria literária e reflexões sobre a história da literatura até a atualidade, mas, importante salientar, também pleno de potencialidades uma vez que inacabado, aberto, inconcluso, como postulava o próprio Bakhtin, que valorizava, acima de tudo, o diálogo sem fim proporcionado por um pensamento filosófico, ainda que ancorado na verdadeira vida da palavra e do discurso. Portanto, o terreno permanece movediço, pois, à multiplicidade e à riqueza do

³ Entrevista concedida por Boris Schnaiderman ao Prof. Geraldo Tadeu Souza, em dezembro de 2008, para o livro *Bakhtin, dialogismo e polifonia* (BRAIT, 2009, p. 225-230).

pensamento de Bakhtin, diz ainda Boris Schnaiderman, é inerente a contradição. “É nele que existe a polifonia, o dialogismo. Sempre há um Bakhtin dialogando com outro Bakhtin”⁴.

Por uma questão metodológica, cabe explicitar que, neste estudo, optamos por utilizar somente os trabalhos assinados exclusivamente por Bakhtin e essencialmente relacionados à teoria da literatura, apenas tangenciando o âmbito da linguística e da análise do discurso, que envolvem também autores do chamado Círculo de Bakhtin.

Com amplitude e plasticidade teóricas capazes de abarcar níveis distintos da composição, a teoria bakhtiniana corresponde à obra de Rosa em potencial para a interpretação literária, constituindo-se uma em meio bastante adequado para o estudo da outra. A primeira fornece inusitados recursos à reflexão sobre a história e a representação literária e a segunda faz dessa mesma representação literária um caudal de sentidos em múltiplas direções. Importante salientar, mais uma vez, que não estamos diante de uma metodologia, mas sim de uma filosofia estética da linguagem. Do ponto de vista formal, o aporte teórico de Bakhtin cabe ao estudo da obra de Guimarães Rosa por também estender as relações dialógicas à interpenetração entre forma e conteúdo e aos estilos de linguagem, por meio de conceitos como polifonia, heterodiscurso e carnavalização. “O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p. 27).

No primeiro capítulo, este estudo se detém na polifonia e no dialogismo presentes em *Grande sertão: veredas*, que consideramos um romance integralmente polifônico, conforme a análise de Bakhtin das obras de Dostoiévski. Para tal interpretação, priorizamos os conceitos apresentados em *Problemas da poética de Dostoiévski* para iluminar trechos do romance rosiano, no qual pudemos identificar diferentes modalidades de dialogismo e uma extensa gama de vozes sociais e individuais, a despeito de, do início ao fim, estarmos diante do discurso em primeira pessoa do narrador-protagonista. Mesmo com um discurso formalmente individualizado, o que se retém dessa prosa romanesca é a permanente perspectiva de interação com um outro, fenômeno que, para Bakhtin, ultrapassa os limites do romance, abarcando a sua feitura, na relação autor-personagem; a sua recepção, na relação obra-leitor; e se constituindo também na vida da palavra no dia a dia das relações entre indivíduos reais.

⁴ Idem.

Polifônica, a heterodiscursividade é uma das veredas a desaguar no conceito de carnavalização do texto literário que emerge e traz consigo diferentes vozes oriundas da cultura popular. Partindo de uma leitura peculiar da obra de François Rabelais, Bakhtin elaborou tal conceito, cujos pressupostos teóricos apresentamos no capítulo dois, a fim de preparar a análise de manifestações da cultura popular na obra de Guimarães Rosa, aqui analisada sob o prisma da carnavalização e em diálogo com aspectos pontuais dos quatro livros de histórias e aventuras dos gigantes Gargântua e Pantagruel, de Rabelais. A fim de colocar em perspectiva as proposições de Bakhtin, as confrontamos com as de Erich Auerbach sobre a obra de Rabelais e as de Wolfgang Kayser em sua abordagem do estilo grotesco.

No terceiro capítulo, procedemos a uma análise triangular, tomando por vértice as ideias de Bakhtin que iluminaram a obra do francês, para jogar uma nova luz sobre o romance, duas novelas e um conto de Guimarães Rosa – respectivamente, “O recado do morro” e “Meu tio o Iauaretê”, e “Darandina”. Os três textos selecionados apresentam diversos elementos do realismo grotesco, configurando-se em inequívocos exemplares de literatura carnavalizada.

No quarto capítulo, tomamos uma trilha paralela, uma vereda de pensamento que parte da ideia central da pluralidade para estudar um aspecto controverso de *Grande sertão: veredas*, o da relação amorosa entre Riobaldo e Diadorim, colocando tal condição em perspectiva comparativista com vários textos literários de diferentes épocas. A proposta de análise inclui conceitos contemporâneos, recorrendo ao arcabouço teórico de Michel Foucault, em *A história da sexualidade*, gênese de toda uma linha de pensamento que se posiciona criticamente com relação ao binarismo estático estabelecido entre as condições homem-mulher, heterossexual-homossexual, propondo uma abordagem plural das referências sexuais e afetivas.

Tanto a teoria de Bakhtin – parceira em âmbito artístico da relatividade universal proposta por Albert Einstein – quanto o romance de Rosa pressupõem a superação do racionalismo cartesiano e da lógica binária que marcou o período de consolidação da ordem moderna e refletem o esgotamento desse modelo dialético em que o movimento se dá pela tensão de opostos. Mais do que contrastes e ambiguidades, embora também se valendo deles, dão um salto para o múltiplo, o plural, a polissemia ou, como defendemos aqui, para a polifonia. Assim, a contemporaneidade exige instrumentos de análise tão complexos quanto a condição humana atual: precária, instável, inacabada e inapreensível, tão bem metaforizada por Rosa na imagem do rio – forte e preponderante em *Grande sertão: veredas* –, em seu movimento perpétuo, sempre novo e nunca repetido.

“As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento” (BAKHTIN, 2017, p. 13). Consideramos que *Grande sertão: veredas* também pode ser incluído no rol daquelas obras que, segundo Bakhtin, pertencem ao “grande tempo”, ou seja, superam a perspectiva histórica, ainda que imbuídas dela, para proporcionarem novas leituras com “profundezas de sentido”.

1 UM ROMANCE POLIFÔNICO

Neste capítulo, buscamos iluminar a obra de Guimarães Rosa com a teoria de Mikhail Bakhtin estudando as manifestações de dialogismo e polifonia na construção e na estética de *Grande sertão: veredas*. Interligadas, tais formulações foram desenvolvidas pelo pensador russo ao interpretar os romances de Dostoiévski e se constituem em conceitos-chave de seu arcabouço teórico.

De acordo com o ensaísta, Dostoiévski foi o criador do romance polifônico, pois teve a capacidade de compreender “a natureza dialógica do pensamento humano” (BAKHTIN, 2010a, p. 98) e de incorporar na sua prosa a multiplicidade de vozes da época em que viveu. Em pleno século XIX, período em que o capitalismo e o ideal da modernidade já estavam radicados, ganhando novos contornos e transformando a vida na sociedade ocidental, o autor captou os dilemas profundos do homem moderno, cada vez mais complexos, e os transpôs em palavras para a sua ficção. As personagens dostoiévskianas, ao exporem suas ideias, estabelecem uma relação dialógica de consciências que, embora imiscíveis, coexistem e dependem dessa dinâmica de interação para representar a realidade e refletir sobre as inúmeras questões colocadas ao ser humano contemporâneo.

Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. (...)

Cada ideia dos heróis de Dostoiévski sugere desde o início uma *réplica* de um diálogo não concluído. Essa ideia não tende para o todo sistêmico-monológico completo e acabado. Vive em tensão na fronteira com a ideia de outros, com a consciência de outros (BAKHTIN, 2010a, p. 36; grifo do autor).

Para denominar tal fenômeno, Bakhtin recorreu à terminologia musical. De origem grega, a palavra polifonia significa multiplicidade de vozes ou sons. A música polifônica também é um fenômeno estético da modernidade, pois suplantou a monofonia dos cânticos sacros medievais, compostos em uníssono. Na polifonia, duas ou mais vozes ou sons com características melódicas e rítmicas próprias ecoam simultaneamente ou em contraponto para compor uma única música. Bakhtin, no entanto, enfatiza que tal designação é apenas uma “analogia figurada” (BAKHTIN, 2010a, p. 23), uma metáfora para indicar a superação do

romance como unidade discursiva monológica, na qual o autor exerce sua supremacia, mantendo domínio completo sobre o enredo e as personagens.

Assim, dialogismo e polifonia interpenetram-se, sendo que polifonia se refere mais especificamente à forma romanesca, enquanto dialogismo acabou por se tornar um conceito fulcral e marcar praticamente todo o pensamento de Bakhtin, que se dedicou ao estudo da linguagem sempre de uma perspectiva dialógica. Beth Brait considera dialogismo um “conceito *guarda-chuva*” (BRAIT, 2016, p. 4; grifo da autora), enquanto para Paulo Bezerra (2010, p. V) trata-se da “quintessência da teoria bakhtiniana do discurso”.

Em *Grande sertão: veredas* – romance que começa com um travessão, sinal incontestado de diálogo –, apesar de haver apenas uma voz em enunciação, a do narrador-protagonista-herói Riobaldo, o dialogismo e a polifonia estão presentes na narrativa, que estabelece um diálogo permanente de consciências, externas ou subjacentes à própria personagem, o qual exerce constantemente a alteridade e emite pensamentos e juízos variegados, matizados, seguindo uma de suas máximas: “Tudo é e não é...” (ROSA, 1976, p. 23). Dessa forma, e já nos apropriando do conceito bakhtiniano, consideramos *Grande sertão: veredas* um romance polifônico e Riobaldo, portador de uma consciência dialógica, que veicula pontos de vista diversos acerca do mundo e da condição humana, observando a independência de vozes e argumentos. O narrador como que polariza diferentes ideias, atitudes, valores e, ao longo do seu relato, os reflete ou refrata, em menor ou maior grau, conforme o momento, o ambiente, o interlocutor figurado em sua consciência.

Importante salientar o achado de Willi Bolle, que coloca Riobaldo como um “comentador de *discursos*” (BOLLE, 2004, p. 78; grifo do autor) sobre o Brasil, atendo-se à concepção de discurso de Michel Foucault, “como a representação verbal de uma instituição” (BOLLE, 2004, p. 126). Sempre de uma perspectiva histórico-alegórica, Bolle (2004, p. 121) considera o narrador rosiano “o mediador de toda a história e que, enquanto chefe de jagunços e letrado, é peça integrante do sistema vigente”. O teórico, entretanto, não deixa de levar em conta as oscilações ideológicas do protagonista, as quais consistem, segundo Bolle (2004, p. 110), em “um dispositivo do romancista para focalizar as questões morais e jurídicas de perspectivas diferentes, em plano e contraplano”. Na perspectiva histórica de interpretação do romance, principalmente de Bolle, mas também de outros estudiosos, podemos traçar um paralelo entre a afirmativa de Bakhtin quanto às condições ideais para o florescimento do romance

polifônico na Rússia da época de Dostoiévski e a realidade brasileira presente na ficção de Guimarães Rosa:

Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico (BAKHTIN, 2010a, p. 21).

Nossa análise, no entanto, adere à proposta de Bolle de uma arquitetônica apoiada no discurso de Riobaldo, porém tomando outro rumo por não adentrar nas relações entre o romance e a história do Brasil, embora consideremos bastante pertinente tal abordagem. A partir das ideias de Bakhtin, restringimos este capítulo de nosso estudo às manifestações do fenômeno dialógico nas interações do protagonista com outras personagens e outros discursos. Para nós, Riobaldo se constitui de palavras e de histórias, sua carne é a linguagem, as vozes que ecoam são o sangue que lhe corre nas veias. Bakhtin considera como particularidade essencial do gênero romanesco que “o homem no romance é essencialmente um falante; o romance precisa de falantes que tragam sua palavra ideológica original, sua linguagem” (BAKHTIN, 2015, p.124). Em *Grande sertão: veredas*, não encontramos uma figuração objetiva da aparência nem dos gestos de Riobaldo, como ele próprio traça de Diadorim e de outras personagens, e até o relato de suas ações e aventuras não é meramente descritivo, mas sim mediado pela reflexão oralizada das lembranças. Ele é o discurso que enuncia, discurso dialógico e que reverbera diversas vozes da sociedade. Assim como Bakhtin (2010a, p. 24) reputa aos romances de Dostoiévski “a característica metafórica dominante do herói é a ideia que o domina ao invés do dominante biográfico de tipo comum”.

Por ser uma narrativa formalizada oralmente, *Grande sertão: veredas* se desenvolve em tom coloquial, incorporando o vocabulário familiar, cotidiano, de aproximação, a despeito da inventividade linguística do autor, que se vale de neologismos, arcaísmos e construções inusitadas, como veremos no capítulo seguinte. Assim, com informalidade são abordadas profundas questões existenciais do ser humano na modernidade.

O apelo da literatura ao discurso falado ou popular não é apenas um apelo ao léxico, à sintaxe (mais simples); é, antes de tudo, um apelo ao diálogo, às potencialidades da conversação como tal, à sensação imediata de ter um ouvinte, à intensificação do elemento da comunicação, da comunicabilidade.

É o enfraquecimento do elemento monológico do discurso e o reforço do dialógico” (BAKHTIN, 2017, p. 114).

É dessa maneira que *Grande sertão: veredas* envolve o leitor e com ele estabelece um diálogo instigante, conduzido pelo protagonista ao relembrar a sua história repleta de aventuras e questionamentos. De acordo com Walter Benjamin (2008, p. 211), de Mnemosyne, deusa da reminiscência, origina-se a musa da narrativa, que é a memória, e desta surge a musa do romance: a rememoração. Ainda segundo Benjamin (2008, p. 198), “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”, os quais constroem seus relatos a partir da própria experiência e de experiências alheias, que ouviram de outros, sendo que os grandes narradores se movem com facilidade “para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada” (BENJAMIN, 2008, p. 215).

Tal caracterização cabe a Riobaldo e à sua narrativa não linear em linguagem exuberante, que ao mesmo tempo seduz e provoca estranhamento, mostrando o homem e a paisagem de uma perspectiva nova e abalando paradigmas do leitor. Benjamin conclui o seu ensaio afirmando que o dom do narrador “é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*” (BENJAMIN, 2008, p. 221; grifo do autor). Encontramos paralelo nas palavras de Riobaldo: “E tudo conto, como está dito. Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (ROSA, 1976, p. 308); e “Não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa” (ROSA, 1976, p. 234). Além disso, todo o discurso desse narrador dialógico está voltado às grandes questões não resolvidas, aquelas que desafiam o ser humano desde sempre e cuja busca de sentido o move, o que assinala o caráter polifônico do romance. “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” (ROSA, 1976, p. 79). Assim, a narrativa iniciada por um travessão encerra-se com o símbolo do infinito, indicando um diálogo que não se conclui.

Como diz Antonio Candido (2011, p. 117), “todos nós somos Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida”. Nesse sentido, Riobaldo se constitui em herói dialógico em um ambiente polifônico, pois os discursos por ele expressos não são exclusivamente de uma personagem em sua representação íntegra. Ele não se revela como um ser inteirado e pleno, mas multifacetado, fragmentado, contraditório, ambíguo, abarcando a condição humana em muitos dos seus “estados”, ou, ainda, como um mediador de discursos, o

que permite que todos com ele se identifiquem, ou, mais precisamente, se identifiquem com o seu discurso ou com os trechos dele que a cada um sensibilizem.

O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas (BAKHTIN, 2010a, p. 223).

Partimos das noções lançadas por Candido (2002, p. 135) de ambiguidade, cujo prefixo latino *ambi-* significa em torno de dois ou mais lados, formado por derivação de *bis-*, também do latim, dois, e de reversibilidade, que por sua vez pressupõe dois pontos, um de partida e outro de chegada para retorno ao primeiro. Em que pese a dinâmica do movimento entre esses lados e pontos, estamos diante de uma representação analítica binária, bidimensional, a qual, entretanto, possibilita entrever e adentrar em um universo multiplanar, pluridimensional, composto por uma imensa diversidade de vozes, ecoando de tempos e lugares sociais diversos, que é o romance polifônico *Grande sertão: veredas*.

“A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010a, p. 4; grifo do autor). Para Bakhtin, a criação do romance polifônico por Dostoiévski provocou, mais do que um avanço localizado na prosa romanesca, uma evolução do pensamento artístico da humanidade, colocando-o em sintonia com a “natureza polifônica da própria vida” (BAKHTIN, 2010a, p. 78) e, ainda além, proporcionou uma compreensão ampliada da comunicação e da vida humanas.

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (BAKHTIN, 2010a, p. 47; grifo do autor).

1.1 A prosa de Riobaldo

Neste trabalho, defendemos que *Grande sertão: veredas* é um romance polifônico, cuja unidade reside na arquitetônica como foi construído o discurso do narrador. Essa voz única,

porém plurivocal, coloca-se sobre o fundo de uma extensa paisagem, escuta atentamente vozes que vêm de todos os lados e tem a capacidade catalisadora de as processar e devolver para o interlocutor. Enquanto em Dostoiévski, conforme Bakhtin, a estrutura dos romances está no diálogo de consciências das várias personagens, no romance de Guimarães Rosa ocorre uma síntese, pois o herói é múltiplo, concentra em si numerosas vozes de consciências diferentes. No diálogo mantido com um doutor da cidade – quer interpretemos neste o papel de simples ouvinte, de leitor, do próprio escritor ou de um psicanalista, o estranho que recebe sua palavra sem julgamento, porém de maneira atuante e pontuando com sua presença silenciosa –, o narrador-protagonista estabelece um intenso diálogo consigo mesmo, com a sua história, com o seu tempo, com o seu lugar e com a humanidade e as ideias com as quais conviveu.

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro (BAKHTIN, 2010a, p. 226).

Para Bakhtin, essa é uma variedade ativa do discurso, caracterizada pelo dialogismo velado, e, enquanto outras modalidades são manipuladas pelo escritor, em proporções diversas, para ganharem a significação que ele, autor, deseja, ou, ainda, são palavras “passivas e indefesas” (BAKHTIN, 2010a, p. 226) em suas mãos, nesse tipo de diálogo a palavra do outro atua de forma dinâmica, influencia o rumo do discurso. Nos termos bakhtinianos, trata-se de um discurso bivocal ou duplamente direcionado ou dialógico em que “a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas esse discurso a leva em conta e a ela se refere” (BAKHTIN, 2010a, p. 223). Isso significa que há um ouvinte, um compreendedor, conforme tradução recente de Paulo Bezerra (2016, p. 113), e com ele uma segunda voz, que participa do diálogo mesmo em silêncio e que também ativamente ouvirá uma terceira voz enunciada pelo protagonista quando este relata histórias e experiências alheias que entram no “grande diálogo” do romance (BAKHTIN, 2010a, p. 47). Boris Schnaiderman explica o dialogismo bakhtiniano como “o fato de que toda palavra se emite na expectativa do discurso do interlocutor e todo monólogo aparece ‘dialogizado’” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 70), porque sempre há uma “voz por trás de outra voz” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 72).

Para fins estritamente teóricos, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin esquematiza uma classificação dos discursos em três tipos fundamentais, os quais, na dinâmica da palavra viva, transformam-se, interagem e estabelecem conexões diversas. Os dois primeiros situam-se no campo monológico. São eles o discurso referencial direto, que nomeia, comunica, se direciona ao objeto e o apresenta de forma direta; e o discurso representado ou objetificado, categoria na qual se insere o discurso direto do herói quando a palavra dele atende plenamente às intenções do autor, ou seja, a personagem não tem autonomia em relação ao autor, mas sim é direcionada por ele, que a toma como objeto de sua orientação.

Sempre que no contexto do autor há um discurso direto – o de um herói, por exemplo –, verificamos nos limites de um contexto dois centros do discurso e duas unidades do discurso: a unidade de enunciação do autor e a unidade de enunciação do herói. Mas a segunda unidade não é autônoma, subordina-se à primeira e dela faz parte como um de seus momentos (BAKHTIN, 2010a, p. 214).

Já a prosa de Riobaldo situa-se no terceiro tipo, o discurso bivocal, que é orientado para o discurso do outro e com este dialoga em maior ou menor grau. A estilização e a paródia, entre outras formas, são exemplos de discurso bivocal, pois se dirigem ao mesmo objeto de um outro discurso, mas deste se diferenciam justamente pela relação que estabelecem com esse outro discurso, seja pelo contraste ou pela emulação, sendo, portanto, manifestações dialógicas, diferentemente da imitação pura e simples, que não se destaca do original. Há ainda o discurso bivocal ativo, conforme a categorização de Bakhtin, também com diferentes manifestações, como a réplica, a polêmica velada e o diálogo velado etc., em que “são possíveis formas sumamente variadas de inter-relação com a palavra do outro e variados graus de sua influência deformante” (BAKHTIN, 2010a, p. 229).

Parece-nos inquestionável a autonomia do discurso de Riobaldo, pois a personagem não expressa exclusivamente as intenções do autor. Este coloca a “última instância de significação nas palavras de um outro” (BAKHTIN, 2010a, p. 215), o que demonstra a determinação do escritor de abarcar uma multiplicidade de personas e “estados do ser”. Em *Grande sertão: veredas*, a escolha de Guimarães Rosa foi pela narração em primeira pessoa, ou seja, pelo discurso confessional verbalizado oralmente – *Icherzählung*, conforme a terminologia utilizada por Bakhtin. Apesar de formalmente se caracterizar como um monólogo, como já dissemos, o discurso de Riobaldo é profundamente dialógico, pois traz latente a palavra do outro, com ela polemiza velada ou abertamente, antecipa-se às possíveis réplicas, reage ao discurso subentendido do outro.

Todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico, cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete. (...) É imensa a importância da polêmica interna para a formação do estilo nas autobiografias e nas formas do *Icherzählung* de tipo confessional (BAKHTIN, 2010a, p. 225).

Em uma cena importante de *Grande sertão: veredas*, a qual em sua enunciação póstuma Riobaldo considera um aviso, ocorre esse fenômeno, que Paulo Bezerra (2010, p. VI) ilustra com a imagem perfeita de as “palavras de uma personagem abrindo fissuras na consciência da outra”. O episódio se dá ainda na primeira fase da guerra, quando Riobaldo estava no grupo chefiado por Hermógenes em luta contra Zé Bebelo. No acampamento, aproxima-se dele o jagunço Antenor e, sorrateiramente, procura saber que juízo faz Riobaldo acerca de Joca Ramiro e seu comando, tecendo sutis insinuações que abrem uma fenda de dúvida na mente do protagonista. Embora longa, apresentamos a citação na íntegra para demonstrar a forma dialógica como foi construída essa interação de consciências no relato de Riobaldo.

Ele era homem chegado ao Hermógenes – se sabia dessa parte. De diz em diz, rodeava a questão. Queria saber que apreço eu tinha por Joca Ramiro, por Titão Passos, os outros todos. Se eu conhecia Sô Candelário, *que estava por chegar?* O giro dos assuntos – ele me tenteava a fala. *Notei. E, devagar, vinha querendo deixar em mim uma má vazante: me largar em dúvida. Não era?* Aquilo eu inteligenciava. Esse Antenor, sempre louvando e vivendo Joca Ramiro, *acabou por me dar a entender, curtamente, o em conseguinte: que Joca Ramiro talvez fazia mal em estar tanto tempo por longe, alguns de bofe ruim* já calculavam que ele estivesse abandonando seu pessoal, em horas de tanta guerra; que Joca Ramiro era rico, dono de muitas posses em terras, e se arranchava passando bem em casas de grandes fazendeiros e políticos, deles recebia dinheiro de munição e paga: seô Sul de Oliveira, coronel Caetano Cordeiro, doutor Mirabô de Melo.

Que era que eu achava? Eu escutei. Respondi? Ah, ah. Sou lá para achar nenhuma coisa. Não tinha nascido no ontem, cedo tomei experiência de homens por homens. *Disse só que decerto* Joca Ramiro estava formando gente e meios para vir em ajuda de nós, jagunços em lei, e nesse meio-tempo punha toda confiança no Hermógenes, em Titão Passos, João Goanhá – fortes no fato valor e na lealdade. Gabei o Hermógenes, principal; *bispei*. Com isso, aquele Antenor concordou. *A bem dizer, aprovou o quanto eu disse*. Mas realçou mais altamente a fama do Hermógenes, e do Ricardão, também – esses dois seriam os chefes de encher a mão, em paz regalada mas por igual nos combates. *Esse sujeito Antenor sabia coçar queixo de cobra e semear sal em roças verdes. Vulto perigoso, nas ações – o Garanço me preveniu*, com a boa noção vinda de sua redondice de atinar. *Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo. Aquele Antenor já tinha depositado em mim o anúvio de uma má idéia: disidêia, a que por minhas costas logo escorreu, traiçoeirinha como um rabo de gota de orvalho. Que explicação dou ao senhor?* Acreditar, no que ele tinha suso dito, não acreditei. Mas, em mim, para mim, aquilo tudo era – era assim como *um lugar com mau-cheiro, no campo, uma árvore: lugar fedido, onde é*

que alguma jaratataca acuou, por se defender do latido dos cachorros. E grande aviso, naquele dia, eu tinha recebido; mas *menos do que ouvi, real, do que do que eu tinha de certo modo adivinhado* (ROSA, 1976, p. 136-137; grifos nossos).

Antenor, nome de origem grega cujo significado é oponente, adversário, é uma personagem da *Ilíada* de Homero (2008, p. 285). É ele quem adverte os troianos sobre o perigo de não devolverem Helena e seus bens. No feminino – Antenora – denomina o segundo giro do nono círculo do inferno da *Divina comédia*, de Dante (2208, p.211), destinado aos traidores. Nesse sentido, *Grande sertão: veredas* dialoga com grandes obras do cânone mundial por meio da escolha do nome da personagem. Já no diálogo expresso de Antenor com Riobaldo, podemos identificar vários recursos utilizados pelo autor que contribuem para a caracterização do processo de interação das consciências por meio dos discursos. A pontuação reforça o tom de oralidade e a dialogicidade – Willi Bolle (2004, p. 420) chama a atenção para o uso de reticências em falas de sertanejos na escrita de *Grande sertão: veredas* como forma de “dar ênfase e de sinalizar que todas elas repercutem na mente do protagonista-narrador”. No episódio em questão, especialmente a colocação dos pontos de interrogação indicam a expectativa de afirmação ou aprovação do interlocutor. Na frase “Se eu conhecia Sô Candelário, que estava por chegar?”, a interrogação transforma o relato em discurso direto do outro; ocorre o mesmo em “Não era?” e “Que era que eu achava?”, em que há ainda um duplo direcionamento do discurso, com a interrogação remetendo à pergunta do Antenor e o verbo no tempo passado, ao relato para o interlocutor no presente da enunciação. Também os sinais gráficos de dois pontos e travessão conferem ritmo e tom coloquial: “Ele era homem chegado ao Hermógenes – se sabia dessa parte”, sendo que o verbo na forma impessoal introduz uma informação conhecida e compartilha pelo grupo; “Acabou por me dar a entender, curtamente, o em consequente: que Joca Ramiro talvez fazia mal em estar tanto tempo por longe (...)”. O uso do verbo “bispar”, semanticamente preciso nas acepções de observar discreta e atentamente e de captar as intenções do outro para além das palavras, eleva o grau da reação à tentativa de persuasão, inicialmente expressa apenas com um “Notei”.

Riobaldo aparenta aderir ao discurso do outro, que o aprova, mas se vale de evasivas, assim como o próprio Antenor, para não confrontar a opinião alheia, embora já fora atingido por ela – “Disse só que decerto Joca Ramiro (...)”; “Gabei o Hermógenes, principal”. Para Bakhtin (2010a, p. 269), “a evasiva é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso. (...) [Ela] acompanha como uma sombra a palavra”. Aqui entra um terceiro no diálogo, o Garança. Apegado a Riobaldo e Diadorim,

era parvo e limitado, porém, havia advertido Riobaldo. “Esse sujeito Antenor sabia coçar queixo de cobra e semear sal em roças verdes. Vulto perigoso, nas ações – o Garanço me preveniu, com a boa noção vinda de sua redondice de atinar.” A repetição da palavra seguida de uma interrogação – “Ações?” – a torna bivocal, pois reveste o termo de um acento diferente, dando um sentido dissonante ao discurso do narrador e acentuando a orientação dialógica: “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo”. Assim, o discurso de Antenor abre uma fissura na consciência de Riobaldo, jogando uma sombra em sua apreciação a respeito de Joca Ramiro e de tudo o que ele representa – “o anúvio de uma má ideia: disidéia”. Com o acréscimo do prefixo *dis-*, a ideia foi cindida em duas partes, em duas ideias que se opõem, que se negam, um contraste que, de tão incômodo e repentino, ganha sensorialidade – “por minhas costas logo escorreu, traiçoeirinha como um rabo de gota de orvalho”. Vale salientar que, nesse último trecho, ao destacar a força transformadora da palavra, o próprio discurso romanesco objetivo criado por Guimarães Rosa reforça o conceito bakhtiniano de dialogismo e a teoria do discurso que nele se fundamenta.

Em busca de um sentido para o episódio, o discurso direto de Riobaldo passa a se dirigir ao doutor da cidade, seu interlocutor ao longo da narrativa: “Que explicação dou ao senhor?”. Apesar de afirmar que não acreditou nas insinuações do Antenor, o narrador expressa o que, em linguagem coloquial atual urbana, equivale a ‘algo que não está cheirando bem’ – “um lugar com mau-cheiro” –, e tem uma premonição, um aviso, uma intuição de que um fato terrível poderia vir a acontecer. No entanto, ao analisarmos atentamente essa conclusão, identificamos dois discursos justapostos, pois o mal-estar de Riobaldo desdobra-se em dois sentimentos: a desconfiança do comportamento de Joca Ramiro, instilado por Antenor, e a desconfiança voltada ao próprio Antenor e a suas ações futuras, embora, nesse momento, é a segunda formulação que o protagonista enfatiza.

Contudo, quarenta páginas adiante, a traiçoeira gota destilada por Antenor ressurgiu em um Riobaldo desalentado, desprezado, saudoso e sem notícias de Diadorim, que desapareceu após um combate.

E, conforme sempre se dá, segundo se está assim em calibre de cão, e malquerente, repuxei idéias. Me alembrei do que tinha soprado em intriga o Antenor, e dei razão à cisma dele: quem sabe, mesmo, Joca Ramiro estava no propósito de deixar a gente se acabar ali, na má guerra, em sertão plano? E então Diadorim disso sabia, estava no enredo, agora tinha ido para junto de

Joca Ramiro – que era a única pessoa que ele bastanteiramente prezava? (ROSA, 1976, p. 176).

Riobaldo resiste à vontade de confirmar tais suspeitas com Antenor, mas tem oportunidade de abordar o próprio Hermógenes com um discurso ambíguo: “Experimentando o homem, só aproveitei foi para uma deixa: – ‘Joca Ramiro...’ – eu disse, com uma risadazinha minha velhaca, que entre dois podia pegar qualquer incerto significado” (ROSA, 1976, p. 177). Nessa passagem, Riobaldo primeiro estabelece um diálogo interior, ou um microdiálogo, como define Bakhtin, no qual ele contrapõe a sua posição de simples jagunço e amigo abandonado à suposta traição de Joca Ramiro e de Diadorim, na condição de protegido do grande chefe. No microdiálogo, explica Bakhtin (2010a, p. 85), “todas as palavras são bivocais, em cada uma delas há vozes em discussão. (...) O diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes”. O herói desloca, então, para o diálogo expresso, real, estabelecido com o Hermógenes, toda essa carga dialógica conflituosa do seu discurso interior, mas insinua apenas através de um gesto.

No interior desse ‘grande diálogo’ ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo adentra o interior, cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói (BAKHTIN, 2010a, p. 47).

A sequência encerra-se com o retorno de Diadorim e mais um diálogo interior de Riobaldo questionando-se se este estaria falando a verdade ao relatar que estivera recolhido para tratar de um ferimento: “Aonde Diadorim não teria andado ido, e que feia ação para aprontar, com parte na fingida estória?” (ROSA, 1976, p. 182). Tais sentimentos, no entanto, são sufocados pela retomada da guerra, e o Antenor será citado uma vez mais, nomeado entre os assassinos de Joca Ramiro, quase cinquenta páginas adiante: “– ... Matou foi o Hermógenes... (...) – ... O Hermógenes... Os homens do Ricardão... O Antenor... Muitos...”, revelou o jagunço o Gavião-Cujo, encarregado de levar a notícia ao grupo.

1.2 O poder das palavras

A morte de Joca Ramiro resulta da dissidência provocada pela sentença do julgamento de Zé Bebelo, episódio central para o enredo e foco de importantes estudos realizados por diversos teóricos, a partir de perspectivas diferentes. Luiz Roncari assinala que é no julgamento de Zé

Bebelo – tribunal com a dupla dimensão de “drama e ritual” (RONCARI, 2004, p. 301) – que “o verdadeiro tema geral emerge das camadas subterrâneas, para ser encenado e mostrado por inteiro ao leitor: o embate entre civilização e barbárie, ordem e desordem, instituição e costume, urbanidade e violência, moderno e arcaico” (RONCARI, 2004, p. 263). O ensaísta, no entanto, defende a articulação dessa “camada histórico-alegórica”, decorrente de diferentes interpretações do Brasil, com o aspecto “mítico-simbólico”, tecendo uma relação das principais personagens do romance com a mitologia clássica, o que possibilitaria a reunião de sentidos da obra, “como duas faces da mesma moeda, uma universal e outra particular, uma mítica e outra histórica” (RONCARI, 2004, p. 318). Já Willi Bolle enfatiza a importância fundamental de uma retórica para a “manutenção das estruturas do poder” (BOLLE, 2004, p. 131), e é desse prisma que avalia ser o julgamento de Zé Bebelo crucial para reafirmar o “*discurso da jagunçagem*” (BOLLE, 2004, p. 126; grifo do autor), por meio de uma encenação, e assim garantir a perpetuação do sistema jagunço.

Nos limites deste trabalho, consideramos a cena do julgamento de Zé Bebelo um exemplo privilegiado de polifonia em *Grande sertão: veredas*, conforme o termo foi originalmente concebido por Bakhtin (2010a, p. 254) para a obra de Dostoiévski: “autêntico diálogo de consciências imiscíveis”, do qual participam vozes reais, plenamente autônomas, de consciências em isonomia.

Retomando a raiz desse acontecimento, deparamos mais uma vez com a força da palavra no desenrolar e no desfecho dos fatos. O ocorrido se dá na etapa final da primeira fase da guerra, quando o bando comandado por Joca Ramiro está na iminência de acabar com o inimigo, Zé Bebelo. Riobaldo faz parte da patrulha em confronto direto e, naquele momento crucial, trava um microdiálogo ao vivenciar um dilema, pois gostava e admirava Zé Bebelo, não queria nem achava justo matar um “homem daquela qualidade” (ROSA, 1976, p. 192). Acaba por encontrar uma saída digna da sagacidade do próprio Zé Bebelo. “Aquela culpa eu carregava? *Arresto* gritei: – ‘Joca Ramiro quer esse homem vivo! Joca Ramiro quer este homem vivo! Joca Ramiro faz questão!...’ A que nem não sei como tive o repente de isso dizer – falso, verdadeiro, inventado...” (ROSA, 1976, p. 192; grifo nosso). Mesmo não passando de um ardil para salvar Zé Bebelo, todos aceitam a afirmativa de Riobaldo e o autor já introduz aqui a expectativa de legalidade, que se dará com o julgamento, no grito de um arresto, termo do jargão jurídico. Porém, Riobaldo prossegue seu diálogo interior e, instantes após ouvir do jagunço Sangue-de-Outro – “Arre, à unha, chefe?” (ROSA, 1976, p. 192) –, desperta para a possibilidade de a captura de Zé Bebelo se transformar em uma sessão de tortura e morte lenta

ao oponente. Com frenesi, volta a atirar, tentando evitar esse fim. Incontinentemente, Diadorim reage: “‘Tu está louco, Riobaldo?’ – Diadorim gritou, rastejando para perto de mim, travando em meu braço. – ‘Joca Ramiro quer o homem vivo! Joca Ramiro quer, deu ordem!’” (ROSA, 1976, p. 193). Capturado, é o próprio Zé Bebelo quem então reivindica julgamento a Joca Ramiro: “*Assaca! Ou me matam logo, aqui, ou então eu exijo julgamento correto legal!... e foi*” (ROSA, 1976, p. 194; grifo do autor). Nessa passagem, evidencia-se o processo dialógico que leva à adesão e introjeção do discurso do outro, consolidado na reprodução da assertiva, ou seja, a afirmação sem fundamento, porém razoável, de Riobaldo, é acatada e repetida pelos demais, concretizando-se na captura e no julgamento de Zé Bebelo.

Ao longo de aproximadamente quinze páginas desenrola-se o julgamento de Zé Bebelo, passagem, como já dito, de alto teor polifônico. Na ocasião são expostas as diversas opiniões sobre a condenação do réu, em discursos que tocam em muitas outras questões e delineiam a continuidade da trama. Compõem o suposto júri os cabos-chefes – Hermógenes, Sô Candelário, Ricardão, Titão Passos e João Goanhá –, enquanto Joca Ramiro – “o tutùmumbuca, grande maior” (ROSA, 1976, p. 202) – exerce o papel de juiz, como o “regente da partitura”, apropriando-nos da expressão de Roncari (2004, p. 309) para estabelecer uma conexão com a terminologia bakhtiniana. Ele conduz a ação lentamente, o que inquieta os homens por desconhecerem e não terem familiaridade com o ritual jurídico. Mesmo assim, alguns dos jurados e o réu apresentam uma linguagem revestida da formalidade que a situação requer, contribuindo para acentuar o caráter decisório e a validade da sentença.

O primeiro a falar é o Hermógenes, que sugere esfolar e matar Zé Bebelo por ter vindo para o Norte com grande quantidade de capangas, a mando do governo, para matar e arrasar (ROSA, 1976, p. 201). O réu reage, obtém licença para falar e faz sua réplica: “Rompo *embargos!* Porque *acusação* tem de ser em sensatas palavras – não é com afrontas de ofensa de insulto...” (ROSA, 1976, p. 201; grifos nossos), o que o Hermógenes toma por desacato e pede o direito de acabar com Zé Bebelo. Joca Ramiro, no entanto, contemporiza:

– “Mas ele não falou o nome-da-mãe, amigo...”

E era verdade. Todo o mundo concordou, pelo que vi de todos. Só para o nome-da-mãe ou de “ladrão” era que não havia remédio, por ser a ofensa grave. Com Joca Ramiro explicar assim, não havia jagunço que não aceitasse o razoável da ponderação, o lembrado (ROSA, 1976, p. 202).

Destaquemos aqui o caráter dialógico da intervenção paródica sobre um valor estabelecido na sociedade brasileira, a qual é marcadamente patriarcal, de que a maior ofensa, pior até do que crimes brutais, imperdoável mesmo, é o xingamento que envolve a mãe – “filho da puta”.

Em seguida, Joca Ramiro passa a palavra para Sô Candelário, que primeiro sugere um duelo a faca, mas o “juiz” esclarece não ser o momento de dar sentença e sim de fazer a acusação, e pergunta: “Que crimes o compadre indica neste homem?” (ROSA, 1976, p. 203). Responde Sô Candelário: “– ‘Crime?... Crime não vejo. (...) Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunços? (...) Isso é crime? Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra...’” (ROSA, 1976, p. 203), e acaba por sugerir que Zé Bebelo seja solto, com a condição de retornar com seus jagunços “para a guerra poder continuar mais, perfeita, diversificada...” (ROSA, 1976, p. 203).

O próximo a expor é o Ricardão, homem com mais recursos intelectuais, que argumenta com desenvoltura sobre os prejuízos e mortes causados por Zé Bebelo e questiona qual seria a situação deles, homens de Joca Ramiro, caso a vitória fosse do adversário. Também lembra do compromisso dos chefes com os fazendeiros, que por causa da guerra tiveram de abandonar suas terras e lavouras, amargando perdas. Por isso, sua decisão é pela pena de morte. “A condena que vale, legal, é um tiro de arma” (ROSA, 1976, p. 204). Para Roncari (2004, p. 310), “se esse conjunto de falas acusatórias tem um centro, ele pode ser a sua [do Ricardão] intervenção”, pois demonstra claramente o risco que esse tribunal representa para a ordem sertaneja até então vigente, informal, mas, por meio da violência, respeitada.

Todo o relato é formalizado em discurso direto, com travessão e aspas discriminando as palavras alheias, e acompanhado pelas impressões do narrador, que descreve as reações da massa e, nesse momento, ele mesmo titubeia diante da argumentação do Ricardão.

Mire e veja o senhor: e o pior de tudo era que eu mesmo tinha de achar correto o razoado do Ricardão, reconhecer a verdade daquelas palavras relatadas. Isso achei, meio me entristeci. Por quê? O justo que era, aquilo estava certo. Mas, de outros modos – que bem não sei – não estava. Assim, por curta idéia que eu queira dividir: certo, no que Zé Bebelo tinha feito; mas errado no que Zé Bebelo era e não era. Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado (ROSA, 1976, p. 204-205).

Tanto nesse trecho quanto no anterior, em que os homens são convencidos pela interferência de Joca Ramiro, o dialogismo é patente e vai se desdobrando ao longo de todo o julgamento. A interação dialógica dos discursos, dissonantes ou em consonância, que se contrapõem, se

complementam ou se reforçam, prossegue na manifestação de Titão Passos – “A bem, se, na hora, a quente a gente tivesse falado fogo nele, e matado, aí estava certo, estava feito. Mas o refrego de tudo já se passou. Então, isto aqui é matadouro ou talho?... Ah, eu, não. Matar, não. Suas licenças...” (ROSA, 1976, p. 205) –, seguido por João Goanhá, que adere ao precedente.

Joca Ramiro, então, abre a palavra ao público, os cerca de quinhentos homens que assistiam ao inusitado acontecimento. Após um longo silêncio, Riobaldo tenciona falar, mas um outro se antecipa, depois um segundo, até que o herói consegue proferir o seu discurso. Inicia enaltecendo a valentia e a honra de Zé Bebelo, que não praticava atrocidades para com os inimigos; depois passa a demonstrar quão vergonhoso e covarde seria matá-lo e, por outro lado, como repercutiria positivamente a absolvição do réu. “– ‘... A ver. Mas, se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande. Fama de glória: que primeiro vencemos, e depois soltamos...’” (ROSA, 1976, p. 209). E sugere que a sentença seja o afastamento de Zé Bebelo dos estados de Minas e Bahia, sendo imediatamente secundado pelo próprio Zé Bebelo, que diz ter parentes em Goiás.

Todo esse discurso expresso é acompanhado por um segundo discurso, um microdiálogo ou diálogo interior, em que Riobaldo antecipa as réplicas dos demais: “O que foi no eu dizer que Zé Bebelo não matava os presos; porque, se do nosso lado se matava, então não iam gostar de escutar aquilo de mim, que podia parecer forte reprovação” (ROSA, 1976, p. 209). Um passo adiante reconsidera: “Eles podiam achar normal que da banda de cá os inimigos presos a gente matasse, mas apreciavam também que Zé Bebelo, como contrário, tivesse deixado em vida os companheiros nossos presos” (ROSA, 1976, p. 209). E no final teme por ter falado demais: “Num esfrio, num átimo, me vesti de pavor. O que olhei – Joca Ramiro teria estado a gestos? (...) Eu quis, de repente, tornar a ficar nenhum, ninguém, safado humildezinho...” (ROSA, 1976, p. 210). No entanto, momentos depois, decepçiona-se pela expectativa frustrada de não receber o aval dos companheiros: “Só Diadorim, que quase me abraçava: – ‘Riobaldo, tu disse bem! Tu é homem de todas valentias...’ Mas, os outros, perto de mim, por que era que não me davam louvor, com as palavras: – Gostei de ver! Tatarana! Assim é que é assim!” (ROSA, 1976, p. 211).

Encerradas as intervenções, no centro das atenções estavam Joca Ramiro e Zé Bebelo, e a este foi dado o direito de defesa. “Foi percorrendo vagaroso, de entremeado, coisa sem coisa. Vi e vi: ele estava só apalpando o vau. Sujeito finório” (ROSA, 1976, p. 211). Bolle observa que,

entre mais de quinhentos homens ali reunidos, Zé Bebelo era o único que estava desarmado e, no entanto, mantém o domínio da situação “pelo poder palavra” (BOLLE, 2004, p. 132), pois é ele, no universo do romance, “o mestre da arte do discurso, entendida como *arte da persuasão*” (BOLLE, 2004, p. 131; grifo do autor). Com um discurso cerimonioso e articulado, tentando, Zé Bebelo se apresenta e agradece o julgamento para, enfim, revelar seus propósitos e, sagazmente, validar uma ordem civilizatória, afirmando:

A gente só brigou por um mal-entendido, maximé. Não obedeco ordens de chefes políticos. Se eu alcançasse, entrava para a política, mas pedia ao grande Joca Ramiro que encaminhasse seus brabos cabras para votarem em mim, para deputado... Ah, este Norte em remanência: progresso forte, fartura para todos, a alegria nacional! (...) 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 um qualquer inimigo pegado. Isto aqui não são essas estrebarias... Estou a cobro de desordens malinas. Estimei (ROSA, 1976, p. 212).

O dialogismo e a polifonia de todo esse episódio refletem-se na diversidade de discursos apresentados, na interação que se estabelece entre as consciências, na dinâmica como vão se transformando em decorrência das palavras alheias, inclusive as manifestações do público, que reage concordando ou discordando do discurso do outro. Conforme Bakhtin, é no limiar das consciências que se dá o encontro dialógico: “As fronteiras do enunciado são as fronteiras dos sujeitos do discurso, isto é, as fronteiras dialógicas” (BAKHTIN, 2016, p. 135). Cabe ainda constatar o fato de que, quem abriu a possibilidade de julgamento, com a asseveração de que Joca Ramiro queria o homem vivo, e sugeriu a sentença de desterro, foi mesmo Riobaldo, secundado por Zé Bebelo, que de imediato captou as brechas no discurso do “professor”, preenchendo-o conforme o seu interesse. Assim, retornamos à máxima que destaca a força da palavra como formadora de destinos, pois, conforme a assertiva do protagonista, “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 1976, p. 137). Joca Ramiro foi o grande juiz – “– ‘O julgamento é meu, sentença que dou vale em todo este norte’” (ROSA, 1976, p. 213), ele afirmou –, mas, na verdade, apenas aderiu à ideia lançada por Riobaldo, da mesma forma como os homens do grupo foram levados a preservar a vida de Zé Bebelo em consequência do ardil do herói.

No romance, a relação de Riobaldo com Zé Bebelo é extremamente dialógica, não se fecha, transforma-se ao longo da narrativa: de professor e preposto a jagunço subalterno que confronta com o admirado líder e observa a sua lenta decadência no comando do grupo, enquanto ele, Riobaldo, encontra-se em plena travessia para o exercício do poder – “Ao que,

naquele tempo, eu não sabia pensar com poder. Aprendendo eu estava?” (ROSA, 1976, p. 262). Durante todo o extenso episódio que se passa na casa da Fazenda dos Tucanos ecoam as vozes dissonantes dos dois, pois a astúcia de Zé Bebelo desperta a desconfiança de Riobaldo, que não compreende as intenções do chefe: “‘Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar...’ – me lembrei dessas palavras. Mas palavras que, em outra ocasião, quem tinha falado era Zé Bebelo, mesmo” (ROSA, 1976, p. 249), indicando o quanto o discurso do chefe repercute nele, mas, no desenrolar do episódio, o discurso de Riobaldo vai se descolando do original.

Eles estão cercados pelo grupo do Hermógenes e Zé Bebelo planeja denunciar o lugar às autoridades – “– ‘Ei, ai, vamos ver. Que tenho esquadrão reiúno: esses é que vão vir me dar retaguarda!’ – ele falasse” (ROSA, 1976, p. 250) –, e dita cartas para Riobaldo escrever, destinadas aos representantes oficiais do poder local, finalizadas com um retumbante “Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: *José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato*” (ROSA, 1976, p. 250; grifo do autor). A crescente suspeição de Riobaldo de uma traição por parte do chefe – “O pensar caladíssimo de Zé Bebelo me perturbava” (ROSA, 1976, p. 252) – se expressa no tenso diálogo em que “tudo reside na reação do outro, na palavra do outro, na resposta do outro” (BAKHTIN, 2010a, p. 245). Em todo o romance, esse trecho chama a atenção por apresentar um diálogo com a forma direta ainda mais explicitada. São as vozes de duas consciências isônomas em situação dialógica, em conflito, uma na fronteira da outra, antecipando-se às réplicas, contestando velada ou abertamente, questionando o discurso do outro.

– “O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...”

E eu ri, ah, riso de escárnio, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele se sustou, fez espantos.

Ele disse: – “Tenho amigo nenhum, e soldado não tem amigo...”

Eu disse: – “Estou ouvindo.”

Ele disse: – “Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...”

Eu disse: – “Então, estão juntos.”

Ele disse: – “Mas agora minha lei e a deles são às diversas: uma contra a outra...”

Eu disse: – “Pois nós, a gente, pobres jagunços, não temos nada disso, a coisa nenhuma...”

Ele disse: – “Minha lei, sabe qual é que é, Tatarana? É a sorte dos homens valentes que estou comandando...”

Eu disse: – “É. Mas se o senhor se reengraçar com os soldados, o Governo lhe repraz e lhe premêia. O senhor é da política. Pois não é? Ô gente – deputado...” (...)

Ele disse: – “Escuta, Riobaldo, Tatarana: você por amigo eu tenho, e te aprecio, porque vislumbrei tua boa marca. Agora, se eu achasse o presumido, com certeza, de que você está desconcordando de minha lealdade, por malícias, ou de que você quer me aconselhar canalhagem separada, velhaca, para vantagem minha e sua... Se eu soubesse disso, certo, olhe...”

Eu disse: – “Chefe, morte de homem é uma só...”

Eu tossi.

Ele tossiu (ROSA, 1976, p. 254).

Enquanto permaneceram na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo oscila todo o tempo entre a suspeita de traição – “Agora, Zé Bebelo, eu – eu, mesmo eu – era quem estava botando debaixo de julgamento. Isso ele soubesse?” (ROSA, 1976, p. 275) – e a capacidade do líder de tirar o grupo daquela tensa circunstância – “Decerto eu estava exagerado. Antes Zé Bebelo havendo de ser mesmo o chefe para a hora, safado capaz” (ROSA, 1976, p. 251). Nesse episódio estão descritas algumas das imagens mais dramáticas da narrativa, como a matança de homens, cujos cadáveres jaziam amontoados em um aposento da casa, enquanto no curral os cavalos moribundos, baleados pelos inimigos, emitiam terríveis relinchos. Por fim, uma vez mais Riobaldo reputa a si mesmo, na tensa situação dialógica mantida com Zé Bebelo, eloquente não só nas palavras, mas em todo o seu comportamento, a responsabilidade pelo desfecho, que se concretiza na fuga do bando:

Ah, mas, agora, Zé Bebelo não ia mais trair, não ia – e isso só por minha causa. Zé Bebelo carecia de rédeas de um outro diverso poder e forte sentir, que tomasse conta, desse rumo a ele. Assim eu estava sendo. Eu sabia. Zé Bebelo, mesmo nos relances de me olhar, fingia não conhecer minha vigiação, afetava. Mas ele se estreitava em meus palpos, conscienciado (ROSA, 1976, p. 269).

Depois da fuga da fazenda dos Tucanos, o grupo continua enfrentando uma série de adversidades, e o herói segue se transformando, ampliando a consciência crítica com relação ao exercício da liderança e também às forças sociais que determinam a estrutura de poder. A certa altura, os jagunços chegam às terras de um “seô Habão” e lá se instalam temporariamente. A detalhada descrição feita pelo narrador desse fazendeiro e de suas atitudes no contato com Zé Bebelo e consigo, Riobaldo, compõe um rico painel dialógico em

que se revela a capacidade do autor de captar e exprimir as intenções do discurso do outro em minúcias de gestos, olhares e meias palavras.

Inicialmente, Riobaldo se admira com a postura do proprietário, “que era uma calma muito sensata e firmada, junto com um miúdo comportamento” (ROSA, 1976, p. 312), de pessoa a quem nada passa despercebido e que avalia e pondera rapidamente o estado das coisas ao seu redor – “Olhares de dono – o senhor sabe” (ROSA, 1976, p. 312). O homem, certamente conhecedor das práticas dos jagunços, antecipa-se a um eventual conflito e logo oferece doações em dinheiro e mantimentos, a serem entregues na sede de sua fazenda – “Por aí, vi que ele era *adiantado* e sagaz” (ROSA, 1976, p. 312; grifo nosso), ou seja, se adiantou ao discurso do outro –, mas Zé Bebelo afirma ser desnecessária tal gentileza, agradecendo por já estarem acampados nas terras dele, seô Habão, e terem carneado reses de seu rebanho para o bando se alimentar. O homem responde que podiam dispor de toda a boiada, “mas, como por uma regra, perguntou assim mesmo quantas cabeças, mais ou menos, a gente já tinha consumido” (ROSA, 1976, p. 312), pois esse seô Habão “espiava gerente para tudo” (ROSA, 1976, p. 312), a tudo dedicava um cuidado comercial e vivia fazendo contas de seus haveres.

Riobaldo observa o diálogo entre o chefe jagunço e o senhor de terras e percebe que o loquaz e espalhafatoso Zé Bebelo, “com ensejos de ir mostrando a valia declarada que tinha, de jagunço chefe famoso; e daí, *sutil*, se reconhecia da parte dele *um certo desejo de agradar ao outro*. Por causa que o outro era diferido, composto em outra séria qualidade de preocupações” (ROSA, 1976, p. 312; grifos nossos), o que traz à tona filigranas do discurso dialógico, atravessado pela mensagem que o outro transmite não só em palavras, mas com sua simples presença, que explicita também a sua história e origem diversas. Seô Habão, por sua vez, ouvia educadamente, mas conduzia a conversa sempre com vistas aos seus próprios interesses, de tal forma que até o interlocutor era levado a falar “em todas as pestes de gado, e nas boas leiras de vazante, no feijão-da-seca e nos arrozais cacheando, em que os passarinhos de Deus viram em a má praga” (ROSA, 1976, p. 313). Riobaldo então conclui “que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório” (ROSA, 1976, 312-313), e o contato com aquele seô Habão, em especial, deixava essa diferença ainda mais acentuada, pois, “somente a estância dele, em frente, já media, conferia e reprovava” (ROSA, 1976, p. 313). No entanto, Riobaldo também quer conversar com o homem e dele se aproxima, “fazendo como se menos quisesse” (ROSA, 1976, p. 313). Recebe em troca um olhar “com tanta norma desusada, que eu senti minhas falsidades” (ROSA, 1976, p. 313), e percebe que também ele, Riobaldo, quer agradar ao seô Habão, o

qual persiste nas preocupações com os estragos nos canaviais, quantos carros de boi totalizaria a colheita, as roças que semearia no ano vindouro e os enxadeiros que exploraria.

E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos – aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito jornaleiros dele. Até enjoiei. Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos! *Nem sei se ele sabia que queria.* Acho que a idéia dele não arrumava o assunto assim à certa. Mas a natureza dele queria, precisava de todos como escravos (ROSA, 1976, p. 314; grifo nosso).

Essa linguagem gestual expressiva soma-se às palavras, ambas aqui atravessadas pelo discurso perspicaz do narrador, que vai fundo na consciência do outro, a ela se antecipando. Apesar do susto, Riobaldo não consegue sentir raiva do seô Habão, porque “ele cumpria sua sina, de reduzir tudo a conteúdo” (ROSA, 1976, p. 314), e, visivelmente para se equiparar ao outro, se apresenta como filho do “fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes” (ROSA, 1976, p. 315) – argumento que Riobaldo utiliza quando julga necessário, embora tenha rejeitado tal condição quando dela tomou ciência. O seô Habão, que dava profundo valor ao dinheiro, olhou-o com “muitos outros olhos” (ROSA, 1976, p. 315).

Toda essa sequência da enunciação de Riobaldo está estruturada no que Bakhtin (2010a, p. 241) qualifica de “discurso com mirada em torno”. Trata-se de um discurso a tal ponto perpassado pela consciência do outro que chega a ocorrer uma fusão, no entanto a tensão de pontos de vistas se mantém e a dissonância chega ao “interior do átomo” (BAKHTIN, 2010a, p. 242). Na narração, o fenômeno se repete na inferência de Riobaldo sobre uma possível reação de Zé Bebelo ao projeto do seô Habão, ou seja, há uma proximidade semântica, mas no interior discurso coexistem réplicas com direções divergentes.

A alegria dele era uma recontada repetição, um condescendido: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz... Zé Bebelo, que esses projetos ouvisse, ligeiro logo era capaz de ficar cheio de influência: exclamar que assim era assim mesmo, para se transformar aquele sertão inteiro do interior, com benfeitorias, para um bom Governo, para esse ô-Brasil! Em peta, que, um seô Habão, esse não se entusiasmava. Era só os carros-de-bois carreando a cana (ROSA, 1976, p. 314).

Enquanto o seô Habão calculava e acumulava, o grupo vivia sérias dificuldades sob o comando cada vez mais frágil de Zé Bebelo. Riobaldo está determinado e vai às Veredas Mortas para, imbuído das forças adquiridas com o pacto com o diabo, tomar o poder e se tornar o chefe do bando. Sua primeira providência é aumentar o efetivo com a convocação compulsória dos homens do local. Sob a sua liderança, dezenas de jagunços saem pela

estrada, tendo como parada inicial a fazenda Barbaranha, de seo Ornelas, onde, mais uma vez, acontece uma cena em que o dialogismo se evidencia, com o discurso do outro ecoando na autoconsciência de Riobaldo. Apesar de ocupar a posição de comando e de ser recebido de maneira cordial pelo fazendeiro, que também “jagunço de meio-ofício tinha sido” (ROSA, 1976, p. 342), o herói sente a susceptibilidade da sua condição junto a outro “sujeito da terra definitivo”. Eles falam sobre “sérios assuntos, que eram a política e os negócios da lavoura e cria” (ROSA, 1976, p. 342), mas Riobaldo percebe que o outro tem “linhagem de família, ele conseguia as ponderadas maneiras, cidadão” (ROSA, 1976, p. 343), enquanto o protagonista, mesmo gostando da conversa, tem que demonstrar desinteresse para se valorizar – “para encorpar minha vantagem, às vezes eu fazia de conta que não estava ouvindo. Ou, então, rompia fala de outras diversas coisas” (ROSA, 1976, p. 343). Ao ser enaltecido pelo anfitrião, sente vergonha por não saber o que responder: “À pureza, eu sentia assim: feito se estivesse pego numa ignorância – mas que não era de falta de estudo ou inteligência, mais uma minha falta de certos estados” (ROSA, 1976, p. 344), e se espanta com o fato de o homem desconhecer Zé Bebelo, Ricardão e Hermógenes. Ele conhecia o seô Habão, no entanto, com quem havia cortado relações – “E como eu atalhei o assunto, por convinável nas boas normas, pois a lembrança dum inimigo deixa qualquer homem agastado” (ROSA, 1976, p. 346-347). Seo Ornelas, “senhor de prosa muito renovada” (ROSA, 1976, p. 348), passou a contar casos, o que gera dúvida em Riobaldo: “se competia, sendo eu um chefe, aturar que um outro fiasse e tecesse, guiando a fala” (ROSA, 1976, p. 348).

Desse episódio na fazenda Barbaranha, Riobaldo fica com a sensação de que a conversa com seo Ornelas o havia rebaixado, que naquela casa diante daquele fazendeiro, ele “tivesse perdido a vigiação de [sua] alçada” (ROSA, 1976, p. 349). Essa reflexão o leva a concluir, de forma muito próxima ao pensamento de Bakhtin sobre dialogismo, que “a opinião das outras pessoas vai se escorrendo delas, sorradeira, e se mescla aos tantos, mesmo sem a gente saber, com a maneira da idéia da gente!” (ROSA, 1976, p. 349). Como já citado anteriormente, o teórico estende o dialogismo à linguagem diária, ou inversamente, nela observa o fenômeno dialógico e dela ele é retirado para a representação literária.

Ao analisarmos a prosa, nós mesmos nos orientamos muito sutilmente entre todos os tipos e variedades de discurso que examinamos. Além disso, na prática cotidiana, ouvimos de modo muito sensível e sutil todas essas nuances nos discursos daqueles que nos rodeiam; nós mesmos trabalhamos muito bem com todas essas cores da nossa paleta verbal. Percebemos de modo muito sensível o mais ínfimo deslocamento da entonação, a mais leve descontinuidade de vozes no discurso cotidiano do outro, essencial para nós.

Todas essas precauções verbais, ressalvas, evasivas, insinuações e ataques são registrados pelos nossos ouvidos e são familiares aos nossos próprios lábios (BAKHTIN, 2010a, p. 231).

1.3 A voz do autor

No romance polifônico, um aspecto investigado por Bakhtin é o papel exercido pelo autor no diálogo de vozes, pois, afinal, o seu domínio é incontestável e necessário, uma vez que se investe das palavras para dar vida à narrativa. Contudo, ele ocupa uma posição flexível, em que escuta as vozes e as repercute, interferindo, em diferentes gradações, ou não, colocando a sua própria ideia ou transmitindo a ideia do outro. Para Bakhtin, Doistoiévski consegue se manter apenas como observador ou se posicionar como uma das vozes no processo dialógico, sem se sobrepor às vozes das personagens. Isso significa que a voz do herói tem independência em relação à voz do autor, com ela dialoga, por ela é questionada e provocada, assim como interage com as vozes de outras personagens. Entretanto, esse conjunto de vozes que se colocam em diálogo permanece no âmbito do plano do autor, embora cada qual mantenha a sua autonomia; refletem-se e reproduzem a multiplicidade de falares e de concepções presentes na sociedade, ecoam diferentes consciências, veiculam ideias convergentes ou divergentes, mas, enfim, comportam a complexa realidade do ser humano contemporâneo. Considerando que a linguagem do romance é um sistema de planos que se misturam, para a realização desse processo imaginemos que o autor dispõe os elementos da linguagem em círculos concêntricos, mais ou menos próximos ao seu próprio discurso e à sua intenção artística. O autor “encontra-se no centro de organização e de interseção de planos. Os diferentes planos distam em diversos graus deste centro do autor” (BAKHTIN, 2010b, p. 370).

Sustentamos que, em *Grande sertão: veredas*, o discurso do narrador não está submetido ao discurso do autor, uma vez que este não lança mão de um discurso objetificado, em que as palavras do herói refletem somente as ideias do autor. No romance polifônico, o autor está aberto às vozes que o circundam e as personagens não são “*apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*” (BAKHTIN, 2010a, p. 5; grifo do autor). No exercício desse diálogo, dessa alteridade e ausculta é que o autor consegue conhecer e apreender o universo de cada personagem, com ele coadunar-se e estabelecer uma relação compreensiva. Só assim poderá irradiar essa vivência e sensibilizar o leitor, provocando uma transformação pelo conhecimento do outro, uma “travessia”,

conforme propõe Guimarães Rosa em seu romance. Essa atitude do autor é explicada por Paulo Bezerra a respeito do romance polifônico de Dostoiévski, em palavras que cabem perfeitamente à arte literária de Guimarães Rosa:

Dostoiévski conhece a fundo a alma humana, (...) sabe que o ser humano é esse amálgama de vicissitudes que o tornam irreduzível a definições exatas. Dessa consciência da diversidade de caracteres dos seres humanos como constituintes de um vasto universo social em formação decorrem as múltiplas vozes que o representam, razão por que Dostoiévski aguça ao máximo o seu ouvido, ausculta as vozes desse universo social como um grande diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas (BEZERRA, 2010, p. XI-XII).

A despeito da equidade entre as vozes, Bakhtin reconhece que o autor, por um lado, não renuncia à sua consciência e, por outro, detém um “*excedente* de visão e conhecimento” (BAKHTIN, 2011, p. 11; grifo do autor). No romance polifônico, entretanto, esse excedente de visão não é substancial, mas neutro, apenas informativo, o suficiente para o andamento da narração. O mais importante é o processo de aquisição desse excedente de visão para a construção da personagem, em que o autor deve “entrar em empatia com esse indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-[se] no lugar dele” (BAKHTIN, 2011, p. 23) para então retornar à sua posição externa, de posse dessa vivência e abarcando a autoconsciência do outro, e realizar a atividade criativa estética.

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Portanto, é de maneira discreta e eficaz que se concretiza a presença do autor na obra polifônica, sendo que suas ideias podem aparecer refratadas nas palavras das personagens, porém, estas nunca serão unicamente o veículo das intenções do autor, ou seja, objetos da voz do autor, e sim sujeitos do seu próprio discurso e de sua própria consciência. O autor “dialoga com seu *objeto*, com esse *herói*, de tal forma que apreendê-lo significa alterar-se, modificar-se, construir conhecimento na polifonia das vozes que se encontram e se cruzam” (BRAIT, 2009, p. 56; grifo da autora).

Fazer uma tentativa de identificar a voz do autor no relato largífluo de *Grande sertão: veredas* é algo arriscado, uma vez que o dialogismo penetra profundamente no tecido do texto em toda

a sua extensão. Entretanto, de maneira um pouco aleatória, ou seja, sem adotarmos um posicionamento científico ortodoxo, o que, afinal, seria um contrassenso neste trabalho, é possível identificar pontos de inflexão que remetem a uma amarração do discurso em questão. Esses pontos sobressaem no relevo da narrativa por seu alto teor axiológico e surgem com relativa regularidade, contribuindo de maneira eficaz para o ritmo do romance. Selecionamos alguns trechos entre muitos que poderiam ser interpretados como a voz do autor com baixo grau de refração, sem, no entanto, objetificar a voz do narrador:

Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo (ROSA, 1976, p. 16).

Vi: o que guerreia é o bicho, não é o homem (ROSA, 1976, p. 417).

Pobre tem de ter um triste amor à honestidade (ROSA, 1976, p. 57).

Dentro de mim eu tenho um sono, e mas fora de mim eu vejo um sonho – um sonho eu tive. O fim de fomes (ROSA, 1976, p. 329).

Alto eu disse, no me despedir: - ‘Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...’ – e saí para as luas (ROSA, 1976, p. 353).

Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas (ROSA, 1976, p. 312).

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende (ROSA, 1976, p. 235).

Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhezinho, no dentro do ferro de grandes prisões (ROSA, 1976, p. 233).

Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... (ROSA, 1976, p. 15).

A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde (ROSA, 1976, p. 256).

Há, por outro lado, afirmações que se contrapõem a menções anteriores ou que surgem de forma muito acabada, semelhando a crenças que, à custa de discursos repetidos à exaustão, adquirem caráter de verdade.

Quem tem mais dose de demo em si é índio, qualquer raça de bugre (ROSA, 1976, p. 20).

O senhor sabe: preto, quando é dos que encaram de frente, é a gente que existe que sabe ser mais agradecida (ROSA, 1976, p. 115).

“Ara, para obrar bom feitiço, que valha, diz-se que só mesmo negra, ou negro...” Isto que Marcelino Pampa deu de opinião (ROSA, 1976, p. 407).

Só o que a gente pode pensar em pé – isso é que vale (ROSA, 1976, p. 222).

Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho. (ROSA, 1976, p. 113).

1.4 Heterodiscurso

Essas referências podem ser incluídas no campo do heterodiscurso – plurilinguismo ou heteroglossia em traduções anteriores –, conceito central da teoria do romance de Bakhtin, também relacionado ao dialogismo. De acordo com o pensamento de Bakhtin sobre as origens da prosa romanesca, o romance é a forma expressiva da modernidade porque as mudanças históricas que desaguaram no Renascimento alavancaram um movimento que enfraqueceu a rígida estratificação social, passando gradualmente a uma sociedade de classes em que a tensão entre forças opostas gera uma dialética de incertezas e indefinições. Tudo isso se constitui através dos diferentes discursos sociais, em uma construção da linguagem que mescla vozes de origens e intenções diversas, em interação ora harmônica ora conflituosa, em constante convívio e disputa, esteticamente mimetizadas em várias prosódias, repertórios, situações, valores e princípios etc.

Esse heterodiscurso social fecunda as diferenças, divergências e contradições individuais, cria a natureza dialógica ou dialogicidade interna como força geradora da forma romanesca e, em conjunto com a dissonância individual como produto da subjetividade criadora, sedimenta no romance um harmonioso sistema literário que vem a ser a peculiaridade basilar do gênero romanesco (BEZERRA, 2015, p. 13).

O fenômeno da heterodiscursividade resulta da estratificação da língua em “falares” que se entrecruzam de maneira multiforme e formam novos “falares” sociais típicos, isto é, jargões de grupos específicos, sejam eles decorrentes da comunicação profissional – como no julgamento de Zé Bebelô, em que o autor utiliza termos do jargão jurídico, como arresto, condenação, sentença, embargo etc. –, de estamento, de diferentes níveis hierárquicos ou faixas etárias, de determinados momentos e situações etc. Esses dialetos sociais constroem seus próprios espaços de expressão, opondo-se a ou se harmonizando com outros, absorvendo vocábulos ou acentos e se transformando continuamente. Em cada momento “convivem linguagens de diferentes épocas e períodos da vida socioideológica. (...) Em cada dado momento de sua existência histórica a língua é inteiramente heterodiscursiva” (BAKHTIN,

2015, p. 66). A gíria, com sua riqueza idiomática e, muitas vezes, efêmera, ambígua ou com sentido mutante, é um fenômeno do âmbito da heterodiscursividade.

Como forma de arte literária da modernidade, o romance se contrapôs aos gêneros canônicos – lírico, retórico, épico, dramático – e surgiu como sublitteratura, tanto que o adjetivo “prosaico”, no sentido de “comum, simples, cotidiano”, deriva da qualificação do texto em prosa, que não continha o sublime da poesia e dos demais gêneros até então conhecidos. Assim, o romance revoluciona os destinos do discurso humano, pois o liberta de uma língua única e promove o emergir do heterodiscurso no registro da literatura. Além disso, outras forças atuam em conjunto na forma romanesca, que aceita e incorpora variados estilos e vozes. Como já citado, para Bakhtin (2015, p. 27), “o romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal”.

A essa peculiaridade do gênero romanesco de incorporar diferentes “falares” presentes no dia a dia de diversos grupos sociais soma-se a individualidade artística do autor e, no caso de Guimarães Rosa, sobressai o que o teórico russo chama de “certo dialeto individual do romancista” (BAKHTIN, 2015 p. 31). No entanto, é preciso considerar esse dialeto particular no conjunto da obra, como um dos elementos estilísticos, ou ainda, como nomeia o ensaísta, uma “unidade estilístico-composicional” (BAKHTIN, 2015 p. 27) que se integra a outras unidades, entre elas as diversas vozes e discursos, a palavra do herói-narrador e a do autor, estabelecendo relações dialógicas inclusive entre dialetos sociais, idiomas, estilos de linguagem e outros gêneros literários. Segundo Paulo Bezerra, o sentido de heterodiscurso é congrega “as linguagens sociais que sedimentam a forma romanesca” e o conceito está vinculado “à concepção bakhtiniana de mundo como acontecimento, de realidade como um processo em formação, como o ser constituindo-se pelo discurso” (BEZERRA, 2015, p. 12).

Conforme analisa Bakhtin, o heterodiscurso oriundo de todas as camadas e grupos sociais configura-se como uma força centrífuga da língua e colide com as forças centrípetas, ou seja, com a língua oficial, produto de normas decorrentes do uso da língua literária culta e do discurso hegemônico. Essa tensão, que logra manter a unidade mínima de um idioma nacional, por outro lado é terreno fértil para o desenvolvimento da prosa romanesca.

Enquanto as variedades básicas de gêneros literários se desenvolvem no curso das forças centrípetas unificadoras e centralizadoras da vida verboideológica, *o romance e os gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras* (BAKHTIN, 2015, p. 42; grifo do autor).

Isso significa que, enquanto as classes hegemônicas buscavam uma centralização política e cultural por meio da linguagem, nas ruas ecoavam os diversos ‘dialetos’ sociais, que se reproduzem no discurso do dia a dia, nos ditados e nas canções populares, muitas vezes parodiando a linguagem científica, religiosa, da alta sociedade, o que enfatiza ainda mais o seu caráter dialógico, e acabam penetrando na linguagem romanesca graças ao ecletismo do gênero. Para Bakhtin (2015, p. 224), “no romance, devem estar representadas todas as vozes socioideológicas de sua época, isto é, todas as linguagens minimamente importantes dessa época; o romance deve ser o microcosmo do heterodiscurso”. Isso porque nos limites da prosa de ficção é possível mostrar as peculiaridades de cada uma das linguagens correntes em uma determinada configuração social e deliberadamente as colocar em interação com outras, expondo suas relações, tensões e contradições. Cada uma delas revela um aspecto e, no todo, o ângulo de visão desse universo ressurgem ampliado.

É dessa forma que analisamos dois episódios de *Grande sertão: veredas* que se valem do procedimento de hibridização, ou seja, da mistura de linguagens sociais, ambos refletindo um profundo dialogismo e consistindo em exemplos de heterodiscurso no romance. Segundo Bakhtin (2015, p. 158; grifos do autor), “no híbrido literário consciente e intencional participam duas consciências, duas vontades, duas vozes e, por conseguinte, dois acentos”, o que o torna bivocal e biacentuado, além de bilinguístico, uma vez que, mais do que consciências individuais, envolve consciências sociolinguísticas pertencentes a realidades e grupos sociais distintos.

O primeiro exemplo é o encontro de Riobaldo com o alemão Emílio Wuspes, conhecido do interlocutor do protagonista. “Ah, o senhor conheceu ele? Ô titiquinha de mundo! E como é mesmo que o senhor frásêia? *Wusp*? É. Seo Emílio Wuspes... *Wúpsis*... Vupses. Pois esse Vupes apareceu lá, logo vai me reconheceu, como me conhecia, do Curralinho” (ROSA, 1976, p. 57; grifos do autor). Aqui são apresentadas realidades, tendências e, logo, discursos diversos, a começar pela expressão popular “titiquinha de mundo” e pelo sobrenome da personagem cujo discurso será mimetizado. Trata-se de um estrangeiro que vê no sertão uma oportunidade de negócios e viaja “sensato” (ROSA, 1976, p. 56) levando o progresso em forma de tecnologia, que vende aos fazendeiros – “arados, enxadas, debulhadora, facão de aço, ferramentas róggers e roscofes, latas de formicida, arsênico e creolinas; e até papa-vento, desses moinhos-de-vento de sungar água, com torre, ele tomava empreitada de armar” (ROSA, 1976, p. 56). Do outro lado, o jagunço valente e bom atirador, que anda em bando, “os cem, duzentos companheiros a cavalo, tinindo e musicando de tão armados”, e que,

“jagunceando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco” (ROSA, 1976, p. 57). E o narrador descreve um pobre coitado, apavorado diante da ostensiva violência, o qual se dirige aos jagunços “com um vintém azinhavrado no concho da mão” (ROSA, 1976, p. 57) para tentar obter comida e matar a fome da família.

O dialogismo permeia toda a cena, na qual se apresentam pelo menos quatro condições sociais em interação: o estrangeiro vendedor, os fazendeiros compradores de instrumental tecnológico, os jagunços que servem aos fazendeiros e os miseráveis. Uma expressão concreta de heterodiscurso explicita-se na forma do diálogo travado entre o Vupes e Riobaldo. “Me olhou, me disse: – ‘Folgo. Senhor estar bom? Folgo...’ E eu gostei daquela saudação. (...) – ‘Seo Vupes, eu também folgo. Senhor também estar bom? Folgo...’ – que eu respondi, civilizadamente” (ROSA, 1976, p. 57). Destacam-se aqui a reprodução da prosódia e do acento de um não nativo no idioma, e mais ainda a parodização do discurso do outro. Bakhtin (2010a, p. 222) defende que qualquer emprego irônico ou ambíguo do discurso do outro se caracteriza como um discurso parodístico, pois o reveste de intenções que lhe são hostis. Nesse caso, Riobaldo incorpora o discurso do outro, repete a dificuldade do estrangeiro de se expressar em outra língua, mas enaltecendo essa deficiência. O advérbio “civilizadamente”, acrescentado no final após uma vírgula, reverte o sentido do discurso e desvela os conflitos constitutivos de toda a cena e até do romance, em cujo pano de fundo está o contraste entre civilização e barbárie: o estrangeiro é o racional, o civilizado, o pragmático que, sozinho, traz o progresso para o sertão, enquanto os jagunços em bando praticam atrocidades para defender os interesses dos fazendeiros por meio da violência, garantindo a manutenção do *status quo* e instaurando o terror entre os miseráveis. Nesse ambiente hostil, Vupes ainda propõe a Riobaldo que o acompanhe:

Mais me disse: – ‘Sei senhor homem valente, muito valente... Eu precisar de homem valente assim, viajar meu, quinze dias, sertão agora aqui muito atrapalhado, gente braba, tudo...’ Destampeí, ri que ri, de ouvir. (...) ‘Para que banda o senhor tora?’ E o Vupes respondeu: – ‘Eu, direto, cidade São Francisco, vou forte.’ Para falar, nem com uma pontinha de dedo ele não bulia gesticulado. Então, era mesmo meu rumo – aceitei – o destinar! (ROSA, 1976, p. 57).

Do exterior para o mais recôndito interior, o segundo episódio que se destaca pelo heterodiscurso formal e intrínseco é o do contato do bando com os catrumanos, passagem cuja força imagética provoca espanto e desconforto no leitor. O estranho termo é dicionarizado – significa homem do interior, do campo; caipira, roceiro – e faz parte do vocabulário regional mineiro com apelo pejorativo, cuja etimologia vem de quadrúmano. Aqui estamos nos

descaminhos do grupo sob a chefia de Zé Bebelo, depois da fuga da Fazenda do Tucanos. Eles estão perdidos – “em fundos fundos” (ROSA, 1976, p. 289) – e deparam com torniquetes em uma estrada, o que não os detém. Surgem então dez a quinze homens, “eram só mulambos de miséria” (ROSA, 1976, p. 290), ostentando armas muito antigas. Assustam-se ao verem a quantidade de jagunços tão bem armados e um deles se dirige a Zé Bebelo: “– ‘Ossenhon utúrje, mestre, a gente vinhemos, no graminhá... Ossenhon utúrje...” Segundo Nilce Martins (2001), “uturje” significa “compreende” e “graminhá”, caminhar. O homem explica que eles são do povoado do Pubo, distante dali meia légua, e estão impedindo a passagem dos vizinhos do Sucruiú, vila em que grassa a bexiga preta; querem evitar que a epidemia os atinja. Os miseráveis catrumanos, vivendo no mais longínquo e inóspito sertão, centrifugamente distanciados da civilização e da língua nacional, falam um dialeto próprio quase incompreensível. Eles estão distantes não só no espaço, mas também no tempo, pois, intimidados pelo chefe-jagunço, um deles oferece uma moeda a Zé Bebelo, “como em paga por perdimento. A que era um dobrão de prata, antigo do Imperador” (ROSA, 1976, p. 292). Um outro indaga:

– “O que mal não pergunto: mas donde será que ossenhon está servido de estando vindo, chefe cidadão, com tantos agregados e pertences?”

– “Ei, do Brasil, amigo!” – Zé Bebelo cantou resposta, alta graça. – “Vim departir alçada e foro: outra lei – em cada esconso, nas toesas deste sertão...”

O velho agiu o pelo-sinal (ROSA, 1976, p. 293).

Note-se que Zé Bebelo, valendo-se mais uma vez do jargão jurídico – alçada e foro –, ou seja, da legalidade, remete ao seu próprio julgamento e à missão de universalizar o acesso à justiça. Nesse trecho, o sinistro encontro não deixa de ter um tom engraçado. Os catrumanos riem, os jagunços também, mas não Riobaldo – “não ri honesto nunca mais, em minha vida” (ROSA, 1976, p. 293). Com relação à linguagem e ao aspecto estético dessa passagem, em que o hibridismo formal e semântico são recursos bastante explorados pelo autor, Bakhtin (2015, p. 162; grifo do autor) considera que

a confrontação dialógica de linguagens puras no romance, paralela à sua hibridização e à interiluminação dialogada, é um poderoso recurso de criação de imagens e linguagens. A confrontação dialógica de *linguagens* (e não de sentidos no âmbito de uma linguagem) delineia os limites das linguagens, cria a sensação desses limites, obriga a que se sondem formas plásticas das linguagens.

O episódio marcou o protagonista, aquilo lhe deu um mau pressentimento, e ele então tece um longo discurso interior a partir das impressões deixadas pelo incidente. Ele qualifica os catrumanos como “mansas feras” (ROSA, 1976, p. 292), “dando cria feito bichos” (ROSA, 1976, p. 291), “orelhudos, que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando” (ROSA, 1976, p. 294), aludindo à condição animalesca daqueles miseráveis. Lança um discurso sectário e preconceituoso que relaciona indigência e ignorância a inveja, perversidade e feitiçaria (ROSA, 1976, p. 294), temendo que esses homens selvagens se multipliquem e, aos milhares, invadam a civilização. Por isso, defende a segregação, com palavras pontuadas por “aprendi dos antigos” (ROSA, 1976, p. 294), o que indica um discurso reproduzido e introjetado, não refletido criticamente.

O que mais digo: convém nunca a gente entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente. Mesmo que maldade própria não tenham, eles estão com vida cerrada no costume de si, o senhor é de externos, no sutil o senhor sofre perigos. Tem muitos recantos de muita pele de gente. Aprendi dos antigos. O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente, o rico longe do pobre (ROSA, 1976, p. 294).

Posição semelhante Riobaldo assume logo após o seu batismo de fogo, depois da primeira batalha que travou, junto do Hermógenes, contra os homens de Zé Bebelô.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... (ROSA, 1976, p. 169).

Esse discurso peremptório, no entanto, contradiz a flexibilidade, a reversibilidade e o inacabamento expressos em outros discursos do narrador, condescendentes, nos quais a mandioca-doce vira mandioca-brava e vice-versa (ROSA, 1976, p. 11), de que as pessoas “ainda não foram terminadas” (ROSA, 1976, p. 20), de que “uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras” (ROSA, 1976, p. 205), enfim, de que “tudo é e não é” (ROSA, 1976, p. 23). Riobaldo, contudo, é um “ponteador de opostos” (ROSA, 1976, p. 169) e, mesmo querendo “os todos pastos demarcados”, em seguida constata que “este mundo é muito misturado...” (ROSA, 1976, p. 169). Nesse sentido, podemos identificar nele mais do que uma consciência dialógica, mas ela mesma como uma consciência polifônica, por ser capaz de enunciar diferentes vozes, múltiplas visões, desdobrar uma ideia em outra, perceber um aspecto e o seu contrário, apresentar posições antagônicas em contiguidade. Mais uma vez, endossamos a análise de Bakhtin (2010a, p. 34) relativa a Dostoiévski para estendê-la a Guimarães Rosa:

Tudo o que parecia simples em seu mundo se tornava complexo e multicomposto. Em cada voz ele conseguia ouvir duas vozes em discussão; em cada expressão via uma fratura e a prontidão para se converter em outra expressão oposta; em cada gesto captava a segurança e a insegurança simultaneamente; percebia a profunda ambivalência e a pluralidade de cada fenômeno.

1.5 O dilema religioso

Além de heterodiscursivo e heterovocal, conforme demonstrado acima, para Bakhtin (2015, p. 27) o romance é também pluriestilístico e, nesse sentido, *Grande sertão: veredas* não só abriga uma mistura de formas narrativas, como essa variedade de estilos é um dos esteios da estrutura do romance, conforme argumenta Davi Arrigucci (1995, p. 452; grifo do autor): “Ao que parece, a singularidade do livro, que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o Narrador”.

A diversidade estilística é uma característica do gênero romanesco. “Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance” (BAKHTIN, 2015, p. 108). Essa capacidade de absorver diferentes gêneros, por si só favorece uma estética dialogizada, pois cada estilo introduz as suas peculiaridades linguísticas, enriquecendo o caldo heterodiscursivo do romance. Certamente, a introdução de determinado gênero serve às intenções do autor e, nesse sentido, a canção de Siruiz desempenha um papel relevante em *Grande sertão: veredas*. A cantiga adquire quase a força de um rito de passagem para Riobaldo, que a ouve quando de seu primeiro contato com um grupo de jagunços. Os versos não têm compromisso com o sentido, mas com o sentir, o que reforça a tese de Bakhtin de que, diferentemente da linguagem romanesca, a linguagem poética não está sujeita à dinâmica do dialogismo, do heterodiscurso⁵, muito embora, quando incluída no romance, contribua para a configuração dialógica entre os gêneros.

Até sobre o que é do outro o poeta fala em sua própria linguagem. Para elucidar o universo do outro, ele nunca recorre à linguagem do outro como mais adequada a esse universo. Já o prosador, como veremos, até sobre o que é seu procura falar na linguagem do outro (por exemplo, na linguagem não literária de um narrador, representante de um determinado grupo

⁵ Tal afirmativa é contestada por Boris Schnaiderman. Ver SCHNAIDERMAN (1983, p. 93ss).

socioideológico), e amiúde mede o seu universo por escalas linguísticas alheias (BAKHTIN, 2015, p. 61).

No caso da canção de Siruiz, conforme figurado por Murilo Marcondes de Moura (apud SILVA, 2017, p. 39), a cantiga é “uma espécie de ‘caroço da narrativa’, ‘do qual esta se nutre e se expande’”, pois os versos se desdobram e suas imagens retornam ao longo do romance. Mais numerosas em *Grande sertão: veredas* são as narrativas da tradição oral e os casos exemplares, entre os quais a emblemática história de Maria Mutema, estudada por vários teóricos. Na origem desse tipo de narrativa, Bakhtin localiza a sátira menipeia, gênero que se originou na Antiguidade Clássica e se transformou ao longo dos séculos, cuja evolução desemboca, somada a outros fatores, no romance polifônico criado por Dostoiévski. O ensaísta coloca a célebre “Lenda do grande inquisidor”, menipeia incrustada no cerne de *Os irmãos Karamázov*, “entre as mais profundas obras artístico-filosóficas de toda a literatura universal” (BAKHTIN, 2010a, p. 179). De forma semelhante, o caso de Maria Mutema surge em *Grande sertão: veredas*. No gênero da menipeia, Bakhtin destaca, entre outros aspectos, a característica fundamental de experimentação da verdade a partir de situações extraordinárias, podendo ocorrer o elemento cômico em paralelo ao trágico e a profanação do sagrado, pontos que remetem diretamente à história de Maria Mutema.

O caso, apresentado em contraponto à afirmação de querer “os todos pastos demarcados” (ROSA, 1976, p. 160), é contado por Jõe Bexiguento a título de resposta à pergunta de Riobaldo se jagunço podia esperar o perdão de Deus. Nos moldes do narrador tradicional de Benjamin (2008), o companheiro relata o sucedido: Maria Mutema, mulher sem qualquer distinção dos demais habitantes de um pequeno vilarejo, provocou sem motivo a morte do marido e, também sem razão discernível, em pleno confessionário passou a cortejar o padre do local. Este era um homem bom, estimado por todos, mas “uma pecha ele tinha: ele relaxava” (ROSA, 1976, p. 170), e assim gerou três filhos – “bem-criados e bonitinhos” (ROSA, 1976, p. 170) – na mulher que cuidava da casa dele. Toques paródicos retratam essa situação do padre, que se aborrece tanto com o assédio da Mutema que definha e morre de desgosto. Anos depois, dois padres missionários vêm para o arraial e, em outra cena paródica, um deles capta o estado em pecado de Maria Mutema, a qual acaba por se arrepender e confessar publicamente seus crimes. “Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA, 1976, p. 174).

O dilema religioso, a luta entre o bem e o mal, permeia toda a narrativa de *Grande sertão: veredas*, sendo uma das grandes questões do protagonista saber se ele fez ou não o pacto com o diabo, se este existe ou não existe e sobre as ações que o ser humano é levado a realizar por influência maligna. Deixemos claro, no entanto, que o romance de Guimarães Rosa não é um veículo ou um instrumento de difusão de um determinado discurso religioso, mas um espaço de representação do embate íntimo e também comunitário provocado por esse tipo de discurso.

Como “representação dialogada da palavra ideologicamente plena” (BAKHTIN, 2015, p. 125), o romance não só possibilita como favorece a experimentação de posições ideológicas por meio da interação dialógica de consciências, em que o discurso reverbera a palavra do outro e provoca uma réplica, que por sua vez ecoa em outra consciência, a qual reage em consonância ou dissonância, enfim, ocorre um entrelaçamento das próprias palavras com as dos outros, repercutindo na consciência com desdobramentos nos discursos sem nunca chegar a uma asserção definitiva. Assim é o que Bakhtin denomina discurso interiormente persuasivo, cuja estrutura semântica “não é concluída, é aberta, e em cada novo contexto dialogante é capaz de revelar possibilidades semânticas sempre novas” (BAKHTIN, 2015, p. 140). Em contraposição ao discurso interiormente persuasivo, Bakhtin coloca o discurso autoritário, modalidade na qual inclui os discursos religioso, político, moral, o discurso do pai, dos adultos, dos mestres etc.

O discurso autoritário exige de nossa parte um reconhecimento incondicional e nunca um domínio livre e uma assimilação com meu próprio discurso. (...) Ele penetra em nossa consciência verbal como uma massa compacta e indivisível, precisa ser integralmente confirmado ou integralmente refutado (BAKHTIN, 2015, p. 137-138).

O conflito entre esse discurso monolítico e monológico, que se impõe, e a “matéria vertente”, as vicissitudes a que o ser humano está exposto em sua precária condição; a impossibilidade de estabelecer uma relação dialógica com o dogma e também de descartá-lo persistem durante todo o romance. O relato de Riobaldo é repleto de remissões religiosas na vivência dos jagunços e do sertão. Já nas páginas iniciais, o narrador conta o caso de Joé Cazuzo, o jagunço que “almou” (ROSA, 2015, p. 18) e viu a Virgem no meio do tiroteio, o que foi respeitado até pelos soldados e jagunços adversários. No contato com a prostituta Nhorinhá, esta mostrou a Riobaldo “para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa” (ROSA, 1976, p. 29). Entre as atividades nos acampamentos durante os intervalos da guerra, Jõe Bexiguento tentou organizar uma “mal rezada novena, a santo de sua redobrada tenção, e a qual ele nem teve

persistência para nos dias medidos completar” (ROSA, 1976, p. 179). No episódio da matança dos cavalos, enquanto estavam na casa da Fazenda dos Tucanos, Riobaldo rezou: “A pois, então, me subi para fora do real; rezei! Sabe o senhor como rezei? Assim foi: que Deus era fortíssimo exato – mas só na segunda parte; e que eu esperava, esperava, esperava, como até as pedras esperam” (ROSA, 1976, p. 259). Para atravessar o Sucruiú, lugarejo tomado pela epidemia de varíola, o mesmo Jõe Bexiguento e mais um jagunço fizeram “reza para São Sebastião e São Camilo de Lélis, que livram de todo mal vago” e os demais deveriam reproduzir “constantemente, as fortes ave-marias e padre-nossos, que isso bastava. Assim foi que fizemos. Avante eu rezei” (ROSA, 1976, p. 296/297). Em seguida, no Valado, os jagunços flagram miseráveis habitantes das redondezas roubando pertences da casa, que, conforme o relato de Riobaldo, encontrava-se totalmente saqueada, exceto no cômodo do oratório. “E nós, então, cada um depois dum, viemos ao quarto-do-oratório beijar a santa maior, que era no seu manto como uma boneca muito perfeita, que era a Minha Nossa Senhora Mãe-de-Todos” (ROSA, 1976, p. 301). Mais adiante, já pactário, em um gesto insolente, doou as verônicas e os breves que usava para o seô Habão, mas ficou com o escapulário “que consagrava um pedido de benção à minha Nossa Senhora da Abadia” (ROSA, 1976, p. 333). É com a santa que, “em pedras pontudas ajoelhado, beijando a barra do manto” (ROSA, 1976, p. 229), Riobaldo se apega para se defender do demo, e também é a figura dela que vê em Diadorim “nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia!” (ROSA, 1976, p. 374).

Diadorim, no entanto, demonstra mais pragmatismo. É questionado pelo neófito Riobaldo, que se mostra atônito diante das atrocidades praticadas de maneira gratuita pelo bando de jagunços: “‘E Deus, Diadorim?’ – uma hora eu perguntei. Ele me olhou, com silenciozinho todo natural, daí disse, em resposta: – ‘Joca Ramiro deu cinco contos de réis para o padre vigário de Espinosa...’” (ROSA, 1976, p. 132). Certamente, a escolha do município, que de fato existe em Minas Gerais, não foi aleatória, pois remete ao filósofo que compartilhava da ideia de Deus como um mecanismo imanente da natureza e contestava o poder religioso institucionalizado, que atua em prol da tirania. Porém, Diadorim, no final da narrativa, apreensivo com a transformação do amado, consegue mandar um recado para a rival Otacília e, sob pressão, revela o feito a Riobaldo. “–‘Pedi a ela que rezasse por você, Riobaldo... Assim pela esperança de saudade que ela tivesse, que não esbarrasse de rezar, o todo tempo, por costume antigo...’” (ROSA, 1976, p. 364).

A despeito da abundância de referências católicas no discurso religioso de Riobaldo, paradoxalmente o seu mestre espiritual, o compadre Quelemém, é um kardecista, como foi muito bem observado por Sandra Mara Moraes Lima (2008), que analisou esse aspecto sob o prisma do dialogismo bakhtiniano, especialmente do discurso interiormente persuasivo.

A palavra de Quelemém, um dos fios do discurso de Riobaldo (discurso de outrem), é uma palavra interiormente persuasiva, pois presenciamos primeiramente que Riobaldo não assume a palavra como sua, há a consciência da exterioridade dessa palavra, mas ao mesmo tempo a endossa. No entanto, essa palavra é colocada em diversas situações, é confrontada, o que parece ser uma tentativa de comprovação dessa palavra ou de teste para sua inconsistência: “A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemém instrui [...] Senhor quer crer? Se creio? Acho proseável” (LIMA, 2008, p. 37).

Do ponto de vista histórico, o espiritismo é uma doutrina que enfrentou extrema resistência no Brasil desde o surgimento dos primeiros adeptos, em meados do século XIX. Eles sofreram perseguição por parte da polícia durante o Império, a Primeira República e o Estado Novo, fosse em defesa da lei, da Igreja Católica ou de sociedades médicas e científicas. É curioso que o médico e escritor Guimarães Rosa, em um país de ampla maioria católica, na década de 1950 – quando eram muito populares e igualmente polêmicos os médiuns Zé Arigó, que realizava cirurgias sob o espírito do Dr. Fritz, e Chico Xavier, que psicografou dezenas de livros do espírito Emanuel –, atribuir papel tão relevante a um espírita, personagem que, ao contrário de ser demonizada, oferece conforto espiritual ao herói atormentado. Este, no entanto, “às vezes não aceito nem a explicação do Compadre meu Quelemém; que acho que alguma coisa falta” (ROSA, 1976, p. 237) e, mesmo bebendo “água de todo rio”, não encontra paz duradoura.

Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório (ROSA, 1976, p. 15).

Por outro lado, esse “jagunço-letrado”, como o chamou Walnice Nogueira Galvão (1972), esse narrador reflexivo, dimensiona humanamente o comportamento das pessoas, a responsabilidade de cada um por suas atitudes e escolhas, valoriza o livre arbítrio quando diz que Deus existe “quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus” (ROSA, 1976, p. 260) e “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”

(ROSA, 1976, p. 11) E ele mesmo afirma: “‘Não sou do demo e não sou de Deus!’ – pensei bruto, que nem se exclamasse; mas exclamação que havia de ser em duas vozes, uma muito diferente da outra (ROSA, 1976, p. 373).

Esse Riobaldo ambíguo, oscilante, indagador, esse vasto rio de dúvidas em busca de assertivas para as questões não resolvidas, é o discurso que conduz a narrativa de *Grande sertão: veredas*, atravessado por vozes que vêm de todos os lados, refratando essas vozes em diferentes graus, com elas dialogando, as incorporando ou com elas polemizando.

Para o artista-prosador, o mundo está repleto de palavras do outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas. Ele deve introduzi-las no plano do seu discurso e deve fazê-lo de maneira a não destruir esse plano. Ele trabalha com uma paleta verbal muito rica e o faz com perfeição (BAKHTIN, 2010a, p. 230).

Como criação literária, Riobaldo concentra e reflete, devolve em raios para diversas direções os principais dilemas humanos, sendo, por isso, uma personagem dialógica em um romance polifônico. Entre as tantas qualidades excepcionais de *Grande sertão: veredas*, talvez seja essa capacidade do autor de captar a voz do outro, esse talento de Guimarães Rosa para exercer a alteridade, que torna a obra tão amorosamente próxima do “homem humano” (ROSA, 1976, p. 460).

2 A CULTURA POPULAR – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Neste capítulo, apresentamos os pressupostos teóricos utilizados para comparar o substrato de cultura popular presente na obra de Guimarães Rosa e nos quatro livros de histórias e aventuras dos gigantes Gargântua e Pantagruel, de François Rabelais, partindo do estudo de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. A ideia é expor o arcabouço teórico adotado para proceder, no capítulo 3, a uma análise triangular, tomando por vértice as ideias de Bakhtin, cujo foco iluminou a obra do francês, e direcionando-o para o romance, duas novelas – “O recado do morro” e “Meu tio o Iauaretê” – e um conto – “Darandina” – de Guimarães Rosa. Como complementação, recorreremos a outras obras de Bakhtin e ainda às elaborações de Erich Auerbach e Wolfgang Kayser.

Consideramos que essa proposta tem alcance e pertinência, apesar de tratar de dois autores distantes no tempo e no espaço. Em comum, eles têm personalidades literárias extremamente singulares e obras que desafiam paradigmas, não sendo facilmente enquadradas em escolas ou movimentos, mesmo tendo influenciado outros escritores e conquistado hordas de admiradores. Estendendo para Guimarães Rosa a apreciação de Bakhtin sobre Rabelais, pode-se afirmar que estamos diante de obras “extremamente complexa(s)” e “excepcionalmente enciclopédica(s)” (BAKHTIN, 2008, p. 94) e de autores que apresentam extraordinária “competência e conhecimento em diversas áreas das ciências exatas e humanas” (BAKHTIN, 2008, p. 400). Acima de tudo, ambos beberam e se inspiraram na cultura popular, superando em muito os limites do inventário, da reprodução pura e simples e também da representação de cunho pitoresco.

Vejamos este trecho do *Diálogo* que Günter Lorenz (1995, p. 46) registrou com Guimarães Rosa, em que este explicita o seu processo criativo e alguns elementos incluídos em sua linguagem com o objetivo de ampliar as possibilidades 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 (sic) 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.

Na análise da poética de Rabelais, Bakhtin (2008, p. 402) identifica um procedimento similar, o qual considera “um fenômeno extremamente importante da vida estilística na obra” daquele autor. Comparados os termos e as metáforas, há muita semelhança com o depoimento de Guimarães Rosa.

Ele [Rabelais] tomou de *fontes orais* um número considerável dos elementos da sua linguagem: trata-se de *palavras virgens* que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada, entraram para o sistema da linguagem *escrita e impressa*. (...) Ele mesmo devia apoiar-se, em todas as esferas do conhecimento e da prática (mais numas que noutras), sobre o elemento oral da língua, daí retirando riquezas verbais. As palavras vindas dessa fonte eram perfeitamente *novas, não polidas ainda pelo contexto escrito e livresco* (BAKHTIN, 2008, p. 402-403; grifos do autor).

Para ilustrar, Bakhtin cita a nomenclatura de dezenas de peixes arrolada por Rabelais no capítulo 60 do *Quarto livro*, quando ainda não se haviam desenvolvido os estudos ictiológicos pioneiros.

Apenas a linguagem oral lhe poderia ter servido de fonte de informação. Ele aprendera na Bretanha e na Normandia, em Saint-Malo, Dieppe ou Le Havre os nomes dos peixes de oceano, da boca dos pescadores da região, que lhe forneceram as apelões locais e provinciais para a sua enumeração. Foram pescadores marseheses que lhe ensinaram por sua vez os nomes dos peixes do Mediterrâneo. Trata-se de nomes totalmente frescos, tão frescos quanto os peixes que enchiam as cestas dos pescadores e que Rabelais examinava provavelmente, ao pedir as explicações (BAKHTIN, 2008, p. 403).

As fontes populares, portanto, foram determinantes para a literatura dos dois escritores, assim como a relação peculiar que ambos mantêm com a linguagem, trazendo inovações e neologismos, valorizando aspectos de oralidade, trabalhando a criação de nomes próprios, além de outras aproximações estilísticas entre Guimarães Rosa e Rabelais possíveis de identificar com a mediação de Bakhtin. Apresentamos a seguir, a título de ilustração, por não ser o foco deste trabalho, alguns paralelos relacionados à linguagem.

Um ponto relevante em ambas as obras é a oralidade. Como vimos, em *Grande sertão: veredas*, romance iniciado por um travessão, sinal gráfico indicativo de alocução, toda a tessitura da linguagem de Riobaldo é pautada pela oralidade. Esse diálogo conduzido pelas mãos vigorosas do autor é totalmente sonoro, o leitor “ouve” a voz de Riobaldo de forma ininterrupta, pois é ele o vetor de todo o enredo e o polarizador das demais vozes do romance. Bakhtin analisa detidamente os prólogos dos livros de Rabelais para demonstrar quanto o

autor se apropria da prosódia da praça pública, do vocabulário, da entoação e do discurso dos vendedores ambulantes e dos pregões de Paris – “a língua dos prólogos é tipicamente oral” (BAKHTIN, 2008, p. 145). Também Erich Auerbach se detém na apreciação do prólogo do *Livro Primeiro*, especialmente na metáfora de Rabelais sobre o “teor proteico” do texto sob a aparência prosaica (AUERBACH, 2002, p. 244), e aponta o profundo conhecimento de Rabelais da cultura popular e da língua falada pelo povo, além de jargões de grupos sociais e profissionais, aproveitando toda essa matéria-prima na sua criação, tida pelo filólogo alemão como “o livro mais rico e mais vigoroso da literatura francesa” (AUERBACH, 2015, p. 266).

Outro paralelo é o uso de extensas listas de sinônimos – substantivos, adjetivos, verbos ou advérbios –, frequente não só na obra de Rabelais, mas comum na literatura dos séculos XV e XVI, conforme Bakhtin (2008, p. 153). Em *Grande sertão: veredas*, elas também aparecem, destacando-se na narrativa a relação de denominações do diabo, que chega a 92 expressões, conforme Leonardo Arroyo (1984, p. 234), e a apresentação de dezenas de jagunços do bando (ROSA, 1976, p. 242-243) com rápida e precisa caracterização de grande parte dessas personagens secundárias. Também é de assinalar os nomes e apelidos que remetem às imprecações-elogios – ou louvor-injúria, conforme Bakhtin (2008, p. 365) – do linguajar familiar, como, por exemplo, Preto Mangaba, Jõe Bexiguento, Freitas Macho, Dimas Dôido, Fanchinho-Bode, Pacamã-de-Presas e Moçambicão. Essa construção de nomes-alcunha que transmitem características da personalidade de maneira ambivalente é assinalada por Bakhtin como marca da linguagem de Rabelais, que fugia das generalizações e buscava sempre individualizar os termos.

Se um nome tem um valor etimológico *determinado e consciente* o qual, ainda por cima, *caracteriza a personagem* que o traz, já não é mais um nome, mas uma *alcunha*. Esse nome-alcunha não é jamais *neutro*, pois o seu sentido inclui sempre uma *ideia de apreciação* (positiva ou negativa), é na realidade um *brasão*. Todos os *verdadeiros* apelidos são *ambivalentes*, isto é, têm um matiz *elogioso-injuriioso*” (BAKHTIN, 2008, p. 405; grifos do autor).

Davi Arrigucci Jr., crítico que explorou brilhantemente o aspecto da mistura nas diversas camadas formais, estruturais e conteudísticas de *Grande sertão: veredas*, lembra que é como uma “espécie de carta de brasão” (ARRIGUCCI, 1995, p. 458) que Riobaldo traça o perfil dos principais chefes jagunços (ROSA, 1976, p. 16).

Retomemos as citações iniciais sobre o processo criativo dos dois autores em estudo, as quais denotam o esforço de ambos no sentido de purificar, de despoluir as palavras, revigorando-as

semanticamente, para acrescentar a constatação de Arrigucci de haver, em *Grande sertão: veredas*, uma busca expressiva que supera o meramente dado, num processo de revisão consciente e constante do já cristalizado, “revirando-o pelo avesso, mediante o ímpeto inventivo que deve refazer as formas linguísticas banais e desgastadas em novas refacções e descobertas. (...) Um estilo, portanto, que procura conscientemente a desautomatização da percepção linguística” (ARRIGUCCI, 1995, p. 454). Em Rabelais, é extensamente analisado por Bakhtin o episódio do limpa-cu, no qual o ainda jovem gigante Gargântua se dedica a encontrar o melhor objeto para a higiene anal e, nesse processo, emprega um grande número de materiais. Ao serem submetidos à finalidade que nada tem a ver com a sua destinação, os objetos são observados a partir de uma perspectiva inusitada, totalmente diferente daquela de seu uso original, o que lhes infunde nova luz e significado. No que concerne à nomenclatura, também ela ganha contornos mais definidos, é avivada por esse exercício de função imprevisível.

A novidade da coisa e do seu nome ou da renovação da velha coisa, graças a um emprego novo, e a vizinhanças novas e inesperadas, individualizam de maneira especial a coisa, intensificam no seu nome a ideia de propriedade, aproximam-no do nome-alcunha (BAKHTIN, 2008, p. 407; grifos do autor).

Ainda que distante do tom jocoso de Rabelais, a criação artística de Guimarães Rosa acumula numerosos exemplos desse uso original da língua, como onomatopeias, oxímoros, neologismos, estilizações do léxico regional, prosopopeias e outros recursos que propõem novas contiguidades entre palavras, chegando a beirar a “paródia de si mesma” (ARRIGUCCI, 1995, p. 454) – para Bakhtin, a paródia e a estilização são, por natureza, dialógicas. Apesar do estranhamento inicial, essas expressões acabam por se tornar plenas de sentido para o leitor ao provocarem uma compreensão quase intuitiva e despertarem um sentimento de reencontro. Conforme expressa o crítico português Óscar Lopes (1967, p. xviii) com belas imagens, inclusive uma que remete ao episódio das palavras congeladas do *Livro Quarto*, de Rabelais,

as metáforas de Guimarães Rosa são tantas e tão originais que produzem um efeito poético radical: o efeito de ressaca do significado nôvo sobre o significado corrente. (...) As palavras (...) descongelam-se, libertam-se da sua hibernação dicionarística ou corrente, e perturbam como um reachado todavia surpreendente.

Vejamos alguns exemplos retirados de *Grande sertão: veredas*. Em descrições da natureza, o autor usa expressões como uma “baixada toda avistada, felizinha de aprazível, com uma lagoa muito correta, rodeada de buritizal dos mais altos: burití – verde que afina e esveste,

belimbeleza” (ROSA, 1976, p. 37) ou “um rio é sempre sem antiguidade” (ROSA, 1976, p. 113); em um lugar inóspito, não se via “mortalma” (ROSA, 1976, p. 239), em outro, de saudosa lembrança, “o vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo” (ROSA, 1976, p. 220); em dias de muita chuva, que são “uma sem-gracez” (ROSA, 1976, p. 224), “as garças é que praziam de gritar, o garcejo delas” (ROSA, 1976, p. 224) e os sapos “coquexavam” (ROSA, 1976, p. 224) – sendo que a descrição de animais é presença constante na narrativa. Para a passagem do tempo, aparecem termos como “o dia envelhecia” (ROSA, 1976, p. 267); “falecido amanhecer” (ROSA, 1976, p. 41) ou “no zúo de um minuto mito: briga de beija-flor” (ROSA, 1976, p. 260). Em busca do sentido da vida, o narrador vale-se de suas máximas peculiares, como “viver é um descuido prosseguido” (ROSA, 1976, p. 56) e “viver é etcétera...” (ROSA, 1976, p. 74). Para sentimentos, “a gente estava desagasalhados na alegria, feito meninos” (ROSA, 1976, p. 215); “medo agarra a gente é pelo enraizado” (ROSA, 1976, p. 119); ou “qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (ROSA, 1976, p. 236). Para a questão primordial da existência de Deus e do diabo, construções contrastantes como “Deus é paciência. O contrário, é o diabo” (ROSA, 1976, p. 16); “Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 1976, p. 35); e “Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato...” (ROSA, 1976, p. 45-46); ou paradoxais como “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver” (ROSA, 1976, p. 49), entre tantas outras. Conforme Arrigucci (1995, p. 462), esses aforismas são formas elementares que se mesclam a outros tipos de narrativa presentes no romance, como os causos e historietas exemplares, constituindo, contudo, um todo orgânico e coeso.

Há ainda os jogos de palavras cuja sonoridade parece determinar as escolhas do autor, como “amizade delicadeza” (ROSA, 1976, p. 34), em que um inesperado substantivo toma o lugar do adjetivo e os fonemas brincam entre si; movimento sonoro semelhante ocorre em “pertencidos perturbados” (ROSA, 1976, p. 269), em que as palavras possuem o mesmo número de letras e sílabas, sendo idênticas nas iniciais e nas finais. “Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas”, declarou Guimarães Rosa a Günter Lorenz (1995, p. 55). Tais recursos expressivos, que Bakhtin distingue como “esferas alógicas da linguagem” (BAKHTIN, 2008, p. 370), podem equivaler à declaração de Guimarães Rosa e, em sentido mais amplo, à “função evocativa da palavra” que Auerbach (2015, p. 366) reputa à poesia, ou seja, a capacidade de despertar sensações mais do que provocar o entendimento racional.

Trata-se principalmente de jogos de palavras, expressões correntes (provérbios, ditos), associações correntes de palavras, tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recreação das palavras e das coisas deixadas em liberdade, liberadas do aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal. Ao gozar de uma total liberdade, as palavras colocam-se em relações e numa vizinhança complementemente inusitadas. Se, na verdade, não se obtêm, na maioria dos casos, novas relações estáveis como consequência dessa associação, não é menos certo que a coexistência, por mais efêmera que seja, dessas palavras, expressões e coisas fora das condições correntes, termina por renová-las, por desvendar a ambivalência e a multiplicidade das significações internas que lhes são inerentes, assim como as possibilidades que contêm e que não se exteriorizam nas condições habituais (BAKHTIN, 2008, p. 371-372).

2.1 Carnavalização

No estudo sobre a obra de Rabelais, Bakhtin detalha o conceito que denominou carnavalização da literatura, também presente em outros trabalhos do ensaísta. Antes dele, o filólogo, linguista e teórico da literatura alemão Karl Vossler já havia se referido ao “carnaval lexical” (*lexikalischer Karneval*) que se desencadeia na obra de Rabelais⁶. Conforme Sheila Grillo (2017, p. 35), Vossler foi um pensador influente no círculo de Bakhtin, desempenhando importante papel na “história da linguística e da filosofia da linguagem na União Soviética e na Rússia”.

Carregado de sentidos, o termo carnavalização remete a acontecimento ainda corrente na sociedade contemporânea e, embora a acepção cunhada por Bakhtin esteja relacionada com a tradição do carnaval, que por sua vez remonta às saturnais romanas – cujo significado é o de retorno à Idade de Ouro, quando imperava a igualdade e a alegria entre os homens –, o conceito bakhtiniano é muito específico e, ao mesmo tempo, abrangente, abarcando uma série de fenômenos históricos, sociais e culturais que se desenrolaram ao longo dos séculos e, de acordo com o ensaísta, tiveram repercussões profundas na evolução da linguagem e da literatura, provocando transformações que se configuraram durante a transição que ocorreu na Baixa Idade Média e na Renascença. Trata-se, portanto, de uma questão de poética histórica, de estudo de formação dos gêneros situado na confluência entre história, cultura popular e desenvolvimento das línguas e da arte literária.

⁶ Apud Leo Spitzer, “Zur Auffassung Rabelais” [Para a compreensão de Rabelais]. In *Rabelais*, org. por August Buck. Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1973, citação à p. 27.

Em uma definição sintética, ainda que genérica, mas sem dúvida eficiente, recorremos às palavras de Beth Brait (2009, p. 60; grifos da autora) a respeito do conceito desenvolvido por Bakhtin: “*Carnaval* é um fenômeno complexo da cultura, ligado às variadas festividades, ritos, formas, tipos carnavalescos, com raízes nas sociedades primitivas, na sociedade de classes; *carnavalização* é a influência determinante do carnaval na literatura, no gênero literário”.

Por se tratar de uma perspectiva bastante original, pois o prisma adotado por Bakhtin é singular e a elaboração do conceito de carnavalização resulta da atividade teórica, num processo em que todos os argumentos apresentados corroboram a tese do ensaísta, cotejamos os pressupostos com a leitura de Auerbach (2015), constatando que, embora com visões diferentes, há ampla correspondência entre os dois pensadores. De qualquer forma, para compreender o conceito bakhtiniano de carnavalização é indispensável a contextualização histórica, uma vez que o fenômeno, conforme o formula Bakhtin, é decorrente de uma lenta configuração da cultura popular ao longo dos séculos e da transposição dessas formas para a literatura.

De acordo com Bakhtin, o carnaval é um fenômeno da cultura que tem suas raízes na sociedade primitiva. Trata-se de “uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares” (BAKHTIN, 2010a, p. 139; grifo do autor). Desde as saturnais, celebradas em Roma, e ainda antes, em diferentes culturas, existiam festejos de tipo carnavalesco. Essas festas de caráter público e universal contavam com a participação de todos os integrantes da sociedade e representavam um intervalo, uma ruptura na rotina de trabalho e na vida cotidiana comunitária. Revogavam-se temporariamente as hierarquias, leis e restrições que separavam os seres humanos, eliminando a distância entre eles, e se promovia a inversão de papéis. Durante as saturnais, por exemplo, os senhores serviam os escravos e estes podiam se dirigir àqueles de maneira crítica e descontraída. Essa vivência com aparência lúdica trazia em seu cerne a ideia da relatividade e da transformação, uma vez que possibilitava a subversão da ordem estabelecida, mesmo que de maneira ritual – “é a vida deslocada do seu curso habitual” (BAKHTIN, 2010a, p. 144). Importante destacar que, para Bakhtin, toda a simbologia do carnaval assenta-se em formas concreto-sensoriais e não em conceitos abstratos.

Mesmo sendo o carnaval e outros festejos de tipo carnavalesco limitados no tempo, foi a partir dessa tradição que se formou, lentamente ao longo dos séculos, o que Bakhtin denomina

cosmovisão carnavalesca, uma concepção de mundo com características próprias, independente e extraoficial, alternativa ao regime oficial e dominante, pautando-se, ao contrário, por questioná-lo ao evidenciar que nada se mantém infinitamente e que a alternância e a renovação são não só possíveis como inevitáveis. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 2010a, p. 142). De forma bastante sucinta e sinótica, eis os principais elementos dessa cosmovisão carnavalesca:

- praça pública – o local onde a comunidade se encontra e realiza suas trocas, sejam elas de caráter comercial, cultural ou afetivo, é onde o festejo carnavalesco ocorre;
- acesso universal – todos participam e vivem o carnaval, não há atores e espectadores;
- livre contato familiar – a proximidade entre os seres humanos proporcionada pela festa em praça pública, oportunidade em que são suspensas as leis, as normas e a hierarquia, promove esse tipo de relação familiar que permite e favorece o desenvolvimento de um tipo particular de comunicação gestual e verbal, como insultos, zombarias, obscenidades etc.;
- segunda vida do povo – mesmo se tratando de um regime de exceção restrito no tempo, o carnaval representa uma outra possibilidade de vida;
- a ambivalência marca todas as expressões carnavalescas;
- ousadia, excentricidades e profanações – a permissividade do carnaval inclui atitudes iconoclastas de caráter paródico, embora efêmeras;
- coroações e destronamentos – elevação do que é inferior e rebaixamento do elevado válidos enquanto durar a festa;
- princípio do riso – o riso como forma privilegiada de lançar uma perspectiva diferente sobre temas comumente apresentados de forma séria, trazendo à tona aspectos ocultos. Nesse sentido, desempenham papel preponderante os bobos, os bufões e os loucos;
- mundo invertido e vida às avessas – a inversão de papéis e de comportamentos, incluindo os travestimentos, também faz parte do universo simbólico do carnaval. Um exemplo são os casais de contrários (alto e baixo, gordo e magro), os homens vestidos de mulher etc.;
- princípio material e corporal – liberação do corpo e valorização das necessidades físicas, relacionadas ao gozo e ao que mais aproxima o ser humano do cósmico, da terra e de uma vivência telúrica;
- renascimento, renovação e regeneração – o poder da vida em seu movimento irrefreável produz a morte e o nascimento, ambos formando uma unidade em que o surgimento do novo requer a morte do velho, um processo de permanente regeneração;

- caráter utópico – durante o carnaval, retorna-se à Idade de Ouro, em que havia abundância e igualdade entre os homens;
- orientação para o futuro – a percepção de ciclo da natureza transforma-se em percepção do ciclo histórico, alavanca da mudança que evidencia a impermanência.

Para Bakhtin, essa cosmovisão carnavalesca já impregna a literatura do sério-cômico, um campo composto por diversos gêneros literários que surgiram e se desenvolveram no final da Antiguidade Clássica e no período do Helenismo, como mimos, diálogos socráticos, simpósios, sátira menipeia, entre outros. Deles deriva toda a evolução da linha carnavalesca do romance, considerada por Bakhtin como uma das três diretrizes seguidas pelo romance europeu, ao lado da épica e da retórica (BAKHTIN, 2010a, p. 124). Por suas propriedades, esses gêneros do sério-cômico levaram à destruição da totalidade épica e trágica do homem e do seu destino (BAKHTIN, 2010a, p. 133). Entre os aspectos que distinguem os gêneros do campo do sério-cômico, cumpre salientar: a atualidade dos temas abordados, que se relacionavam ao cotidiano, o que reduzia o distanciamento épico; o fato de partirem da experiência vivida e não da lenda, colocando sobre essa um olhar crítico e até cínico-desmascarador; e o de lançarem mão da pluralidade de estilos, parodiando gêneros elevados e misturando sublime e vulgar, sério e cômico, prosa e verso etc.

Essas formas de expressão sobreviveram, embora em constante transformação, ao longo da Idade Média. Nesse período, Bakhtin identifica três grandes vertentes de manifestações da cultura cômica popular, que se articulam entre si e refletem a cosmovisão carnavalesca. Essas manifestações foram os vetores da linguagem que chegou à arte literária provocando a carnavalização da literatura e influenciando, em especial, a formação do gênero romanesco. São elas: as formas de ritos e espetáculos, que incluem os festejos carnavalescos e as representações em praça pública; as obras verbais cômicas ou paródicas, orais ou escritas, em latim ou língua vulgar; e a comunicação familiar que constituiu o vocabulário de grosserias, insultos, juramentos etc.

Tais manifestações conviviam, durante a Idade Média, com a expansão da Igreja Católica, que alcançou forte poder e abrangência ancorada em um regime de ascetismo, restrições e penitências que vinha ao encontro e fortalecia a cultura oficial, pautada por inculcar a imutabilidade da ordem vigente, com uma concepção verticalizada e estática do tempo – nas imagens medievais, não há movimento horizontal no tempo, mas uma hierarquia extratemporal. Por outro lado, a fim de conquistar e manter cada vez mais adeptos, a Igreja

fez todo um movimento para absorver, em seus ritos, formas de manifestações profanas, inclusive aquelas em que o riso desempenhava papel preponderante. Para isso, a elasticidade e a capacidade de “incorporar e conciliar os sistemas filosóficos e científicos mais diversos” e deixar “muita liberdade à interpretação, à fantasia popular, às visões místicas e às diferenças regionais de culto” (AUERBACH, 2015, p. 161) foram fundamentais para que a Igreja Católica conservasse a supremacia. Note-se que, desde a Antiguidade, expressões sérias e cômicas conviviam e se complementavam, uma vez que o aspecto popular e cômico das festas religiosas também era consagrado pela tradição. Na Idade Média, o cerimonial sério era acompanhado da paródia feita por bobos e bufões. “Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica” (BAKHTIN, 2008, p. 4), pois, somente por intermédio do riso era possível exprimir o mundo em sua totalidade, incluindo aspectos da verdade, da história e do homem não acessados pelo discurso sério. “Na forma do riso resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério” (BAKHTIN, 2010a, p. 145).

O temor cósmico e as imagens dos cataclismos universais e das teorias escatológicas que ele acarreta, cultivados nos sistemas de concepções oficiais, encontraram seu equivalente cômico nas imagens dos cataclismos carnavalescos, das profecias paródicas, etc., que têm por efeito liberar o medo, aproximar o mundo do homem, facilitar o tempo e seu curso, transformando-o em tempo alegre de alternâncias e renovações (BAKHTIN, 2008, p. 346).

Assim, enquanto as festas oficiais da Idade Média reforçavam a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras por meio de hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais, o carnaval e outras festas populares, sempre imbricadas com o calendário religioso, supriam uma necessidade de relaxamento passageiro, representando uma janela de exceção ao rigor imposto. Essas celebrações, que muitas vezes ocorriam dentro dos próprios templos, valorizavam o riso e parodiavam os rituais sagrados, constituindo o que Bakhtin chama de “segunda vida do povo” (BAKHTIN, 2008, p. 5). Com características próprias e contrastantes em relação ao mundo oficial, nesse universo paralelo da praça pública florescia a cultura popular.

O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo ‘carnavalesco’ numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença (BAKHTIN, 2008, p. 189).

Bakhtin considera o carnaval um reservatório de inúmeros elementos da cultura popular oriundos de manifestações festivas que se extinguíram e foram por ele incorporados. O elo que une essas formas é a particular relação com o tempo, com o devir, em um sistema que liga morte e nascimento como fenômenos profundamente vinculados ao ciclo da vida, pois a morte pressupõe e promove o nascimento de algo novo. Portanto, as imagens da morte e do nascimento são ambivalentes, sendo que os polos positivo e negativo não se destacam, ou seja, o velho traz em si o novo, o novo ainda faz parte do velho. Nesse sentido, a permanência se dá pela impermanência, pela morte do ser que sobrevive no novo ser. São imagens bicorporais, bifaciais, prenhes. “Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação” (BAKHTIN, 2008, p. 359). Assim, o conceito de carnavalização reforça a relação dialética em uma dinâmica sem hierarquia de valor entre o mundo físico e o metafísico; em que se aliam os polos negativo e positivo, morte e vida, não havendo, portanto, polaridade estática, mas movimento e transformação constantes.

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. (...) É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (BAKHTIN, 2008, p. 239).

No período em questão – final da Idade Média e Renascimento –, as línguas faladas no território europeu alçaram-se à forma de expressão literária, um processo de evolução que ocorreu em momentos diferentes nos diversos povos e regiões, em consequência da paulatina decadência do latim e concomitante ascensão das línguas vulgares, que ganharam em padronização ortográfica e gramatical, em vocabulário e estilo. Esse fato, que coincide com o florescimento das ideias humanistas e tem Dante como precursor (AUERBACH, 2015, p. 228), no século XIV, e Rabelais como seu equivalente para o idioma francês, no século XVI, também colaborou para a configuração geopolítica moderna do continente.

É evidente que o desenvolvimento das línguas vulgares contribuiu muito para formar a consciência nacional, e não foi por acaso que os povos sentiam possuir sua individualidade nacional no momento exato em que sentiam possuir uma língua nacional comum (AUERBACH, 2015, p. 159).

Tal afirmação dialoga com o que Bakhtin considera os “destinos sócio-históricos das línguas europeias”, que influíram na formação da categoria teórica de “língua única”, posto que a

língua é um instrumento heterodiscursivo vivo e, assim, em transformação constante. No entanto, são acionadas “*forças centrípetas* da língua”, que se colocam em tensão com o heterodiscurso social para garantir uma relativa unidade comunicacional (BAKHTIN, 2015, p. 39), constituindo-se em normas linguísticas e abarcando também a estilística literária e as circunstâncias sociais e políticas. “Por isso a língua única exprime as forças da unificação verboideológica concreta e da centralização que ocorre numa relação indissolúvel com os processos de centralização sociopolítica e cultural” (BAKHTIN, 2015, p. 40).

Além dessa circunstância, o contato entre idiomas e dialetos proporcionado pelo surgimento da imprensa e, conseqüentemente, pela disseminação de traduções (AUERBACH, 2015, p. 257) promoveu o que Bakhtin qualifica de “interorientação e iluminação das línguas” (BAKHTIN, 2008, p. 417) entre si, que se enriqueceram mutuamente. Todos esses fenômenos contribuem para que a Renascença se torne um momento privilegiado e crucial de carnavalização da linguagem dos povos europeus, conforme Bakhtin. “Camadas inteiras da linguagem – o chamado *discurso familiar da rua* – estavam impregnadas da cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 2010a, p. 148; grifo do autor) e acabam transpondo os limites da praça pública, invadindo campos da vida oficial e também da literatura. Para Bakhtin (2010a, p. 149), “o Renascimento é a culminância da vida carnavalesca” e a cosmovisão carnavalesca, com toda a sua carga de cultura cômica popular, penetra profundamente em quase todos os gêneros da literatura de ficção, revertendo em obras de autores que perduram no tempo, como Boccaccio, Cervantes, Shakespeare e Rabelais.

Segundo Bakhtin, o sistema de imagens criado por François Rabelais (1494-1553), escritor que forjou um estilo único, relaciona-se com esse conjunto de fenômenos que resultou de uma decantação, ao longo dos séculos, de usos da linguagem e da comunicação oral e escrita. Nesse período de transição, a queda das fronteiras entre o latim e as línguas vulgares, somada a outros fatores de transformação, como o declínio do regime feudal e teocrático, favoreceu a ocorrência de um momento de fusão entre a cultura e a literatura oficial e a não-oficial.

A cultura cômica popular que, durante séculos, formara-se e defendera sua vida nas formas não-oficiais da criação popular – espetaculares e verbais – e na vida corrente não-oficial, içou-se aos cimos da literatura e da ideologia a fim de fecundá-las. (...) Mil anos de riso popular extra-oficial foram assim incorporados na literatura do Renascimento. Esse riso milenar não só a fecundou, mas foi por sua vez por ela fecundado. Ele se aliava às idéias mais avançadas da época, ao saber humanista e à alta técnica literária. (...) O riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e *histórica* da época. Isso foi possível apenas

porque, após mil anos de evolução, no curso da Idade Média, os brotos e embriões desse caráter histórico e seu potencial estavam prontos para eclodir (BAKHTIN, 2008, p. 62-63; grifo do autor).

Atento aos falares e às expressões populares usados no cotidiano e na praça pública, capaz de compreendê-los e deles se apropriar para transformá-los em arte literária, Rabelais, que também possuía vasto saber erudito, tinha ainda a favor da sua criatividade esse contexto particular de transição entre o Medievo e a Modernidade, quando aspectos das duas eras se mesclavam de forma aleatória, sem paradigmas que nortegassem ou limitassem a inventividade do artista, ou seja, um período em que era possível ousar na invenção, pois ruíam os valores de uma época que se encerrava, enquanto ainda não tinham contornos definidos os limites impostos pelos tempos vindouros. “Fecundidade em potência” e “germe para florações futuras” (AUERBACH, 2015, p. 241) é como Auerbach caracteriza o século XVI, quando viveu Rabelais e, no Ocidente, surgiram indivíduos extremamente criativos, que influenciaram os destinos de praticamente todos os domínios do conhecimento. O teórico alemão aponta, ainda, o acontecimento histórico que revolucionou a trajetória da humanidade e se tornou motivo literário recorrente por mais de dois séculos, provocando um “efeito relativizante”: “o tema do descobrimento de um novo mundo, com toda a surpresa, o deslocamento do horizonte e a mudança da imagem do mundo que se seguiram a tal descobrimento” (AUERBACH, 2002, p. 235). Bakhtin corrobora essa afirmação, salientando que tal processo levou a uma nova representação do mundo, o qual “se tornou inteligível e efetivamente histórico. Não se trata do número de grandes descobrimentos, de novas viagens, de conhecimentos adquiridos, mas da nova *qualidade* da apreensão da realidade do mundo, que resultou de tudo isso” (BAKHTIN, 2011, p. 247; grifo do autor).

2.2 Realismo grotesco

Em meio a essa efervescência, populariza-se na Europa o estilo grotesco. Considerado por Wolfgang Kayser (2009, p. 14) uma “categoria estética”, o grotesco – por vezes tratado por arabesco, mourisco ou burlesco – foi absorvido por pintores da Renascença; no teatro, aproxima-se da *commedia dell’arte*; na literatura, caracteriza o estilo de escritores como Rabelais e Fischart – tradutor de Rabelais para o alemão que acabou plasmando um estilo próprio e criando uma obra independente. Desde então, o grotesco influenciou diversos

artistas e autores de diferentes escolas. De acordo com Kayser (2009, p. 17), “o fenômeno é mais antigo que o seu nome” e tem abrangência universal.

La grottesca e grottesco, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga. Logo se constatou que não era autóctone romana, mas que chegara a Roma como nova moda, relativamente tarde, por volta da época da transição (KAYSER, 2009, 17-18; grifos do autor).

Tal arte ornamental, que desde a Renascença foi largamente adotada em desenhos, gravuras e pinturas, na imprensa incipiente, na arquitetura, no desenvolvimento de joias e utensílios, caracteriza-se pela mistura de formas animais, vegetais e humanas, na qual, conforme explicita Kayser (2009, p. 18), encontram-se “anuladas neste mundo as ordens da natureza”. Não há reprodução fiel das imagens da realidade, pois não ocorre separação entre os domínios a que pertencem os objetos representados; estes se entrelaçam a corpos humanos, os quais se transformam em plantas ou animais em um movimento de continuidade. “A quimera é o grotesco por excelência. A mistura de formas humanas e animais é uma das manifestações mais típicas e mais antigas do grotesco” (BAKHTIN, 2008, p. 94).

No estudo de Bakhtin sobre Rabelais, grotesco e carnavalização são conceitos convergentes e que acabam por se enlaçar, ambos radicados na cultura cômica popular, no seio da qual ocorreu a formação de um sistema de imagens peculiar “e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo)” (BAKHTIN, 2008, p. 17). Realismo grotesco é como Bakhtin convencionou chamar essa “concepção estética”, que à liberdade formal de misturas heterogêneas soma outras, análogas e afins, como as proporções distorcidas, os contrastes agudos, o caráter hiperbólico, a ausência de simetria, o acréscimo de elementos fantásticos ao conjunto, que ganha aspecto onírico e/ou monstruoso.

Especialmente as imagens grotescas do corpo são antagônicas ao cânone clássico, que cultivou o belo e a perfeição do corpo acabado e jovem, distante dos umbrais do nascimento e da morte, circunstâncias em que a natureza animal do ser humano se expõe da maneira mais crua. O cânone clássico também ignorou as deformidades e tudo o que se relaciona com os orifícios anatômicos e os excrementos. “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua

indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2008, p. 17; grifo do autor). No realismo grotesco, o corpo é aberto e incompleto, mistura-se à terra como o inferior absoluto, um princípio regenerador que resulta do movimento permanente de absorção para em seguida dar à luz, morte e vida em sequência e continuidade. Assim, integram um sistema de imagens grotescas cenas de evacuação, coito, parto, despedaçamentos e elementos como urina, fezes, sangue etc. Conceito equivalente é chamado de “realismo criatural” por Auerbach, que o localiza na tardia Idade Média e do qual Rabelais se apropriou com intenção oposta à da ideologia medieval.

Com Rabelais não há mais pecado original nem juízo final e, portanto, também não mais há nenhum medo metafísico da morte. Como parte da natureza, o homem se alegra da sua vida palpitante, das funções do seu corpo e das forças do seu espírito, e como as outras criações da natureza, é vítima da dissolução natural (AUERBACH, 2002, p. 241).

Para Bakhtin, a imagem grotesca apresenta dois traços constitutivos, determinantes da sua natureza grotesca: representar um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose, ou seja, explicitar a sequência morte-nascimento-crescimento-evolução em seu movimento constante; e a ambivalência, que significa ser aberta, comportar a dinâmica entre os dois polos que promovem essa mudança. As formas metamorfoseiam-se, transmutam-se, refletindo o “eterno *inacabamento* da existência” (BAKHTIN, 2008, p. 28; grifo do autor), o que, para o pensador russo, reverte em liberdade de fantasia do artista e transmite uma alegre ousadia, aliando transgressão e libertação. Essa configuração, no entanto, refere-se apenas à evolução do grotesco medieval, que alcançou seu apogeu na época renascentista, pois, no século XVII, com o advento do classicismo e até como forma de fortalecimento desse novo cânone, o grotesco é rebaixado, diminuído como subclasse do cômico, assim como o riso e as manifestações paródicas perdem o seu lugar anteriormente equiparado ao sério.

O romantismo, em oposição, recupera o grotesco, mas com outro sentido, buscando expressar uma visão de mundo subjetiva e individualista; a paródia cede espaço à ironia e ao caricatural, o riso alia-se ao temor. É assim que Kayser vê as inusitadas plasmações do grotesco, sempre com um componente inquietante, incômodo, algo que está além do entendimento e causa estranhamento e perplexidade; lúgubre e abismal, mesmo quando irônico, “*é o mundo alheado* (...) Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro” (KAYSER, 2009, p. 159; grifo do autor), em uma definição muito similar ao conceito freudiano *das Unheimliche*, traduzido para o português como ‘o estranho’ ou ‘o inquietante’. “O estranho é aquela categoria de assustador que remete

ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 277), o que equivale também a uma ambivalência, porém, paralisante; uma latência que se insinua com “um teor mágico e assustador” (MARKS, 2012, p. 56). Tanto Freud quanto Kayser estendem-se na análise do conto “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann (1817), autor no qual se encontram, segundo Kayser, todas as formas do grotesco.

Contudo, nos limites deste trabalho, cabe salientar a principal divergência entre as interpretações de Bakhtin e de Kayser a respeito do grotesco, pois ambas podem contribuir no estudo da obra de Guimarães Rosa. Em linhas gerais, Kayser insiste no caráter lúgubre e assustador, usa muitas vezes expressões como “ficar sem chão” diante de imagens grotescas, pertençam elas à linha do fantástico ou à do satírico, como as divide. Mesmo quando são risíveis, essas imagens trazem em seu cerne algo de horror, de estranhamento que causa medo e até terror, pois provocam persistentemente a dissolução de processos estabelecidos e compreensíveis. “Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (KAYSER, 2009, p. 159). Além disso, Kayser pressupõe a existência de um inacessível *id*, uma força estranha que conduz os destinos humanos, ideia que encerra uma contradição insuperável em vista da liberdade de fantasia característica do grotesco, conforme se posiciona Bakhtin. Para este, ao tentar escrever uma teoria geral do grotesco e buscar revelar a essência do fenômeno, Kayser restringiu o seu foco ao grotesco romântico e modernista, com predomínio do último. Ele não vê o fenômeno de forma integrada à cultura cômica popular, como Bakhtin (2008, p. 41), para quem “a verdadeira natureza do grotesco [é] inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo”. Este defende o caráter alegre e transformador do grotesco até a Renascença – para ele, a mudança de atitude em relação ao riso é a “mais marcada, categórica e nítida” (BAKHTIN, 2008, p. 57) das fronteiras que separam o Renascimento dos séculos XVII e seguintes –, identificando o tom soturno do grotesco apenas a partir do Romantismo. Ainda assim, considera que, mesmo enfraquecida, a natureza do grotesco carnavalesco não se extingue no grotesco romântico: “o riso se atenua, (...) reduz-se ao mínimo” (BAKHTIN, 2008, p. 33), mas “os grandes temas originários do carnaval conservam reminiscências do poderoso conjunto a que pertenceram” (BAKHTIN, 2008, p. 41).

Portanto, Kayser pensa o grotesco a partir da perspectiva do iluminismo e do cientificismo, em que a desordem e a mistura desconcertam e afligem, uma vez que essas correntes necessitam encontrar um padrão objetivo para identificar e reforçar a ordem das coisas, ou seja, operam sob o prisma da Modernidade. Ele mesmo conclui: “As plasmações do grotesco

constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e a qualquer sistemática do pensar” (KAYSER, 2009, p. 161-162). Em sentido oposto, Bakhtin vai em busca da percepção da época anterior, quando o ser humano convivia com a ausência de explicação racional para muitos fenômenos, lançando mão de recursos intuitivos ou místicos, mas também recorrendo e ampliando a fenda aberta pela cosmovisão carnavalesca, que contestava e descerrava novas possibilidades, fenômeno que culminou na Renascença. Para marcar essa diferença fulcral de perspectiva nessas duas interpretações do grotesco, selecionamos uma citação de cada um dos teóricos.

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas (KAYSER, 2009, p. 20).

A forma do grotesco carnavalesco (...) ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (BAKHTIN, 2008, p. 30).

Auerbach corrobora a concepção de Bakhtin. Para ele, “o sentimento estético que exige uma separação precisa entre o que é sublime e trágico e o que é realista e cotidiano era estranho aos homens da Idade Média” (AUERBACH, 2015, p. 190). Especificamente com relação à obra de Rabelais, em que “os elementos mais heterogêneos formam um conjunto de unidade perfeita” (AUERBACH, 2015, p. 265), considera essencial o “princípio do redemoinho baralhador” (AUERBACH, 2002, p. 237), ou seja, a mistura de estilos, motivos, cenários, proporções, campos do conhecimento para obter um resultado inédito e provocador de uma nova visão sobre o mundo.

Todo o esforço de Rabelais dirige-se para o jogo com as coisas e com a multiplicidade de visões possíveis e para atrair o leitor, acostumado a determinadas maneiras de ver o mundo, através do redemoinho dos fenômenos, para que se aventure sobre o grande mar do mundo, sobre o qual se pode nadar livremente, e também em direção a todo e qualquer perigo (AUERBACH, 2002, p. 241).

Sistematizamos e resumimos as ideias de Bakhtin no quadro sinótico comparativo entre o grotesco medieval e renascentista e o grotesco romântico, apresentado a seguir.

Grotesco medieval e renascentista	Grotesco romântico
Jocoso e alegre	Humor, ironia ou sarcasmo
Regenerador	Libertador
Cultura cômica popular – o terrível, vencido pelo riso, torna-se uma bobagem alegre, não assusta, não há medo	Terrível, assustador, alheio ao homem, amedrontador
O mundo se aproxima do homem, o corporifica e, pelo corpo, o reintegra à vida	Reconciliação com o mundo no plano subjetivo, lírico ou místico
Imagens da vida material e corporal – comer, beber, evacuar, copular, parir etc. – têm significado regenerador	Imagens da vida material e corporal – comer, beber, evacuar, copular, parir etc. – são relacionadas à vida inferior
Torna o mundo inofensivo, alegre e luminoso ao transformar o terrível e espantoso em alegres espantalhos cômicos	Tom lúgubre, mundo dominado pelo medo, hostil, estranho e desumano (Kayser)

Fonte: a autora.

Embora tenham pontos de vista diferentes, Bakhtin e Kayser são unânimes em apontar um poderoso ressurgimento do grotesco no século XX. Para o segundo, assim como no XVI, “pode-se afirmar que, no século XX, o grotesco é o solo nutritivo de largos domínios da pintura e da literatura” (KAYSER, 2009, p. 113). Além do alheamento, da desordem, do estranhamento e tudo o que já foi citado, Kayser (2009, p. 117) acrescenta, em meio a análises de escolas artísticas como o surrealismo e outras, o “caráter cindido do homem” e o que chama de “grotesco latente” (KAYSER, 2009, p. 126), do qual estão eivadas as narrativas de Franz Kafka, por deixarem o leitor em permanente estado de desconforto e estranhamento.

Bakhtin avalia ter ocorrido uma linha de evolução complexa do grotesco no século XX. De forma genérica, indica duas correntes principais: o grotesco modernista, que retoma as tradições do grotesco romântico e trata “de maneira extremamente formalista a herança carnavalesca dos temas e símbolos grotescos” (BAKHTIN, 2008, p. 41), e cita Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas etc.; e o grotesco realista, que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, refletindo, por vezes, influência direta de formas carnavalescas, e cita Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda etc. Em nosso estudo, incluímos Guimarães Rosa nesse segundo grupo, mas identificamos também aspectos do grotesco romântico, especialmente em *Grande sertão: veredas*, cujo herói problemático reflete sobre os dilemas do ser humano moderno, os desafios do “mundo misturado”, um mundo que frustrou a expectativa racionalista, o que, de alguma forma, reverbera na contraposição entre os cânones grotesco e clássico. Nesse sentido, Bakhtin reputa ao

movimento romântico um papel fundamental para os destinos da literatura como expressão da condição humana.

É preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável.

Esse *caráter infinito interior* do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado. (...) A força artística e heurística do método grotesco sobressai de forma gritante (BAKHTIN, 2008, p. 38-39; grifo do autor).

Como uma categoria estética bem definida, ainda que abrangente, o grotesco apresenta alguns motivos e caracteres recorrentes, embora com tratamento diverso de acordo com a época e o movimento artístico em que estejam inseridos, conforme exposto acima. Entre eles, destacamos:

- O hiperbolismo, a distorção das proporções e o exagero das formas, aspectos dos quais os gigantes são exemplos – no romântico, tendem à monstruosidade.
- O motivo da loucura, que possibilita um olhar inusitado sobre o mundo e o cotidiano, ressaltando perspectivas que se distanciam do senso comum – no grotesco romântico, adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo. Nesse segmento também se incluem os bobos e bufões, que, por meio do cômico, desmistificam e desnudam pretensas verdades.
- A máscara, motivo carregado de sentido na cultura popular, expressa a mudança de personalidade, a metamorfose, as alternâncias, a relatividade; viola as fronteiras naturais e promove a inter-relação entre imagem e realidade. “É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco” (BAKHTIN, 2008, p. 35). No romântico, a máscara dissimula, encobre, engana.
- O artista como elemento que se opõe ao mundo organizado.

Em um sistema de imagens grotesco, conforme o pensamento de Bakhtin, a esses motivos, temas e personagens somam-se outros elementos, como os já mencionados princípio material e corporal, rebaixamento, ambivalência, degradações e destronamentos, riso regenerador ou mesmo o riso reduzido, ou seja, a ironia, imagens que caracterizam fenômenos em metamorfose. Importante ressaltar que esse estado de transformação se vincula à atitude em

relação ao tempo, que supera o estágio primitivo de ciclo da natureza para abarcar fenômenos sociais e históricos.

As imagens grotescas, com sua atitude fundamental diante da sucessão das estações, com sua ambivalência, convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento (BAKHTIN, 2008, p. 22).

Do rol de conteúdos elaborado por Kayser (2009, p. 157-158), além das características já citadas, constam os “animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. (...) Mas o animal grotesco puro e simplesmente é o morcego”. Há ainda bonecos autômatos e marionetes, acontecimentos repentinos e surpresa, o onírico, o ridículo e o absurdo.

O diabo também é um personagem frequente no sistema de imagens grotesco, porém, com diferentes tratamentos. Enquanto na Idade Média e no Renascimento não tem caráter atemorizante e encarna o questionador de paradigmas impostos pelo *status quo*, no grotesco romântico é sombrio e maligno, provoca espanto e melancolia. Para Kayser (2009, p. 16; grifo do autor), o elemento diabólico equivale ao *id*, o qual, eventualmente, consegue ser vencido pela arte.

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. (...) Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a *configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*.

Toda a obra de Guimarães Rosa está eivada de referências à cultura popular e de motivos da tradição romanesca nela radicados, que, por sua vez, identificam-se com o grotesco e com o conceito de carnavalização da literatura. O escritor, no entanto, apropriou-se dessa tradição para transformá-la, colocando-a sob uma perspectiva contemporânea. Um exemplo é o pacto fáustico, que foi redimensionado pelo autor com uma abordagem metafísica e individualizada, na qual a subjetividade exerce papel preponderante. Também diferenciado é o tratamento do motivo da donzela-guerreira, a ser apresentado no capítulo sobre a relação amorosa entre Riobaldo e Diadorim. Além disso, a imagem e a linguagem, incluindo a prosódia, de populações do interior do Brasil são marcantes na obra de Guimarães Rosa. Por tudo isso, podemos considerar a sua literatura carnavalizada, uma vez que repousa sobre o amálgama da

cultura popular, formado ao longo dos séculos, do qual o autor se apropria para elaborar uma reflexão profunda e poética, colocando em diálogo as culturas popular e erudita e alcançando uma síntese inovadora, como será exposto no próximo capítulo.

3 A CULTURA POPULAR NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Muitos dos elementos apontados por Kayser e por Bakhtin como integrantes do cânone grotesco e que se plasmaram naquilo que o crítico russo denomina carnavalização da literatura estão presentes na obra de Guimarães Rosa, com variações de diapasão. Essa característica supera o aspecto meramente estético ou formal e penetra, a partir da epiderme do texto, no interior dos tecidos de sua arte literária, revelando um sentido profundo, uma concepção da vida, uma visão de mundo e de questões primordiais da existência que trazem em seu cerne a abertura para novas possibilidades, uma distensão de limites e um olhar relativizante.

A carnavalização tornou possível a criação da estrutura *aberta* do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica una e única, do espírito uno e indivisível que se desenvolve em si mesmo (BAKHTIN, 2010a, p. 205; grifo do autor).

Neste capítulo, apresentamos análises de um conto – “Darandina” –, duas novelas – “O recado do morro” e “Meu tio o Iauaretê” – e do romance de Guimarães Rosa a partir do prisma do grotesco e da literatura carnavalizada. Iniciamos por “O recado do morro”, dando sequência com “Darandina” e “Meu tio o Iauaretê” para chegar a *Grande sertão: veredas*, de forma a que esse percurso evidencie a passagem do realismo grotesco para o grotesco romântico e deste para o grotesco realista, conforme a nomenclatura utilizada por Bakhtin.

3.1 O recado do morro

“O recado do morro” abre o segundo volume de *Corpo de baile*⁷, publicado em 1956. Com o desmembramento do livro em três partes, em 1965, a novela passou a integrar *No urubuquaquá, no pinhém*, composto também por “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”. Nessa edição, a ordem das estórias foi alterada e o volume reúne as três narrativas chamadas originalmente de “parábases” pelo autor, as quais se intercalavam anteriormente aos “romances”, também assim mencionados pelo escritor. Ou seja, no imaginado espetáculo que compõe a íntegra da obra, essas três narrativas representam os momentos em que o coro se dirige à plateia, interrompendo a ação cênica para que o espectador retorne à realidade

⁷ Utilizamos a edição comemorativa dos cinquenta anos (1956-2006), publicada em 2006 pela Editora Nova Fronteira, em dois volumes, seguindo a ordem original dos contos e das novelas, mais um encarte com mensagem dos editores e artigos de Alberto da Costa e Silva e Paulo Rónai.

cotidiana. Segundo o próprio Rosa, cada uma delas retrata o processo de criação e realização de uma manifestação artística: a canção, a poesia e a ficção (ROSA, 2003, p.93), respectivamente.

O enredo de “O recado do morro” desenrola-se durante uma viagem pelo sertão mineiro, uma expedição que reúne um pesquisador estrangeiro, Seo Olquiste ou Alquiste, interessado na fauna, flora e paisagem locais; um religioso, frei Sinfrão, também estrangeiro, mas já fluente no idioma nativo, servindo de intérprete ao primeiro; um fazendeiro da região, Seo Jujuca do Açude, anfitrião dos dois; e, acompanhando a comitiva, o protagonista, Pedro Orósio, na função de guia, e Ivo Crônico, encarregado de conduzir as bagagens em burros de carga.

Durante o trajeto, o grupo encontra figuras excêntricas – dois ermitãos, um deficiente mental, um fanático religioso, um demente, além de uma criança –, criaturas que, pela sua condição, vivem no limiar da sociedade, à margem do sistema produtivo e das relações estabelecidas. Conforme as descreve Paulo Rónai (2006, p. 26), são pessoas “de senso embotado mas de sentidos apurados” e almas “com receptividade para o extraordinário e o milagre” (RÓNAI, 2006, p. 19). Serão esses os recadeiros de um suposto aviso vindo da montanha, que, nesse ponto, sugere uma ressonância de Goethe, escritor que também se dedicou ao estudo de Geologia:

Quando contemplamos as montanhas, quer de perto, quer de longe, e vemos seus cumes ora a brilhar com a luz do sol, ora enevoados, ora envoltos em nuvens tempestuosas, ora fustigados pela chuva ou cobertos de neve, atribuímos todos esses fenômenos à atmosfera, pois podemos ver e compreender seus movimentos e suas modificações. As montanhas, porém, em sua forma tradicional, oferecem-se imóveis aos nossos sentidos. Nós as tomamos por mortas em virtude de sua rigidez; estando elas em repouso, acreditamos não haver aí nenhuma atividade. Há bastante tempo, porém, não consigo evitar de atribuir as alterações que se apresentam na atmosfera, em grande parte, a uma atuação velada e secreta das próprias montanhas (GOETHE, apud BAKHTIN, 2011, p. 230).

Os ruídos da montanha foram escutados pelo primeiro dos recadeiros e o alerta era de que haveria uma morte à traição. De recadeiro em recadeiro, todos lunáticos e confusos, vão se acrescentando informações ao recado, até este chegar ao violeiro e poeta, que o transforma em canção. Os versos, então, revelam a Pedro Orósio que seria ele a vítima da morte à traição em uma emboscada tramada por Ivo Crônico e seus comparsas, todos invejosos do sucesso de Pedro com as mulheres.

Em nossa interpretação, apoiada na teoria de Mikhail Bakhtin, em “O recado do morro” Guimarães Rosa vale-se de um sistema de imagens grotesco, pois são abundantes os elementos desse estilo. Conforme exposto anteriormente, Bakhtin convencionou chamar de *realismo grotesco* a uma “concepção estética da vida prática” (BAKHTIN, 2008, p. 17), caracterizada por um tipo de imagem cujos contornos são imprecisos, há indefinição das formas, que se unem para compor seres e objetos indistintos, algo totalmente diferente do figurativo e do acabamento formal exigidos pelo cânone clássico. Quando de sua descoberta, no século XV, o estilo grotesco surpreende por apresentar um

jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas (BAKHTIN, 2008, p. 28).

Para Bakhtin, o grotesco tem por sustentação o riso e a visão carnavalesca do mundo, que destroem “a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 2008, p. 43). Sob essa perspectiva, consideramos “O recado do morro” um exemplar privilegiado, mas não isolado, na bibliografia de Guimarães Rosa, de realismo grotesco e de literatura carnavalesca. Também encontramos e apontamos ecos de cenas e motivos presentes na obra de Rabelais, embora aqui em chave bem mais sutil. Nesse sentido, um aspecto a sublinhar é o caráter pouco introspectivo das personagens da novela, em que o conflito interior é mínimo, não há profundidade psicológica, tudo se dá no nível físico, material e corporal, como em Rabelais e na literatura anterior ao romantismo.

Na correspondência trocada com Guimarães Rosa por ocasião da tradução de *Corpo de baile* para o italiano, Edoardo Bizzarri pede ajuda ao escritor para traduzir, de “O recado do morro”, o seguinte trecho, que se aproxima da descrição do estilo grotesco citada acima:

Vez em quando, batia o vento – girava a poeira brancada, feito moído de gesso ou mais cinzenta, dela se formam vultos de seres, que a pedra copia: o goro, o onho e o saponho, o ôsgo e o pitôsgo, o nhã-ã, o zambezão, o quibungo-branco, o morcegaz, o regonguz, o sobre-lobo, o monstro homem (ROSA, 2006, p. 430).

Solicita o tradutor: “‘Goro... (até) regonguz’ (onde poderia encontrar dados que caracterizem estas imaginações populares?)” (ROSA, 2003, p. 71). Em sua resposta, Guimarães Rosa

fornece uma valiosa chave para nossa interpretação da novela e de como a cultura popular se encontra em sua obra:

Só, talvez em Rabelais, nas narrações de sabaths, de bruxarias medievais, sugestões de catedrais góticas, nas gárgulas e carantonhas. Não são, não se trata, no texto, de imaginações *exatamente* populares. Mas de propositais semi-contrafações destas, para figurar o que, na imaginação de um espectador sensível, é sugerido pelos vultos que o vento parece formar com a poeira calcária, estranhissimamente, naquele desolado lugar (ROSA, 2003, p. 84; grifo do autor).

O escritor apresenta então sugestões de tradução para o italiano, e continua:

Para não ficarem de-todo arbitrárias as representações imaginadas ou “entrevistas” naquele revoltear fantomático de poeira espectral – e devendo tratar-se de espectador rude, roceiro inculto, – alguns elementos básicos, estes, sim, foram utilizados: à moda ou *ad instar* de “cavalo-de-enxerto”, de planta rústica que serve para receber os enxertos exóticos (ROSA, 2003, p. 84; grifo do autor).

Segue explicando cada um dos termos e as respectivas variações semânticas que elaborou, a fim de atingir “uma possível e ampliada ressonância universal”, um caráter “de acorde, cacho, multiplicidade de conotações, empastamento semântico” (ROSA, 2003, p. 84). Dispensável apontar nessas manifestações a relação com o que foi exposto no capítulo anterior, dedicado à contextualização teórica. Portanto, é na chave do realismo grotesco ou, deslocando o conceito para a contemporaneidade, do grotesco realista que passaremos a analisar “O recado do morro”.

A ambientação da novela, em que grutas, cavernas e o próprio morro desempenham função preponderante, remete inclusive à etimologia do termo grotesco. Por um recurso de prosopopeia, o morro ganha vida e é ele quem desencadeia a ação, é-lhe atribuído um novo significado e uma função inusitada e insólita – à semelhança da brincadeira do jovem Gargântua no episódio do limpa-cu. E ele é individualizado, é o Morro da Garça, localizado precisamente “no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste” (ROSA, 2006, p. 401) – um procedimento de detalhamento científico bastante frequente em Rabelais –, mas também é poeticamente descrito como “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” e “belo como uma palavra” (ROSA, 2006, p. 404). Enfim, como sugerem os substantivos “pirâmide” e “palavra”, salta de seu âmago uma mensagem a ser decifrada. À imagem esfíngica e insondável, de portentosa solidez e permanência no horizonte do Morro da Garça contrapõe-se a resplandecência da Gruta do Maquiné “tão inesperada de grande, com seus sete salões

encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz” (ROSA, 2008, p. 397), cujos mistérios já foram explorados e são mais familiares.

Já no parágrafo de abertura da novela, encontramos os termos que grifamos a seguir, os quais remetem a um sistema de imagens grotesco: um caso *de vida e de morte*, rastreado *pelo avesso*, de um *enxadeiro* de nome Pedro Orósio, mas por *alcunha* Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, um quase *gigante*. Desmembrando cada um dos segmentos imagéticos, temos: a contiguidade de vida e morte; apresentada de maneira improvável e que aos poucos se revela; envolvendo um homem do povo, cujos apelidos têm força de personificação. Ana Maria Machado, entre outros teóricos, analisou detidamente a importância dos nomes próprios na obra de Guimarães Rosa e seus múltiplos sentidos. Não consta em seu estudo, entretanto, o termo chambergo, que, segundo o Dicionário Houaiss, é um tipo de chapéu de feltro de abas largas dobradas enfeitado com uma pluma. A palavra deriva de Chomberg, elemento de composição de diversos vocábulos cuja etimologia é o aportuguesamento do sobrenome alemão Schönberg, de um militar do século XVII que comandou tropas portuguesas e se tornou célebre em Lisboa por ditar a moda masculina. Assim, Chomberg significa homem elegante, termo adequado à elegância natural do bem-apessoado Pedro Orósio, que, com frequência, “tirava do bolso um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto” (ROSA, 2006, p. 395). Isso posto, encontramos um sentido distintivo para a primeira alcunha, reforçando não ser o único significado. O segundo apelido, Pê-Boi, este citado por Machado (2003, p. 114-115), remete às dimensões da personagem, equiparáveis às de um animal de grande porte, e aos imensos pés descalços, que o faziam preferir caminhar a usar montaria. Aliando o Chã, de Chãbergo, cujo significado é chão, chapada, planície ou planalto, ao pé como elemento de contato com a terra, temos uma imagem pertinente ao baixo material e corporal. Esses apelidos de Pedro Orósio, conforme já explicado, são da ordem dos elogios-injúrias e se integram ao que Bakhtin nomeia de “dupla tonalidade da palavra” (BAKHTIN, 2008, p. 380), fenômeno que expressa a ambivalência característica do grotesco.

Relacionada a ideias “de profusão e de abundância materiais e corporais” (BAKHTIN, 2008, p. 301), a tradição dos gigantes é uma das mais antigas e frequentes dentre as imagens grotescas. “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (BAKHTIN, 2008, p. 265; grifo do autor). Rabelais os eternizou nas figuras de Gargântua e Pantagruel e é dessa forma superlativa que Pedro Orósio é apresentado ao leitor:

Nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura e de levantar um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus côices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos (ROSA, 2006, p. 389).

A descrição inicial, reforçada por outras imagens ao longo da novela, ressurge realçada na cena final, unindo as duas pontas da história com uma solução imagética muito semelhante, o que confere unidade e um caráter harmônico à narrativa. Isso não significa, no entanto, que ela se encerre, pois o desenrolar da trama é permeado de outros atributos do grotesco: impermanência, indefinição, inconclusão, resultantes do movimento perene da vida, irrefreável, perante o qual são inúteis quaisquer esforços em contrário, de acordo com a interpretação de Bakhtin. Nesse sentido, a questão principal, que toma forma no verso do violeiro Laudelim Pulgapé, é formulada pelo autor como uma pergunta: “A tua sorte pode mais que o teu valor?”. Retomaremos esse aspecto quando da análise do desfecho da narrativa.

A jornada ocorre durante o dia, embaixo de um céu que “não tinha fim, e as serras se estiravam, sob o esbaldado azul e enormes nuvens oceanosas” (ROSA, 2006, p. 399) ou, quando já nos campos-gerais, “o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia toda claridade” (ROSA, 2006, p. 415). Para Bakhtin (2008, p. 36), “a luz é o elemento imprescindível” no grotesco popular.

Os cinco viajantes que trilham uma estrada sinuosa – “um S, que começa grande frase” (ROSA, 2006, p. 389) – representam diferentes estratos sociais e instituições: a Igreja e a religião, representadas por frei Sinfrão, “desses de sandália sem meia e túnica marrom” (ROSA, 2006, p. 390), portanto, integrante da ordem dos franciscanos, tão presentes e achincalhados na obra de Rabelais, um dos alvos preferenciais da verve mordaz desse autor. Embora com um comportamento bem diferente da personagem de Rabelais frei Jean, que bravamente defendeu a vinha e, mais precisamente, o vinho que dela resultaria, frei Sinfrão também não dispensava o etílico: “entre uma oração e outra, frei Sinfrão bebia um copo cheio [de cerveja]” (ROSA, 2006, p. 413). Seo Alquiste ou Olquiste representa a ciência e o conhecimento. Conforme José Miguel Wisnik (1998), o cientista, que o autor apresenta como um falso alemão – “alemão-rana” (ROSA, 2006, p. 390) –, evoca a figura do naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund, considerado o pai da paleontologia brasileira, arqueólogo e espeleólogo pioneiro que residiu em Minas Gerais no século XIX. Entre suas muitas contribuições científicas constam a exploração da Gruta do Maquiné, a descrição do tigre-de-

dente-de-sabre e do Homem de Lagoa Santa, as três citadas direta ou indiretamente na novela. Ainda na comitiva, seo Jujuca do Açude, filho do seo Juca do Açude, representa o capital, já em sua segunda geração – talvez daí o duplo “Ju” de Jujuca –, pois é fazendeiro filho de fazendeiro; Pedro e Ivo são dois representantes do povo, o primeiro, autônomo e independente, o outro, bajulador e traidor.

Há uma clara contraposição entre os três detentores do poder – nos domínios religioso, científico e econômico – e os representantes do povo: Pedro vai a pé, enquanto os “três patrões” (ROSA, 2006, p. 390) vão a cavalo e, do alto, admiram o porte do guia, cuja estatura dificulta encontrar uma “cavalgada que lhe assentasse” (ROSA, 2006, p. 391), mais uma imagem que reitera o gigantismo do herói. Ivo também segue a cavalo, mas atrás de todos e tocando os burros de carga. Embora os viajantes sejam amistosos e demonstrem admiração e afeição por Pedro Orósio, o relato busca evidenciar diferenças de classe na comunicação que se estabelece, ou, na dificuldade desta, entre os representantes do povo e os da elite. Destacamos mais uma remissão direta ao naturalista Wilhelm Lund, na qual soa em surdina a tensão, sutil mas constante na narrativa, entre razão e intuição:

Outros eram os outros, de bom trato que fossem: mas, pessoas instruídas, gente de mando. (...) os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da idéia deles deve de ser muito diferente. (...) Mas, outras coisas, que seo Alquiste e o frade, e seo Jujuca do Açude referiam, isso ficava por ele desentendido, fechado sem explicação nenhuma; assim, que tudo ali era uma Lundiana ou Lundlândia, desses nomes. De certo, os segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo (ROSA, 2006, p. 396-397).

Como já foi dito, os recadeiros, ou seja, aqueles que recebem e passam adiante a mensagem, são criaturas excluídas e desacreditadas, vozes marginalizadas que, entretanto, são capazes de colocar um olhar original e crítico sobre as situações. Eles percebem e, cada um à sua maneira, transmitem o recado do morro. As personagens de loucos, bobos e bufões desempenham papel fundamental em uma narrativa grotesca, pois têm “uma particularidade e um direito característicos delas: são *estrangeiras* nesse mundo, elas não se solidarizam com nenhuma situação de vida existente nele, elas vêem o avesso e o falso de cada situação” (BAKHTIN, 2010b, p. 276; grifo do autor). Não fossem essa condição ambivalente e as circunstâncias favoráveis de transmissão do recado, este se perderia, mesmo com o cientista, Seo Olquiste, pressentindo tratar-se de algo importante: “– ‘Hom’ êst’ diz xôiz imm’portant! – ele falou, brumbrum”, mas sem poder se comunicar “naquela língua sem as possibilidades”

(ROSA, 2006, p. 410), representação de uma contundente manifestação de heterodiscurso decorrente das diferenças idiomáticas, a exemplo do exposto no capítulo 1.

Para Bakhtin, o louco ou quem da loucura se investe, como o bobo e o bufão, “é o rei do mundo às avessas” (BAKHTIN, 2008, p. 374). Assim, o motivo da loucura permite desdobrar “um completíssimo leque de coroações e destronamentos, disfarces e mistificações carnavalescos” (BAKHTIN, 2008, p. 90). Em diversas passagens de “O recado do morro” é possível identificar esse efeito provocado pelo contato com os bobos ou loucos. Já no primeiro encontro, quando deparam com o “grimo” Gorgulho (ROSA, 2006, p. 399) – “de uma feiura sério-cômica” (ROSA, 2003, p. 69), conforme explica o autor ao tradutor Bizzarri –, os viajantes são tomados de um incômodo diante daquela criatura tão diferente e distante, “que nem casa tinha, vivia numa gruta, perto dos urubús, definitivo sozinho” (ROSA, 2006, p. 403). Entretanto, ao se negar a falar, o ermitão causa um mal-estar nos “três patrões” – “seo Alquiste se afatigava (...) frei Sinfrão caçoava e se afligia. (...) Seo Jujuca se aborrecia (...) Só mesmo o Gorgulho era ali quem resguardava sua inteireza” (ROSA, 2006, p. 403), em uma cena na qual a inversão carnavalesca fica patente. A mediação, como também em outros momentos, é feita pelo herói, Pedro Orósio, o homem simples e do povo, que é mais próximo do Gorgulho e consegue movê-lo do silêncio.

Em outro episódio de destronamento, nesse caso de um objeto, encontramos paralelo com Rabelais e também elementos de carnavalização. Trata-se do sino da igreja. Desta forma Bakhtin analisa o roubo dos sinos da catedral de Notre Dame por Gargântua para enfeitar a sua égua, o que causa comoção na cidade de Paris: “*Os sinos da catedral são destronados, degradados ao nível de simples campânulas para a égua: gesto carnavalesco tipicamente degradante, que une o destronamento-destruição à renovação e ressurreição num plano material e corporal novo*” (BAKHTIN, 2008, p. 185; grifos do autor).

Na novela de Guimarães Rosa, o sino é “destronado” pelo fanático religioso “Nominedômine, Nomendome, Santos-Óleos ou Jubileu” (ROSA, 2006, p. 440). O autor se estende em uma rica descrição sonora, com palavras e neologismos soando loucamente como o sino e o homem que o toca, e o susto da comunidade, que correndo assoma ao templo. Pedro Orósio está à frente de todos, afinal, “a igreja estava entregue aos máscaras” (ROSA, 2006, p. 440), no sentido de “abandonada”, numa alusão “aos mascarados da Folia-de-Reis, que no fim de seus dias de viagem de festa, rituais, acabam em desordens, bebedeira, bagunça, etc.” (ROSA, 2003, p. 72), de acordo com a correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor italiano.

Essa é mais uma remissão direta a um elemento carnavalizado, assim como as inversões relacionadas ao som ensurdecador do sino e ao discurso desconexo do Jubileu. “Mas no plém dele [do sino] se sentia uma alegria maluca e santa, rompendo salvação, pelas altas glórias. A voz do Nominedômine, em seu despropósito de urgente felicidade” (ROSA, 2006, p. 440-441). Ninguém, nem mesmo Pedro Orósio, ousou detê-lo, e todos se postaram a ouvi-lo. “A igreja agora estava cheia, de mulheres e homens, que escutavam aquietados” (ROSA, 2006, p. 441).

Também em Rabelais, Pantagruel convence Panurge a buscar o aconselhamento de um louco, argumentando que, ao “esquecer-se de si mesmo, sair fora de si mesmo, esvaziar os sentidos de toda afeição terrena, purgar o espírito de toda solicitação humana e colocar tudo em suspenso (...), o que vulgarmente é imputado à loucura”, se está “apto a receber o benefício da adivinhação” (RABELAIS, 2006, p. 224). Para Bakhtin, essa citação é

uma apologia da tolice, considerada como uma das formas da *verdade não oficial*, como um ponto de vista particular sobre o mundo, livre de todos os interesses privados egoístas, das regras e julgamentos “deste mundo” (isto é, do mundo oficial, ao qual convém sempre comprazer) (BAKHTIN, 2008, p. 228; grifo do autor).

Em mais dois episódios envolvendo essas personagens, em sua singular desconformidade e na incongruência involuntária de suas atitudes, ouvimos ecos da obra de Rabelais. O primeiro deles refere-se à finalidade da viagem do Gorgulho, que já estava idoso e sem forças para tal caminhada, não fosse “causa tão precipitada” (ROSA, 2006, p. 404). Seguiu para visitar o irmão, o “também grotesco” (ROSA, 2006, p. 419) Catraz – o termo grotesco aqui usado no sentido de viver em gruta –, pois soubera que o irmão pretendia se casar. ““Ossenhora saiba: nem conjo, nem conja – méa razão será esta...”” (ROSA, 2006, p. 404), declara o Gorgulho, e, por isso, via-se na obrigação de deixar suas atribuições para dissuadir o irmão de tal ideia. “Careço de ir dereitamente, levar conselho de corrigimento p’ra meu irmão Zaquia. (...) Careço de desdizer que não case. Tá frouxo de juízo?” (ROSA, 2006, p. 409). Todo o *Livro Terceiro* de Rabelais gira em torno da *querelle des femmes*, um debate que agitou os meios intelectuais franceses em meados do século XVI, mas que já vinha da Idade Média, relacionado à natureza das mulheres e do casamento. Panurge, companheiro de Pantagruel, vai em busca das mais diversas opiniões para saber se deve ou não se casar, pois, embora deseje, quer ter certeza de que não será traído, surrado e roubado pela mulher. O dilema de Panurge não se resolve e dá origem ao *Livro Quarto*. Na novela de Guimarães Rosa, o desfecho é cômico e inesperado. O Catraz está apaixonado e quer casar com uma bela moça, a

qual não passa de “uma estampa de calendário de parede” (ROSA, 2006, p. 419). Mesmo assim, promete ao irmão ficar mais dez anos solteiro: “A escapula que tive. Me vali com águas mornas...” (ROSA, 2006, p. 419), explica o Catraz.

No episódio do Coletor, em “O recado do morro”, identificamos um achado teórico de Bakhtin sobre os números na obra de Rabelais. “Poder-se-ia crer que nada está mais distante do riso que o número. No entanto, Rabelais soube torná-lo cômico e fê-lo participar em pé de igualdade no mundo carnavalesco da sua obra” (BAKHTIN, 2008, p. 410). Rabelais cita números em profusão e de maneira hiperbólica, retirando-lhes toda a possibilidade de exatidão e verossimilhança. Segundo Bakhtin, ele os profana, os destrona, substituindo o caráter determinado e simétrico inerente à natureza dos números por uma estrutura grotesca que lhes remove todo efeito “tranquilizador, arredondado, acabado. (...) Todas as suas cifras são inquietas, têm duplo sentido” (BAKHTIN, 2008, p. 409-410). Também Goethe, em cujo *Fausto* há muitos elementos carnavalizados, age de forma semelhante ao brincar com os números na cena “A cozinha da bruxa”, em que a feiticeira entoa uma charada *non-sense* a fim de que a poção de rejuvenescimento faça pleno efeito no Fausto:

Vê, por quem és!
Do um, faze dez,
No dois e três
Um traço indicas
E rico ficas.
Põe fora o quatro!
Com cinco e seis,
Diz a bruxa, fareis
Sete e oito, e a conta
Quase está pronta:
E o nove é um,
Mas o dez é nenhum.
Das bruxas isto é a tabuada comum!
(GOETHE, 2010, p. 261).

Guimarães Rosa satiriza a relação com os números na acumulação de supostas riquezas pelo Coletor. Para somar todas as suas imaginárias posses, o Coletor usa as brancas paredes da igreja onde “ia alinhando números tão desacabados de compridos, que pessoa nenhuma não era capaz de tabuar” (ROSA, 2009, p. 446). Chamados para conferir aquele “encifrado novo algarismal, que se produzia por metros e metros na face do oitão” (ROSA, 2006, p. 447), Pedro Orósio e Laudelim louvam o capricho e o acerto, observando que “quase ele só assentava números maiúsculos, por render mais: os noves, oitos ou setes” (ROSA, 2006, p. 447). Além do caráter grotesco dessa aritmética, o desfecho da cena é das muitas situações em

que o humor prevalece. O Coletor contesta as ameaças que ouviu no sermão do Nomindômine: “Fim do mundo... Fim do mundo... O cão! Agora que eu estou tão rico... (...) Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrenego!” (ROSA, 2006, p. 447-448).

No contexto da literatura carnalizada, Bakhtin vê a tolice como “o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. (...) Ela se manifesta antes de mais nada numa incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na sua inobservância” (BAKHTIN, 2008, p. 227). Entre muitos outros exemplos, podemos mencionar ainda os do já citado “Pobre triste diabo risonho” Catraz (ROSA, 2006, p. 420), que inventara um automóvel que só andava na descida e trabalhava no projeto de um avião movido a urubus; e o do “especialmente” Guégue (ROSA, 2006, p. 423), que gostava tanto de levar bilhetes entre as vizinhas mãe e filha que os mesmos tinham de ser destruídos depois de lidos, “porque, se não lhe confiavam outros, o Guégue apanhava mesmo um daqueles, já bem velhos, e ia levando, o que produzia confusão” (ROSA, 2006, p. 423). Enfim, os loucos e bobos, em suas caracterizações grotescas carnalizadas, são personagens que ocupam lugar de destaque no enredo de “O recado do morro”, assim como em outras narrativas de Guimarães Rosa, pois pertencem ao seu universo artístico como um dos elementos em que o escritor pode expressar com mais intensidade a sua capacidade de invenção.

Embora distante do riso hiperbólico e jocoso de Rabelais e da época em que vigorava, segundo Bakhtin, a “doutrina da virtude curativa do riso” (BAKHTIN, 2008, p. 58), tido como algo que distingue o homem do animal, tem origem divina e atua como tratamento médico, o humor é um aspecto relevante na obra de Guimarães Rosa, na qual, de acordo com Óscar Lopes (1967, p. x; grifo do autor),

há descrições geométrica ou fisiologicamente perfeitas, e cujo rigor todavia nos faz sorrir, com a ironia de um inefável *plus ultra*. Tudo é percorrido de um humor que desconhecíamos. E um humor assim tão conseguido e surpreendente lembra como que um ângulo ou tonalidade de luz revelando novos mundos no mundo.

Além das já mencionadas, pinçamos mais algumas imagens cômicas de “O recado do morro” nas quais se evidencia o humor sutil e a fina ironia de Guimarães Rosa. O perfil do pesquisador estrangeiro é traçado com pinceladas engraçadas, em particular o seu deslumbramento diante de plantas e animais corriqueiros para os nativos, chegando a situações como estas: “Saudou, em beira de capão, um tamanduá longo, saído em seu giro

incerto; se não o segurassem, ia lá, aceitava o abraço?” (ROSA, 2006, p. 394); e “uma hora, revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no banburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido no balango de entre as moitas, o orobó de um nhambú” (ROSA, 2006, p. 393). Quando o Gorgulho se despede do grupo rumo à visita ao irmão, persigna-se ao ouvir as palavras de frei Sinfrão: “Ver o outro espelêu, em sua outra espelunca...”, pensando “que era algum abençoado, e fez o em-nome-do-padre” (ROSA, 2006, p. 412). O Catraz, que parecia uma cobra em pé, “viu um banco vazio, e confiou o corpo às nádegas” (ROSA, 2006, p. 418). Mais à frente, quando Pedro Orósio comenta com um conhecido sobre o Nomindômine e seu discurso “ameaçador de tantas prosopopéias” (ROSA, 2006, p. 433), o homem esclarece um pouco sobre a trajetória do fanático, concluindo: “De uns dez anos que ele sobrevive às feitas carreiras, d’acolá p’r’ além, enfiando por dia muitos lugares, e pronunciando brados do fim-do-mundo – estreito prazo de três meses... Bom, desse jeito, assim, não é vantagem: algum dia ele acerta...” (ROSA, 2006, p. 433).

Estabelecendo pontos de contato com o cômico, o baixo material e corporal é outro aspecto particularmente valorizado por Bakhtin no realismo grotesco. Como já citado, refere-se a tudo que liga o ser humano à terra, à natureza, que o põe em contato com o que há de mais telúrico, primordial e, nesse sentido, cósmico. “A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco” (BAKHTIN, 2008, p. 325). No conjunto de imagens pertencentes ao baixo material e corporal situam-se os excrementos e os orifícios do corpo, pois são eles os canais de contato com a terra e com a natureza. Assim, fazem parte do baixo material e corporal os órgãos dos sentidos, as necessidades fisiológicas – comer, beber, urinar, evacuar, copular – e também situações/condições como gestação, parto e morte. Esses elementos colocam o corpo, que é o meio de contato real, físico e material, na cadeia cósmica e natural; quase como no sentido de religião, religam o ser humano à terra, que, em essência, é a sua origem e o seu destino. Isso nada mais é do que o ciclo ininterrupto e irrefreável da vida, que clama por se recompor a partir da morte que pressupõe o nascimento, do velho que dá lugar ao novo, enfim, o eterno e ininterrupto movimento da vida em tudo o que há de mais concreto e humano. Em “O recado do morro”, a própria atividade de Pedro Orósio, enxadeiro agricultor, e as remissões ao momento da sementeira, da preparação da terra para o ciclo virtuoso do alimento, vinculam-se a esse “poderoso movimento para baixo, para as profundezas da terra e do corpo humano” (BAKHTIN, 2008, p. 324).

Contudo, poderia haver condição mais próxima do que Bakhtin qualifica de “baixo material e corporal” do que o fato de o “todo arcaico” (ROSA, 2006, p. 398) Gorgulho, “velhouco” (ROSA, 2006, p. 403), conforme o autor qualifica esse ermitão, receber um recado do morro ou, de maneira mais específica, entrar em contato com a montanha pelos orifícios auriculares, mesmo rechaçando a mensagem? E haveria animal mais representativo do ciclo morte-vida do que o necrófago urubu, que se alimenta de cadáveres, reciclando os restos mortais de forma a que retornem à cadeia alimentar e sejam reaproveitados por outros organismos vivos? Pois o grotesco Gorgulho morava em uma “urubuquara – casa de urubús” (ROSA, 2006, p. 399) ou, mais exatamente, perto de onde essas aves se reuniam e chocavam seus ovos. Delas era vizinho e lhes conhecia toda a ciência, por isso, não as temia – “Amém que, urubú, de seu de si, não arruma perjuízo p’ra ninguém. (...) ‘Arubú tirou herança de alegre-tristonho...’ (ROSA, 2006, p.407) “–Vão pelos mortos... Ofício deles” (ROSA, 2006, p. 409). Pelo aspecto e, principalmente, por devorarem as vísceras de cadáveres, os urubus são aves particularmente adequadas para a criação de imagens grotescas, conforme argumenta Bakhtin (2008, p. 141; grifo do autor):

Assim, na idéia das “tripas”, o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel *a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis*. Por essa razão, essa imagem constitui, no realismo grotesco, a expressão favorita do “baixo” material e corporal ambivalente que dá a morte e a vida, que devora e é devorado. O “balanço” do realismo grotesco, o jogo do alto e do baixo, é magnificamente posto em movimento; o alto e o baixo, o céu e a terra se fundem.

Talvez o urubu, em seu voo perscrutador, seja capaz de realizar a síntese imagética contida no trecho final da citação, fundindo céu e terra no “‘balanço’ do realismo grotesco”. Certamente, poderia ser incluído no rol de animais do grotesco elencado por Kayser, assim como o gavião, ave de rapina, cujo grito pontua “O recado do morro”. “A toda hora um gavião voante, sempre gaviões, sempre o brado: *pinh’nhé!*” (ROSA, 2006, p. 417). Dos animais mencionados pelo teórico alemão, o Gorgulho convivia amistosamente em sua gruta com um casal de corujas suindaras em épocas de procriação.

Na novela, remetem ainda ao baixo material e corporal as imagens de urina e excrementos. Em Rabelais, há uma profusão de cenas em que esses elementos, cuja presença é marcante na cultura popular, desempenham função de relevo, entre elas a passagem em que Gargântua inunda Paris com urina e o autor parodia a origem do nome daquela cidade. Esses gestos literalmente rebaixam para a zona dos órgãos genitais e reforçam a ambivalência das imagens

que aliam morte e vida – “o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; *os excrementos fecundam a terra, como o corpo do morto*” (BAKHTIN, 2008, p. 151; grifo do autor) –, além de se revestirem de um aspecto alegre, regenerador e renovador. “Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades é a matéria e o princípio corporal *cômicos* por excelência, a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime” (BAKHTIN, 2008, p. 130; grifo do autor). Em “O recado do morro”, o já citado Nomindômine faz sua penitência deitado nu sobre estrume de bovinos, em uma imagem de simbiose do corpo com o excremento e a terra que coloca em contraste o divino e o inferior mais terreno. Em um episódio que remete à rega com urina e se constitui em um quase anticlímax, Pedro Orósio sente uma necessidade incontrolável de urinar justamente quando Laudelino está apresentando a canção e prestes a revelar o desfecho de morte à traição, da qual ele, Pedro, seria vítima. Pedro “já vinha não resistindo, se sentando no banco de meia-esguêlha” (ROSA, 2006, p. 458), mas é o próprio traidor, Ivo Crônico, quem o repreende e não o deixa sair: “Diabo! Depois tu mija!...” (ROSA, 2006, p. 459). Por aquela toada, “valia mesmo, apertar as pernas uma na outra, e curtir a dura necessidade” (ROSA, 2006, p. 459). Se adotarmos a perspectiva de Bakhtin de que “*a matéria fecal e a urina personificam a matéria, o mundo, os elementos cósmicos*, fazem deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível” (BAKHTIN, 2008, p. 293; grifo do autor), podemos interpretar o gesto de rebaixamento de Pedro Orósio, além do aspecto cômico, como recurso que o coloca em contato com a terra e o cósmico, contribuindo para a renovação, que ademais já estava em curso, de maneira que ele capta, momentos depois, o recado do morro transformado em canção, conseguindo reverter o seu destino.

Aqui, vale mencionar mais uma afinidade entre Rabelais e Guimarães Rosa, essa relacionada à formação profissional, pois ambos eram médicos, embora em momentos díspares no que se refere à noção de Medicina. No entanto, são evidentes as marcas desse conhecimento nas obras dos dois autores. Bakhtin (2008, p. 155) chama a atenção para a importância da função do médico, em especial no que concerne ao baixo material e corporal.

O médico representa um papel capital na luta entre a vida e a morte no interior do corpo humano, e tem também uma função especial no parto e na agonia, na medida em que participa do nascimento e da morte. Ele trata não do corpo terminado, fechado e pronto, mas daquele que nasce, se forma, fica prenhe, dá a vida, defeca, sofre, agoniza, é desmembrado, isto é, aquele que encontramos nas imprecações, grosserias, juramentos, e de maneira geral em todas as imagens grotescas ligadas ao “baixo” material e corporal. O médico, testemunha e protagonista da luta entre a vida e a morte no corpo do doente,

tem uma relação especial com os excrementos, sobretudo a urina, cujo papel era preponderante na antiga Medicina.

Os enigmas, jogos de predição e prognósticos ocupam lugar privilegiado na cultura popular e também na obra de Rabelais. Para Bakhtin, essas formas são carnavalizadas, pois, além de terem suas próprias convenções, revelam uma concepção de mundo cujo denominador comum é o “tempo alegre”, ou seja, de maneira lúdica, elas aproximam e humanizam o processo histórico (BAKHTIN, 2008, p. 201ss). A novela de Guimarães Rosa é toda ela construído sobre um enigma e um jogo de predição, que se constitui ao longo da narrativa, com os acréscimos que o acaso e a condição dos recadeiros lhe adicionam a cada ponto de transmissão do recado. Essas imprecisões somam-se e se conjugam, tornando grotesca a própria linguagem do recado, à medida que o teor da mensagem vai se transformando até chegar à forma final da canção. Esta é captada pelo artista, o poeta e violeiro Laudelim Pulgapé, “que era dono de tudo que não possuísse, até aproveitava a alegria dos outros – trovista, repentista, precisando de viver sempre em mandria e vadiice” (ROSA, 2006, p. 398), em mais uma remissão ao grotesco. Bakhtin cita o *Wilhelm Meister*, de Goethe, como exemplo da atração exercida pelos artistas, cuja vida transmite uma perpétua “atmosfera utópica carnavalesca” (BAKHTIN, 2008, p. 92). Em outra chave, também Kayser destaca, na obra de Hoffmann, a função polarizadora do artista, “a cujo ser é inerente uma interioridade mais rica (...), é sempre o artista quem constitui o ponto de contato para a erupção das potências sinistras (...), porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade” (KAYSER, 2009, p. 72). Essa percepção aguçada permite a Laudelim se “despreparar” e entrever “o extraordinário de importante...” (ROSA, 2006, p. 449) naquele caótico e desconexo discurso reproduzido pelo Coletor, depois de ter sido passado e transformado por esdrúxulas criaturas e um menino, discurso esse que, em contraste, apenas o representante da ciência, o seo Alquist, intuiu conter algo de importante.

“O recado do morro” caminha para o desfecho em uma festa popular, a congada, ainda hoje realizada em diversas cidades do interior brasileiro. Para Bakhtin, as festividades são uma “*forma primordial*, marcante, da civilização humana (...), tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 7; grifo do autor). O teórico reforça que a festa não tem finalidade prática nem conotação utilitária, ao contrário, deve ter efeito libertador e proporcionar uma vivência utópica, mesmo que temporária. “A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do

mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa (BAKHTIN, 2008, p. 8; grifos do autor).

A congada caracteriza-se pelo sincretismo religioso, mesclando o culto católico com tradições de origem africana, mobilizando especialmente a comunidade afrodescendente, que se divide para enaltecer suas raízes no Congo, em Moçambique e em Angola, e é devota dos santos negros São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia. “A festa era de pretos e brancos, mas mais dos pretos: já naquele dia eles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior – pois eram os donos da Santa” (ROSA, 2006, p. 451). No Brasil, onde a desigualdade racial é uma questão muito presente, tem características peculiares e consequências sociais nefastas, a particularidade relevante para a nossa análise é o fato de ocorrer uma inversão notável: a coroação do Rei Congo e da Rainha Conga, representados por um casal de negros da comunidade, que devem ser reverenciados por todos. “Muita gente queria visitar com altas honras a Maria-da-Fé e o preto Zabelino, que iam ser os reais” (ROSA, 2006, p. 450). Nesse sentido, o motivo da festa ser atribuído à congada em “O recado do morro” transcende a necessidade de ambientação ou o caráter ilustrativo e folclórico, mesmo porque não há uma descrição detalhada da festa, apesar de os principais elementos serem citados. No entanto, mais que pontuar a narrativa, a perspectiva da ocorrência do evento conduz ao ponto alto do enredo, e esse momento é quando os negros, cujos ancestrais foram escravizados, são entronados e se tornam os senhores da cidade. É a festa como exceção, como segunda vida do povo, em um mundo ideal cuja representação se vale de uma inversão carnavalizada.

Em afinidade com Rabelais, um trecho da novela reverbera o som das vozes da praça pública em festa em mais uma nítida configuração heterodiscursiva. Para Bakhtin (2008, p. 133), na obra de Rabelais “são as vozes da praça pública que nela ouvimos com a maior clareza”. Na novela, em uma passagem relativamente extensa em linguagem um tanto desconexa, com frases sem continuidade, o leitor acompanha o fluxo de pensamento de Pedro Orósio durante o dia de festa, circulando pela praça, conversando e ouvindo fragmentos de conversa.

Não imaginava como era que alguém podia querer ser trabalhador de trem-de-ferro: guarda-freio, foguista, maquinista. Dansador de fama – o Juminiano, agora alguns tinham escrúpulo com ele, porque o pai dele morrera com mal-de-lázaro. O pior, quando se está em roda de pessoas, conversando com moças, é quando dá vontade de verter água, carece de arranjar desculpa, para sair de perto, pior então é quando a gente volta. Criatura para conversar fiado nunca falta: como é que um podia afirmar, em mês de agosto, se as chuvas do ano vão vir mais cedo ou mais tarde?

Mulher-da-vida, quando passa na rua, em dia de festa, adquire um ar de sobre-dona, desdenha do alto as senhoras e moças-de-família (ROSA, 2006, p. 452).

O movimento prossegue, com vozes e comentários, “todo o mundo revestido e passeando... E ele felizmente tinha o assunto da viagem feita, para conversar” (ROSA, 2006, p. 453). Na véspera da festa já era festa e, ao longo daquele dia, Pedro Orósio reviu amigos, almoçou com uma família conhecida, conversou, namorou diversas moças, apaixonou-se pela Nelzí, até pensou que seria bom com ela se casar, mas se afastou porque “o que não é casório é falatório!” (ROSA, 2006, p. 453). Sentia-se bem ali, no entanto havia se comprometido com o Ivo Crônico de ir a um baile, em “casa de luzinha, no campo” (ROSA, 2006, p.462). No trajeto, param para apreciar a apresentação musical de Laudelim, que impunha “o aprumo de seu valor” (ROSA, 2006, p. 455), para o seo Alquist. É então que escutam a canção composta pelo próprio Laudelim, cuja sensibilidade e arte foram capazes de transpor em versos o recado da montanha captado pelo Gorgulho, que o contou para seu irmão, Catraz, o qual, à sua maneira, reproduziu a mensagem ao menino Joãozezim, este a repassou para o Guégue, que a transmitiu para o Nomindômine, que a transformou em sermão caótico, ouvido na igreja pelo Coletor, por intermédio do qual o recado chegou, com os estapafúrdios acréscimos e alterações, aos ouvidos afinados do violeiro e poeta Laudelim.

Uma epifania coletiva se dá quando o público, composto por representantes de diferentes estratos sociais ali reunidos em torno do músico, escuta a canção enlevado pelos acordes e versos. Em sintonia na fruição musical, os presentes partilham o arrebatamento e a intuição de que assistiam “ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas” (ROSA, 2006, p. 460). O encontro é regado a muita cerveja, a exemplo do que também ocorre em Rabelais, em que o ato de beber vinho e comer coletivamente têm um sentido profundo, ainda que revestido de um aspecto burlesco. Para Bakhtin (2008, p. 245; grifo do autor), as imagens de banquete em Rabelais “estão indissolivelmente ligadas às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, elas estão ligadas à *palavra*, à *conversação sábia*, à *verdade alegre*”. É certo que o referido encontro em “O recado do morro” não se equipara à abundância dos banquetes pantagruélicos, no entanto, em chave menor, a cena comporta tanto o aspecto material e corporal e a fraternidade dos bebedores, como as palavras reveladoras da verdade, “libertadas dos olhos do passado e do presente” (BAKHTIN, 2008, p. 250), na voz do poeta que prenuncia o futuro.

*Mas, um dia, veio a Morte
vestida de Embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor:
Disse ao Rei: – A tua sorte
pode mais que o teu valor?*
(ROSA, 2006, p. 457; grifo do autor).

Pedro e Ivo deixam o local da apresentação e, na sequência, uma descrição magnífica do autor traz Pedro Orósio, embriagado pela bebida e pela canção “encantada pelo Laudelim” (ROSA, 2006, p.464), caminhando pela estrada acompanhado de Ivo Crônico mais seis conhecidos. Nesse trajeto noturno, Pedro vai passando por uma transformação interior, precipita-se em seu íntimo um movimento que já estava em curso lentamente desde o início da narrativa, quando ele faz rasos planos de mudar de vida e cultiva sonhos efêmeros de retornar para o seu sertão nativo, ele que é “catrumano” dos campos-gerais (ROSA, 2006, p. 394), mas também “rei, dono dali, daquelas faixas de matas, verdes vertentes, grandes morros, grotas cavacadas e lapas com lagôinhas, poços d’água” (ROSA, 2006, p. 465). O herói tira as botinas que o vinham maltratando e pisa forte a terra; pensa na gruta do Maquiné, “onde a gente se lembra do que nunca soube” (ROSA, 2006, p. 466). Nesse processo de metamorfose, cujo teor imagético reflete o contato com o cósmico por meio da terra e dos pés, ou seja, pelo material e corporal, e sempre com a canção soando em sua mente, como se tivesse “estado escutando aquilo a vida toda!” (ROSA, 2006, p. 466), ocorre a anagnórisis, a revelação de que, como acontecia com o Rei dos versos, seria ele vítima de morte à traição, tramada por Ivo Crônico e seus comparsas. Pedro, que desde sempre preferia evitar conflitos, reage imediatamente e, com a sua força gigantesca, como reafirmado então – “Um exagero de homem-boi, um homão desses, tão alto que um morro, (...) braços de tamanduá, inchos de músculos, aquilo era de ferro” (ROSA, 2006, p. 464) –, avança sobre os sete traidores.

A cena final da novela retoma um conjunto essencial no sistema de imagens da festa popular, conforme Bakhtin: batalhas, surras, lutas e despedaçamentos do corpo, que em Rabelais têm sempre caráter carnavalesco.

Todos os episódios e figuras estudados até aqui, todas as cenas de batalhas, brigas, golpes, ridicularizações, destronamentos, tanto de homens (...) como de coisas (...), são tratados e estilizados no espírito da festa popular e do carnaval. Eles são, portanto, ambivalentes: a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce (BAKHTIN, 2008, p. 189).

As imagens criadas por Guimarães Rosa para esse desfecho também são carnavalizadas e têm um tom alegre. Pedro Orósio racha um, achata outro, despeja o terceiro no poço e deixa a cabeça de mais um “como um ovo debaixo dum martelo” (ROSA, 2006, p. 467), enquanto os dois restantes fugiam. O castigo infligido a Ivo Crônico é cômico e se aproxima ainda mais da imagem de um gigante que, ao segurar um homem, o reduz às dimensões de uma criança.

Então Pê-Boi suspendeu o Ivo no ar, vencelhado, seguro pelo cós, e tirou da bainha a serenga, e refou nele uma sova, a pano de facão, por sobra de obra. Daí, trouxe a cara do Ivo a olho, esse tremia, fino, fino. E quase tornado a si de sua surreição, Pedro Orósio se recompunha, menos exato, perto de rir. (...) Terei matado algum? – perguntou, balançando o Ivo mansamente. – Cachaças... Mas o Ivo agora arregalava os olhos, e tanto tremia, mole e sujo, que nem uma coisa, bichinho, um papa-coco ou um mocó. Com asco, com pena, então o depositou, o depôs, menino, no centro do chão. Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais (ROSA, 2006, p. 467).

Essa é a resposta de Pedro Orósio, e também a do autor, à pergunta feita pela morte – “A tua sorte pode mais que o teu valor?”. Ao colocá-la em forma de pergunta, ou seja, aberta, Guimarães Rosa insere a profunda questão-síntese da novela no universo do grotesco. Matar para dar vida ao novo. Esse é processo do herói de “O recado do morro”, que se transforma ao longo de sua trajetória para se tornar dono do seu destino. Um novo Pedro Orósio nasce daquelas experiências recentes para iniciar uma nova história, viver novas possibilidades. De acordo com Bakhtin (2008, p. 54; grifos do autor), a verdadeira natureza do grotesco “é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor”.

Na realidade, o grotesco, inclusive o romântico, oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura da vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. (BAKHTIN, 2008, p. 42; grifo do autor).

É nesse contexto de novas possibilidades e do despertar de potências do ser humano para transformar e evoluir que pensamos a obra de Guimarães Rosa em consonância com os conceitos de grotesco e carnavalização e no universo da cultura popular. A nosso ver, o autor escuta todas as vozes, e procura ouvi-las desde suas origens, as absorve, elabora, soma, modifica. Sem receio ou pudor, ousado tanto quanto Rabelais, mas com graça e sutileza, encobre a mais sofisticada elaboração, perturba o leitor, provocando admiração e, ao mesmo tempo, inquietação, ao destruir paradigmas como quem cultiva orquídeas. De “Inventor de

abismos” o chamou Paulo Rónai (2006, p. 19), ensaísta que também compara a população de personagens excêntricas de *Corpo de baile* ao “colorido, o movimento e a graça grotesca de quadros de Bruegel e de Cranach” (RÓNAI, 2006, p. 25), sendo que Bruegel (ou Brueghel), juntamente com Hieronymus Bosch, é um dos mais importantes pintores grotescos, conforme a interpretação de Kayser.

3.2 Darandina

Como já mencionado, “O recado do morro” não é um exemplar isolado de grotesco na obra de Guimarães Rosa e, em nossa análise, aproxima-se mais de manifestações do realismo grotesco anteriores ao romantismo, por isso, traçamos um paralelo com a obra de Rabelais. Seleccionamos duas outras narrativas para uma breve exposição, estas na linha do grotesco realista, conforme denomina Bakhtin essa corrente no século XX. Ambas remetem a questões contemporâneas e se estruturam a partir de elementos entre os mais característicos do estilo grotesco. No conto “Darandina”, publicado em *Primeiras estórias* (1962), o motivo da loucura tem um tratamento especialmente identificado com o grotesco. Na novela “Meu tio o Iauaretê”, do livro póstumo *Estas estórias* (1969), o fio condutor é a simbiose entre animal e humano.

“Vista das alturas da razão, toda a vida parece uma enfermidade maligna e o mundo, um manicômio.” Essa frase de Goethe, citada por Kayser (2009, p. 62), recebe do ensaísta a seguinte complementação: “O mundo é um manicômio. Mas o contrário também é certo: entre os loucos parece reinar a suprema razão” (KAYSER, 2009, p. 63). Tais afirmações, relacionadas por Kayser ao motivo da loucura no grotesco, ajustam-se com precisão ao conto “Darandina”, cuja estética e trama se compõem de imagens grotescas e carnavalizadas. Personagens loucos, em estado de desatino ou com comportamentos incomuns, ou seja, condições que fogem ao padrão daquilo que, na modernidade, foi delimitado como “normal”, são frequentes na obra de Guimarães Rosa. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2002, p. 212), “os grandes escritores sempre souberam muito a respeito da loucura, e Guimarães Rosa também se mostrou mestre no assunto”. O próprio autor declarou a Günter Lorenz (1995, p. 57) que o escritor “não deve abandonar as zonas do irracional”.

Escrito com estilo e linguagem elaborados, em alguns trechos tendendo a um certo maneirismo – com longos períodos, intercalação de frases, ordem indireta, vocabulário complexo, neologismos, citações, remissões e referências, que, entretanto, no conjunto, atendem ao programa artístico do texto –, o conto “Darandina” tem tom cômico e paródico, trazendo recortes da realidade social justapostos à condição psíquica do protagonista. A estrutura é de uma genuína sátira menipeia, pois podemos encontrar diversos dos catorze aspectos enumerados por Bakhtin como “particularidades fundamentais desse gênero” (BAKHTIN, 2010a, p. 129-135), no qual se encontram as raízes da literatura carnavalizada. Destacamos: o próprio tema da loucura como deflagrador do diálogo entre o homem e sua consciência; o comportamento excêntrico como libertador e desmascarador das normas; o caráter jornalístico com enfoque mordaz da atualidade; os contrastes agudos; o diálogo no limiar, o debate das últimas questões; e, aspecto considerado o mais importante por Bakhtin, a experimentação da verdade, ou seja, por meio da criação de situações extraordinárias, provocar a reflexão sobre uma ideia filosófica, no caso, a contraposição paradoxal entre loucura e razão e o tênue fio que as separa. Tudo isso com um alto teor cômico. Porém, cabe introduzir aqui o elemento da discrepância, apontado por Kayser como meio de discernir entre o puramente cômico e o grotesco. Em ambos, a discrepância tem um efeito distanciador, mas, quando algo no desenrolar da narrativa reduz essa distância, aproxima e causa a identificação do leitor/espectador com a situação narrada, estamos diante do fenômeno do grotesco. “No autêntico grotesco acontece que, em algum lugar, nós tomamos parte, pois em certo momento os sucessos possuem uma validade específica. No caso do cômico, ao contrário, guardamos, com a distância, a segurança de estarmos descometidos” (KAYSER, 2009, p. 104).

O episódio narrado em “Darandina”, em primeira pessoa por um médico, relata a saga de um “senhor, exato, rápido, podendo-se dizer que provisoriamente impoluto” (ROSA, 1985, p. 123), que, ao passar correndo pela praça onde se localiza um hospital psiquiátrico, é tido inicialmente por assassino ou assaltante, em seguida por um doente mental em fuga, pois, às carreiras, o homem não se detém nem diante da mais alta das palmeiras e acaba por a escalar até o topo. Após essa sequência inicial, sabe-se que o indivíduo havia se dirigido ao instituto de saúde mental por deliberação própria.

“Disse que era são, mas que, vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário: assim, quando a coisa se varresse de infernal a pior, estaria já garantido ali, com lugar, tratamento e defesa, que, à maioria, cá fora, viriam a fazer falta...” (ROSA, 1985, p. 125; grifo do autor).

Em estado de alucinada lucidez, o homem permanece no cume da palmeira, desfaz-se das roupas – “Deu-se à luz” (ROSA, 195, p. 132) –, passando a desafiar, com “uma verve endiabrada” (ROSA, 1985, p. 131), todos que, então, se encontram abaixo dele: médicos e doutos representantes da ciência; autoridades policiais, políticas e eclesiásticas; estudantes, jornalistas, repórteres e fotógrafos; além da multidão que se forma para admirar a cena e que, ainda mais enlouquecida, participa e interage com o demente. Como já mencionado, a praça pública é lugar relevante, tanto para a constituição da linguagem em sua mutação permanente como para ambientação cênica grotesca. “No limiar e na praça só é possível *o tempo de crise*, no qual o *instante* se iguala aos anos, aos decênios” (BAKHTIN, 2010a, p.196; grifos do autor).

Leyla Perrone-Moisés destaca, em “Darandina” e em outros contos do escritor, o conflito gerado pela dificuldade de se determinar o limite que separa a sanidade mental da ‘loucura’ e o temor que essa indefinição provoca naqueles que não são ‘loucos’. “Ao longo de todo o texto, as atitudes e as palavras do homem estabelecem uma perigosa dúvida entre a loucura e a sanidade gerais” (PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 216) Também Freud postula que “o efeito estranho da epilepsia e da loucura tem a mesma origem. O leigo vê nelas a ação de forças previamente insuspeitadas em seus semelhantes, mas ao mesmo tempo está vagamente consciente dessas forças em remotas regiões do seu próprio ser” (FREUD, 1976, p. 303).

Como já exposto, essa indistinção de limites é típica do grotesco. Além disso, a construção da narrativa apoia-se na inversão, desde a que se estabelece entre a coerente lógica do louco em contraste com a loucura dos demais, personagens individualizados ou a turba em desvario, até a solução imagética de topo e chão. Perrone-Moisés (2002, p. 216) sublinha ainda “no texto, o contraste entre alto e baixo, dentro e fora, delírio e veridicção, loucura e sanidade, que Guimarães Rosa mostra como intercambiáveis”. Em contraposição ao monológico discurso científico dos médicos – “O dr. Diretor ia razoar a causa: penetrar em o labirinto de um espírito, e – a marretadas do intelecto – baqueá-lo, com doutoridade” (ROSA, 1985, p. 130) –, o homem nos píncaros instalado, em perfeito equilíbrio físico entre as verdes palmas e um céu de “safira”, “floria e frutificava” (ROSA, 1985, p. 124) – imagem essencialmente grotesca. Do extremo de seu “páramo empíreo” (ROSA, 1985, p. 124) bramava frases instigantes e comoventes, como “*Vocês me sabem é de mentira!*”, “*Viver é impossívell!...*”, “*O amor é uma estupefação...*” e “*Vi a Quimera!*” (ROSA, 1985, p. 132; grifos do autor).

Bakhtin afirma que o motivo da loucura é “característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas ideias e juízos comuns” (BAKHTIN, 2008, p. 35), ressaltando que, enquanto no grotesco popular a loucura é paródica e festiva, no romântico “adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo” (BAKHTIN, 2008, p. 35). Em “Darandina”, o cômico reverbera, de forma constante, o insondável, o abismal, o assustador, tanto no comportamento da massa como nas reflexões do próprio narrador a respeito do discurso do herói:

Mas, menos como um galhofeiro estapafúrdio, ou alucinado burlão, pendo a ouvir, antes em leal tom e generoso. E era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade. A nós – substantes seres subaéreos – de cujo meio ele a si mesmo se raptara. Fato, fato, a vida se dizia, em si, impossível. Já assim me pareceu. Então, ingente, universalmente, era preciso, sem cessar, um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato. De mim, não pude negar-lhe, incerta, a simpatia intelectual, a ele, abstrato – vitorioso ao anular-se – chegado ao píncaro de um axioma” (ROSA, 1985, p.127).

Assim, dialogicamente, a loucura tem também o poder de desnudar a verdade e vislumbrar novas possibilidades. Em “Darandina”, conto que foge um pouco da ambientação mais frequente em Guimarães Rosa, por se tratar de uma narrativa urbana de um *fait divers*, essas brechas filosóficas se dão em meio a uma sequência de cenas que localizam o enredo no tempo. Além da caracterização dos médicos, políticos demagogos discursam, estudantes se manifestam, jornalistas e fotógrafos cobrem o episódio protagonizado pelo homem em surto, cujo antagonista, de fato, é a multidão ensandecida, assim qualificada reiteradas vezes pelo autor. “Em fúria, arruaça e frenesis, ali a população, que a insanar-se e insanir-se, comandando-a seus mil motivos, numa alucinação de manicomiáveis. (...) E tudo por causa do sobredito-cujo: como se tivesse ele instilado veneno nos reservatórios da cidade” (ROSA, 1985, p. 134-135). Repentinamente, em dado instante, termina o acesso e o homem recobra a consciência, trepado nu naquele inseguro cume com a turba abaixo. Ocorre a peripécia e ele agora, “pior que lúcido, relucido” (ROSA, 1985, p. 135),

desprojetava-se, coitado, e tentava agarrar-se, inapto, à Razão Absoluta? Adivinhava isso o desvairar da multidão espantosa – enlouquecida. Contra ele, que, de algum modo, de alguma maravilhosa continuação, de repente nos frustrava. Portanto, em baixo alto bramiam. Feros, ferozes. Ele estava são. Vesânicos, queriam linchá-lo (ROSA, 1985, p. 135).

Além da clara inversão carnavalizada que conduz toda a narrativa, evidenciando o estado de impermanência cíclica e de constante transformação, na descrição do clímax é possível

identificar o cerne do grotesco conforme o considera Kayser: “Por mais ridículo que haja no grotesco, devido à desfiguração e ao absurdo, encontra-se nele um elemento assustador diante da instabilidade, da falta de fundamento seguro, que é repentinamente sentida” (KAYSER, 2009, p. 130). Após esse ápice narrativo liricamente descrito, o autor recorre ao cômico como solução para o desfecho. O homem é resgatado e, em descensão, como solução para enfrentar a massa, proclama:

“*Viva a luta! Viva a Liberdade!*” – nu, adão, nado, psiquiatrista. Frenéticos, o ovacionaram, às dezenas de milhares se abalavam. Acenou, e chegou embaixo, incólume. Apanhou então a alma de entre os pés, botou-se outro. Aprumou o corpo, desnudo, definitivo. Fez-se o monumental desfecho. Pegaram-no, a ombros, em esplêndido, levaram-no carregado (ROSA, 1985, p. 136; grifo do autor).

Como em diversos momentos ao longo do enredo, esse conjunto imagético também remete a situação do cotidiano contemporâneo à publicação do conto, nos anos 1960, jogando *flashes* que iluminam rapidamente e incorporam à narrativa aspectos relacionados à política da época. E assim é retomada da ‘normalidade’ da vida rotineira.

3.3 Meu Tio o Iauaretê

Assim como em “Darandina” o motivo da loucura é tratado à maneira do grotesco, porém atualizado, acrescido de dilemas da modernidade, tanto exteriores quanto da interioridade, um segundo motivo basilar do grotesco é desenvolvido em “Meu tio o Iauaretê”. Neste, no entanto, a ambientação é rural e o tom cômico se faz tênue, quase imperceptível, conforme Bakhtin caracteriza o fenômeno do riso reduzido, equivalente, em Kayser (2009, p. 51), ao “sorriso misturado ao tremor”. Para o teórico russo, a partir do romantismo, “o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo” (BAKHTIN, 2008, p. 33; grifo do autor). Tais formas reduzidas do riso “evoluirão como componentes estilísticas dos gêneros sérios (principalmente o romance)” (BAKHTIN, 2008, p. 103) e adquirem importância na literatura universal.

Quando as imagens do carnaval e o riso carnavalesco são transpostos para a literatura, em graus variados eles se transformam de acordo com as metas artístico-literárias específicas. Mas seja qual for o grau ou o caráter da transformação, a ambivalência e o riso permanecem na imagem carnavalizada. Sob certas condições e em certos gêneros, porém, o riso pode

reduzir-se. Ele continua a determinar a estrutura da imagem, mas é abafado e atinge proporções mínimas: é como se víssemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito (BAKHTIN, 2010a, p. 189-190).

O ensaísta considera que, no século XVIII, chegou a termo o processo de carnavalização da literatura (BAKHTIN, 2008, p. 103), penetrando em profundidade na narrativa. “Na literatura carnavalizada, o riso reduzido não exclui, em hipótese alguma, a possibilidade de um colorido sombrio dentro da obra” (BAKHTIN, 2010a, p. 191). Dessa forma, o riso sobrevive, “depositando-se em diferentes estratos da linguagem, ele a germina com o tom do artil, da descrença, do desmascaramento e se expressa por meio do humor, da comicidade, da paródia em intensidades diversas” (MARKS, 2012, p. 41).

Bakhtin (2008, p. 94) e Kayser (2009, p. 24) são unânimes em afirmar que a mistura de formas humanas e animais é uma das principais manifestações do grotesco. Em “Meu tio o Iauaretê”, novela extremamente complexa do ponto de vista formal e também conteudístico – de acordo com Haroldo de Campos (2006, p. 59), representa “o estágio mais avançado de seu [de Guimarães Rosa] experimento com a prosa” –, o autor constrói um conjunto imagético denso que, gradativamente, vai desvelando ao leitor o processo de transformação de um homem, cuja ancestralidade é indígena, em onça. Como já destacado, a mistura, a continuidade das formas, o deslizamento dos contornos, a ausência de fronteiras definidas são características fulcrais da estética do grotesco. Tal movimento é magnificamente trabalhado nessa narrativa pelo autor – um virtuose “no trato literário dos bichos” (CHIAPPINI, 2002, p. 227) –, em que as formas humana e animal se fundem, chegando a uma simbiose entre o homem e a onça.

Fiquei com vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. (...) Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. (...) fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu ‘manheci todo breado de sangue seco... (ROSA, 2001, p. 223-224).

Como já apontado anteriormente, Bakhtin considera duas características como constitutivas de uma imagem grotesca: representar um fenômeno em estado de metamorfose, o que implica o movimento morte-nascimento-transformação; e a ambivalência, que torna essa imagem

aberta e comporta os dois polos de mudança, evidenciando o “eterno *inacabamento* da existência” (BAKHTIN, 2008, p. 28; grifo do autor). Essa dinâmica de continuidade está presente na descrição da transformação do onçeiro em onça.

Construído de forma dialógica e em ordem não linear, como *Grande sertão: veredas*, a novela equilibra-se em uma tensa linha de diálogo com um interlocutor silencioso, porém ativo – ele é menos sutil que o do romance –, cuja voz e condição reverberam no discurso do narrador. Este reage ao ser provocado pelo interlocutor não aparente que, no entanto, se faz presente, pois é por meio da presença dele, interlocutor, que o conflito se desenvolve. O estranhamento, o incômodo, o abismal são moto contínuo e o tom é crescente, podendo-se identificar, além dos elementos evidentes do grotesco, como a mistura das formas, as lutas e os despedaçamentos, também o *grotesco latente* que Kayser atribui a narrativas de Kafka, uma vez que o absurdo se instala como verossímil ao longo da novela. De acordo com Walnice Nogueira Galvão (1978), trata-se do conflito entre culturas, entre civilização e natureza, sendo que a trajetória do narrador é a tentativa de um retorno do cozido, representado pelo fogo domado, civilizado, para o cru, conforme se apoia a ensaísta nos estudos de Claude Lévi-Strauss.

“Meu tio o Iauaretê”, longe de ser mera estória de lobisomem ou fábula de licanthropia, é uma profunda reflexão sobre natureza e cultura, afinal o tema de toda a obra de Lévi-Strauss. Trata-se de um texto literário ímpar, como fina percepção do que é a tragédia da extinção de culturas, que ocorreu e ainda ocorre extensamente nesse nosso continente americano, do Ártico à Antártida (GALVÃO, 1978, p. 19).

Enquanto o Iauaretê, depois de matar dezenas de onças em troca de pagamento, opta, coberto de culpa por ser parte do povo delas – “Jaguetê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (ROSA, 2001, p. 216) –, retornar da civilização para a selva, trajetória inversa é traçada em “Conversa de bois”, conto publicado em *Sagarana*, primeiro livro do escritor, lançado em 1946. Neste, os bois de carro, na proximidade com os homens, aprendem a raciocinar e a se comunicar entre si. Relembra o caso do boi Rodapião, que chega a filosofar, exercitando o pensamento dedutivo por meio de axiomas como: “Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!...” (ROSA, 1967, p. 300). Ele, que foi mais longe na imitação do animal racional, conseguia até antever as atitudes humanas – “pelo jeito do homem, sei muitas vezes o que é que ele vai fazer...” (ROSA, 1967, p. 305). Também foi ele que, como os humanos, desafiou limites em busca de um lugar para pastar à

sombra e onde supunha haver água, atitude semelhante à do carreiro Agenor Soronho ao subir o morro em pé no cabeçalho do carro de bois. Ambos tiveram a morte como destino.

Kayser faz menção a narrativas de caráter exemplar, como enfim acaba por se configurar “Conversa de bois”, nas quais se reduz e desarma o grotesco, tirando-lhe o impacto, ou seja, há uma anulação do grotesco pelo didático, o que resulta em um grotesco inócuo, em que “o efeito de estranhamento, tão característico do grotesco, não se produz” (KAYSER, 2009, p. 101). Comparando as duas narrativas, podemos constatar a evolução estilística de Guimarães Rosa, tanto no tratamento do tema relacional entre humano e animal quanto na sofisticação formal de “Meu tio o Iauaretê”. Enquanto o boi tem um linguajar humano e elaborado, o protagonista do “Iauaretê” tem uma fala sincopada, onomatopaica, repleta de interjeições monossilábicas, gutural e quase animal.

Nesse sentido, tanto quanto o sistema imagético construído pelo autor, a linguagem como manifestação do grotesco é fundamental em “Meu tio o Iauaretê”. “O estranhamento de formas familiares (...) produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco” (KAYSER, 2009, p. 107). A esse fenômeno, denominado por Kayser de “grotescos linguísticos” (KAYSER, 2009, p. 130), podemos relacionar a linguagem do “Iauaretê”, misturada a expressões da língua tupi e altamente oralizada, apresentando lapsos sem descanso ao leitor. Kayser cita uma tradição que, em língua alemã, se inicia com Fischart, o qual, por sua vez, descende de Rabelais. “Nele [em Fischart] a linguagem se desconjunta. Observando com mais precisão o fato, descobre-se que amiúde se trata de forças intrínsecas da língua, que, uma vez desencadeadas, se desdobram a seguir até o absurdo” (KAYSER, 2009, p. 130).

Na novela de Guimarães Rosa, há uma profusão de misturas com o que Auerbach (2015, p. 74 e 97) chama de “línguas de substrato”, ou seja, de falares anteriores à colonização que atuaram na formação das línguas românicas. Fenômeno semelhante ocorreu com o português falado no Brasil, que traz marcas profundas do tupi, conforme aponta Haroldo de Campos em artigo sobre “Meu tio o Iauaretê”. Para o crítico, “o procedimento de tupinização, a intervalos, da linguagem [tem] função não apenas estilística mas fabulativa” (CAMPOS, 2006, p. 60), uma vez que as expressões em tupi, transformadas em interjeições e sons onomatopaicos, preparam a metamorfose do onzeiro em onça. Na novela em estudo, essas expressões da língua indígena transmitem o estado de regresso da personagem, sistematicamente estigmatizado e excluído pela comunidade de valores brancos e ocidentais. O autor dispõe

todos os estereótipos relacionados ao índio pelo branco civilizado – mentiroso, preguiçoso, ladrão, bêbado, além do temor primordial da prática de antropofagia. A personagem os introjeta, assumindo, por um lado, o papel a ela destinado – “Trem ruim. Eu sou bicho do mato” (ROSA, 2001, p. 192). “Prestava mesmo não, não sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando” (ROSA, 2001, p. 222). Por outro lado, porém, alheado que se encontra da sua sociedade de origem, renega os valores dos brancos e adere aos de seus ancestrais, passando, no entanto, do simbólico à prática ao se transformar em onça, totem fundador da sua cultura. Como bem explicita Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 25), “progressivamente rejeitado, regressivamente rejeitando”.

Em um exercício de transposição, o relato desse contato entre o branco e o índio remete a um novo encontro entre o civilizado e o selvagem, não dispensando até o emblemático objeto de aproximação. “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – *espelhim* (grifo nosso), será? Eu queria ver minha cara... *Tiss, n't, n't...* (grifo do autor). Eu tenho olho forte” (ROSA, 2001, p. 204). Porém, um outro tempo se inaugura, com o ‘selvagem’ devolvendo ao branco o estigma e a prepotência de que foi vítima e optando pelo retorno impossível, conforme intitulado o ensaio de Walnice Nogueira Galvão. A personagem rejeita integralmente a civilização ocidental, já não precisa de relógio, canivete ou dinheiro, até o nome cristão abandonou, enquanto as onças ganham identidade e personalidade. Nesse sentido, vale lembrar o recurso dos nomes-alcunha, empregado à maneira tipicamente grotesca, com que são caracterizadas vinte e uma onças, além do próprio protagonista, que nasce Bacuriquirepa, é batizado como Antonho de Eiesús, apelidado de Macuncôzo e, por fim, de Tonho Tigreiro. “Agora, tenho nome nenhum, não careço” (ROSA, 2001, p. 215). E, apesar de onça ser “bicho perigoso, *que nem até quage que feito homem ruim*” (ROSA, 2001, p. 218; grifo nosso), ele sabe o que elas pensam: “só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. (...) Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva” (ROSA, 2001, p. 223). Isso significa que faz mais sentido, para o narrador, a lógica da fera do que a do branco civilizado em sua perversidade, que, mais uma vez derrota o selvagem.

O álcool, o sangue e o fogo, neste conto, formam um esquema de perdição para o narrador. (...) pelo fogo de seu rancho foi encontrado; pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído. Esse passo definitivo, esse cruzar da linha divisória do cozido para o cru, esse retorno impossível, será sua perdição (GALVÃO, 1978, p. 32).

Ainda como parte de um sistema de imagens grotesco, não podemos deixar de citar as várias cenas de lutas e despedaçamentos, descritas com riqueza de detalhes pelo Iauaretê ou homem-onça, também ele já atacado por uma “pinima malha-larga” que

veio no meio do pessoal, rolou com a gente, todos. Ela ficou dôida. Arrebentou a tampa dos peitos de um, arrancou o bofe, a gente via o coração dele lá dentro, lá nele, batendo, no meio de montão de sangue. Arriou o couro da cara de um outro homem – Antonho Fonseca. Riscou esta cruz em minha testa, rasgou minha perna, unha veio funda (...) Tirou a carne toda do braço do zagaieiro, ficou o ôsso, com nervo grande e a veia esticada... (...) Unhou meu peito, desta banda de cá tenho mais maminha não. Foi com três mãos! Rachou meu braço, minhas costas, morreu agarrada comigo, das facadas que já tinham dado, derramou o sangue todo... (ROSA, 2001, p. 206-207).

Imagem grotesca por excelência, ligada ao baixo material e corporal, conforme Bakhtin, é aquela que promove uma espécie de fusão entre devorado e devorador – “As fronteiras entre o corpo comido dos animais e o corpo devorador do homem se atenuam, quase se anulam” (BAKHTIN, 2008, p. 193). Em “Meu tio o Iauaretê”, esse esquema torna-se mais complexo pela inversão e intercambialidade entre devorador e devorado, entre o cru e o cozido, de acordo com Walnice Nogueira Galvão, entre o civilizado e o selvagem, entre o homem e a fera. É o processo de despedaçamento moral e afetivo a que foi submetido o protagonista que o leva à metamorfose e, mais uma vez, dá-se a dialética entre morte e vida, ao matar em si o índio civilizado, ele faz nascer a onça simbólica, transforma-se de devorado pela civilização em devorador de civilizados, embora, como citado acima, na impossibilidade dessa passagem, o desfecho acabe por ser a sua destruição.

3.4 Grande sertão: veredas

As análises de “Darandina” e de “Meu tio o Iauaretê” trazem o grotesco para a literatura contemporânea, sem que o fenômeno se desprenda de suas raízes na cultura popular, conforme defende Bakhtin. No caso de Guimarães Rosa, a interpretação dessas narrativas nos aproxima de *Grande sertão: veredas*, romance no qual identificamos elementos do grotesco, embora não abrangendo toda a narrativa. De acordo com Kayser, há uma relação dinâmica entre o grotesco e a forma romanesca, de maneira a que o grotesco se faça presente, mas não na totalidade da obra, aparecendo “em episódios e sequências, ou como episódios ‘enfileirados’, sem um nexos direto” (KAYSER, 2009, p. 124). Porém, essas cenas estão

engastadas em um sistema de imagens maior – “o grotesco se precipita num abismo e, se a estória deve prosseguir, é preciso haver outro plano à disposição, a fim de que possa continuar atuando” (KAYSER, 2009, p. 70). Neste capítulo relacionando cultura popular, grotesco e carnavalização à obra de Guimarães Rosa, restringimos nossa análise de *Grande sertão: veredas* a alguns aspectos do pacto fáustico – tema estudado em minha dissertação de mestrado.

Herói problemático e reflexivo, o narrador protagonista de *Grande sertão: veredas* se coloca diante de dilemas da modernidade, com um discurso que evidencia a alma cindida do ser humano moderno, cuja ilusão de unidade da personalidade foi dilacerada pela multiplicidade de estímulos, vivências e sentimentos, muitas vezes contrastantes e contraditórios. Embora a narrativa, em aspectos fulcrais, remonte à era pré-moderna, como já foi vastamente estudado desde os pioneiros Antonio Candido e Cavalcanti Proença, com destaque para as semelhanças com os romances de cavalaria e o motivo da donzela-guerreira, toda a abordagem remete a uma realidade anímica do homem contemporâneo,

consciente da fragilidade da sua vontade para agir no mundo e do insondável poço de desejos e frustrações que traz dentro si, sem possibilidade de dominar. Além disso, esse homem ainda ouve os chamados de um universo antigo, atávico e telúrico, de crenças sem explicações, de subjetivismo, de incompreensão e paralisia, que coexiste e conflita com a sociedade da lógica, de valores e comportamentos pautados, em grande parte, pelo paradigma da dualidade racional e maniqueísta. Estamos diante de um herói atormentado e perplexo, repleto de dúvidas e questionador, à procura de respostas que deem sentido à existência, que o ajudem a abarcar e compreender a complexidade do mundo e dos seres humanos, de si mesmo, do outro e de suas relações (MARKS, 2012, p. 71).

Para enfrentar essa gama de conflitos e indagações, perpassadas pela angústia do amor por um ser interdito, enfim, para encontrar o seu lugar nesse “mundo misturado”, o herói determina-se a recorrer ao demo. A tradição literária do motivo fáustico – do pacto com o demônio – começa com o livro popular alemão *A história do doutor Johann Faustus*, de 1587. Essa publicação, que encontrou ampla acolhida do público na época e inspirou autores como Marlowe e Goethe, entre outros, está intimamente ligada ao Cristianismo, por se constituir em obra exemplar, que combate práticas pagãs, como a nigromancia e a bruxaria, e demonstra o que ocorre àqueles que querem exceder os limites do conhecimento e da vida comedida impostos pela fé cristã.

O diabo e o inferno são elementos importantes em um sistema de imagens grotesco. No entanto, de acordo com Bakhtin, o demônio desempenha papéis bem diferentes no grotesco

medieval e renascentista, que tem por base a cultura popular, e no do período romântico. Nas diabruras medievais, “o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de atemorizante nem estranho” (BAKHTIN, 2008, p. 36). O inferno também é alegre e carnavalizado, pois é representado da perspectiva do ser humano que venceu o velho poder e o medo por ele inspirado, parodiando até a ordem do mundo: “A própria lógica do baixo, a da inversão, da virada, irresistivelmente levou a pintura do inferno para uma apresentação e uma interpretação carnavalesca e grotesca” (BAKHTIN, 2008, p. 343).

Já no romantismo, a imagem do demônio se contrapõe a essa ideia de leve alegria em um inferno onde reina uma festa permanente. O diabo romântico “encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno” (BAKHTIN, 2008, p. 36). Nesse sentido, Kayser cita a “ideia aniquiladora do humor”, do escritor e teórico Jean Paul, em cujo contexto “o diabo, este verdadeiro mundo pelo avesso... eu posso facilmente pensá-lo como o maior humorista e um *whimsical man* (sujeito caprichoso)” (PAUL, apud KAYSER, 2009, p. 58). Na trajetória do grotesco traçada por Kayser, ganham relevância as pinturas da linhagem de artistas flamengos Brueghel, um deles conhecido com o “Brueghel dos Infernos”, mas todos – o pai, influenciado diretamente por Bosch, filhos e neto – criaram imagens grotescas de um inferno assustador. A respeito dessa iconografia, o teórico conclui:

Em Brueghel, anula-se aquela última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser. Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores ou punidores continuam sempre embasados na ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno e do contra-senso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. A perplexidade do observador é correlata àquele traço essencial que se alçou como determinante em todas as configurações do grotesco, ou seja, o fato de o próprio plasmador não haver dado nenhuma explicação, mas ter deixado que o absurdo permanecesse como absurdo. (...) O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve nas suas ordenações (KAYSER, 2009, p. 40).

Assim, no rol de elementos de conteúdos recorrentes no grotesco, segundo Kayser, encontram-se o demoníaco, o diabólico e o satânico. “Do ‘abismo’ surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana. Tão logo pudéssemos nomear os poderes e assinalar-lhes um lugar na ordem cósmica, o grotesco perderia algo de sua essência” (KAYSER, 2009, p. 159). Ainda que se fundamente na percepção e em crenças populares

relacionadas ao demônio, é nessa segunda chave que Guimarães Rosa apresenta o diabo de Riobaldo, envolto em estranhamento e obscuridade.

Considerado o “espírito de negação” em diversas mitologias, o diabo tem por objetivos dividir, desvirtuar, desencaminhar, oferecendo atalhos e facilidades para conquistas que seriam penosas demais pela estrada da fé e da devoção a Deus. Porém, os esforços do maligno podem ter efeito contrário, configurando-se em pedra de toque para despertar a dúvida e o movimento e, assim, promover a mudança, em linha com a sarcástica autodefinição de Mefistófeles no *Fausto* de Goethe: “Sou parte da Energia que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (GOETHE, 2010, p. 139). Há, porém, mais um aspecto a ponderar: “Se, por um lado, o ‘espírito de negação’, questionador e crítico, é motor de transformação, por outro, alimenta a eterna insatisfação humana, consistindo em fonte de tormentos e infelicidade” (MARKS, 2012, p. 31). Dessa forma, fica evidente o caráter ambíguo e ambivalente do demônio, caráter esse que lhe garante posição de destaque no universo imagético grotesco.

Em *Grande sertão: veredas*, o demônio se faz presente ao longo do romance no recorrente questionamento do protagonista sobre a existência ou não do diabo e se o pacto entre ele e o cujo, de fato, se efetivou. No entanto, o demo não toma a forma de uma personagem, diferentemente de outras obras do cânone mundial em que o motivo fáustico é preponderante, pois,

em Guimarães Rosa, e essa é uma distinção fundamental, o demônio não tem corpo, não aparece, não fala. E tanto se faz mais forte quanto o seu silêncio e a sua ausência são presenças persistentes ao longo da narrativa. Esse demônio brasileiro é também ardiloso, mas dono de outras artimanhas, age melhor no vazio e habita a dúvida, que perseguirá o protagonista por toda a vida (MARKS, 2012, p. 94).

Esse diabo imaterial, no entanto, cede espaço a uma série de figurações demoníacas desde as linhas iniciais da obra, quando o narrador já cita a imagem de um bezerro “com máscara de cachorro” (ROSA, 1976, p. 9) que o povo determinou ser o demo; a vozinha do capiroto para um tal Aristides (ROSA, 1976, p. 9) e o “miúdo satanazim” do Jisé Simpilício (ROSA, 1976, p. 10), entre outros causos que aparecem em sequência. “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” (ROSA, 1976, p. 12).

Tal procedimento pontua toda a narrativa, contudo, para os fins deste estudo, destacamos a figura do pactário Hermógenes, traidor e assassino do eminente chefe jagunço Joca Ramiro.

Alvo do ódio e da vingança de Riobaldo, Hermógenes recebe uma caracterização grotesca por excelência: “Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, assassim (ROSA, 1976, p. 16); “Esse Hermógenes – belzebu. Ele estava caranguejando lá. Nos soturnos” (ROSA, 1976, p. 139); “Ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande” (ROSA, 1976, p. 159); tinha “umas costas desconformes (...), se arrepanhava de não ter pescoço” e, ao caminhar, “se arrastava” (ROSA, 1976, p. 91); a voz era “desgovernada desigual, voz que se safava. Assim – fantasia de dizer – o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento” (ROSA, 1976, p. 93). “O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo” (ROSA, 1976, p. 40). Esse retrato, que mobiliza os sentidos do leitor não apenas pela imagem, mas também pelo som e pelo odor, além de remeter aos “animais preferidos pelo grotesco” (KAYSER, 2009, p. 157), pode ser enquadrado em dois dos três tipos que constam da categorização de Kayser (2009, p. 95) para as personagens grotescas de Hoffmann: aparência e movimentos grotescos, mesclando elementos humanos e animais; e figuras demoníacas com aspecto e conduta grotescos. Também há traços grotescos na descrição do momento do pacto, conforme o reproduz Riobaldo da tradição popular, segundo Leonardo Arroyo (1984, p. 237): “Se comparece uma porca com ninhada de pintos, senão for uma galinha puxando barrigada de leitões” (ROSA, 1976, p. 40).

Enquanto Hermógenes é pactário definitivo, monolítico em sua maldade, “Rúim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura” (ROSA, 1976, p. 309), o vacilante Riobaldo dilacera-se em conflitos interiores em sua trajetória rumo ao pacto, que é antecedida por episódios cujos cenários e imagens têm características grotescas, a começar pelo cerco que o bando sofre na fazenda dos Tucanos. Como já citado, ali ocorrem muitas mortes, sendo que os cadáveres se deterioram amontoados em um aposento, e se dá a matança dos cavalos pelo bando do Hermógenes, cuja descrição detalha a lenta agonia dos animais e o desespero dos homens diante da cena brutal. Em seguida, ocorre o contato com os catrumanos do povoado do Pubo, em sua miséria e seu anacronismo, e com os habitantes do Sucruiú que sobreviveram à epidemia de varíola. Além da deformidade física e de figuras caricaturescas, Kayser (2009, p. 74) qualifica também as paisagens como grotescas quando há nelas elementos “de desordenado, sinistro e sombrio”. Tais passagens de *Grande sertão: veredas*, com seu tom lúgubre, obscuro e angustiante, provocam no leitor aquela sensação característica do grotesco, de acordo com Kayser, de estranhamento, desconforto, perplexidade, a ponto de fragilizar referências de espaço e de tempo. Vale lembrar que, para o

pensador alemão, o grotesco é uma categoria estética que abarca os três domínios: “o processo criativo, a obra e sua recepção” (KAYSER, 2009, p. 156).

Riobaldo decide-se então pelo pacto e caminha para as Veredas Mortas, onde é ambientada a enigmática cena, de intensa ambiguidade. Retorna transformado, adota um comportamento impetuoso e arrojado, semelhante ao de heróis predestinados para grandes feitos, o que também remete ao grotesco. Diz Kayser (2009, p. 111): “Quanto mais sentimos no homem o super-humano, tanto mais estranho ele se nos faz e tanto mais nos aproximamos do grotesco”. É nessa condição que Riobaldo toma a chefia do bando e realizará o feito inédito de atravessar o Liso do Sussuarão.

Após o ocorrido nas Veredas Mortas, há imagens e episódios carnavalizados, como a escolha de Riobaldo dos “escudeiros” que passam a ladear o chefe: à direita, o cego Borromeu – “um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas: conforme aprendi dos antigos” (ROSA, 1976, p. 338), explica Riobaldo –; à esquerda, Guirigó, “o menino preto [que] negava. O que ele afirmava, no descaramento firme de seu gesto, era que nem era ninguém nem aceitava regra nenhuma devida do mundo” (ROSA, 1976, p. 300). Essa excêntrica escolha traz em seu cerne a inversão, a ambivalência, a paródia, representando a “coroação” de um cego e de um menino para, junto ao recém-empossado chefe, conduzirem o bando. Ao pretinho Guirigó, o protagonista atribui a vontade despertada nele, Riobaldo, de matar um homem com quem cruzam na estrada, nhô Constâncio Alves. “Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos” (ROSA, 1976, p. 355). Riobaldo resiste três vezes, conforme reza a tradição fáustica, e o homem é salvo. No entanto, o herói ameaça: “– Perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!” (ROSA, 1976, p. 357). A partir daí, desenrola-se outro episódio carnavalizado, também em tríade, o homem, a égua e o cachorro. Quando com eles o bando depara, já havia se aplacado em Riobaldo a vontade de matar e o protagonista desenvolve um microdiálogo, pensa em como agiria Zé Bebelo e encena um jogo discursivo burlesco e artiloso, pontuado pela sensação de um embate com o demônio, constituindo uma página à altura das artimanhas e dos desfechos inusitados de Rabelais. Riobaldo busca solucionar a situação com perspicácia e engenhosidade: libera o homem, argumentando que primeiro tinha avistado o cachorro; em seguida, diz que foi a égua a primeira a ser vista por ele, e acaba absolvendo os animais, pois “a minha palavra decidida era de se matar um homem!” (ROSA, 1976, p. 362).

Essa vacilação, esse movimento oscilante evidencia, por um lado, a condição precária do herói no complexo “mundo misturado”, mas, por outro lado, a possibilidade de mudança. Riobaldo, atormentado por questionamentos como “o demo então era eu mesmo?” (ROSA, 1976, p. 356) e “Será – mal pergunto eu ao senhor – que viajei este sertão com o Outro sendo meu sócio?” (ROSA, 1976, p. 364), encontra um recanto, “miúdos remansos, aonde o demônio não consegue espaço de entrar, então, em meus grandes palácios” (ROSA, 1976, p. 355-356). Assim, ao refazer, pela palavra, a sua trajetória, surge no romance “uma fissura que permite a transformação” (MARKS, 2012, p. 95) e o distancia do determinismo do destino fáustico.

Pois ao mesmo tempo que lança mão de inúmeros motivos, símbolos, imagens que atualizam a história fáustica em pleno sertão brasileiro, Guimarães Rosa impregna a trajetória de seu herói de momentos em que o exercício da liberdade humana se sobrepõe inteiramente às ações certeiras de um pactário (infensas a escrúpulos, dúvidas, hesitações), travando-se então renhida luta entre a pulsão à satisfação incondicional do desejo ou do exercício de poder e, pelo outro lado, a consciência da necessidade de superar essa tendência que afinal deverá mostrar-se resistível (MAZZARI, 2010, p. 78 e 79).

É sob esse “princípio geral de reversibilidade”, como definiu Antonio Candido (2002, p. 134) com precisão, que tais sequências carnavalizadas integram o todo orgânico do romance sem, no entanto, dar um tom integralmente grotesco ao enredo e sem tirar-lhe o caráter trágico. Entretanto, o que podemos depreender é que subjaz, em diversas camadas da narrativa, o germe da transformação, uma concepção aberta, porosa da vida, em que há impermanência e novas possibilidades, em que os referenciais são maleáveis, algo que se aproxima de um “pantagruelismo”, embora reduzido pelo crivo da Modernidade e do romantismo, ou seja, “uma forma de captar a vida, que apreende simultaneamente o espiritual e o sensível, que não deixa escapar nenhuma das possibilidades que oferece” ou ainda um jogo expressivo que “nunca degenera (...) num caráter inimigo da vida” (AUERBACH, 2002, p. 246). Enfim, há esperança, pois, mesmo com toda a imperfeição do “homem humano”, a travessia pode proporcionar-lhe conhecimento dos seus limites e sabedoria para superá-los, embora o caminho nunca se encerre, afinal, como afirma Riobaldo: “Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza” (ROSA, 1976, p. 315).

A título de fechamento deste capítulo sobre a cultura popular e suas manifestações grotescas e carnavalizadas na literatura de Guimarães Rosa, recuperemos a explicação do autor à solicitação do tradutor Edoardo Bizzarri para caracterizar certas “imaginações populares”

(ROSA, 2003, p. 71). O autor afirma não se tratar “de imaginação *exatamente* populares. Mas de propositais semi-contrafações destas (...) à moda ou *ad instar* de ‘cavalo-de-enxerto’, de planta rústica que serve para receber os enxertos exóticos” (ROSA, 2003, p. 84; grifos do autor). Para ilustrar tal procedimento, recorremos ao importante trabalho de Leonardo Arroyo, *A cultura popular em Grande sertão: veredas* (1984). Estudioso detalhista e criterioso, Arroyo, no entanto, adota uma linha de contraposição entre cultura erudita e a cultura popular, enaltecendo a esta e idealizando a sabedoria que vem do povo, colocando-a em relevo no romance de Guimarães Rosa, conforme alerta Ligia Chiappini (2002), com a qual compartilhamos a postura de que, “sem adotar suas premissas, podemos nos servir do seu livro [de Arroyo]” (CHIAPPINI, 2002, p. 220).

Além de realizar um “inventário” de superstições, crenças, usos e costumes relacionados à cultura popular em *Grande sertão: veredas* (ARROYO, 1984, p. 122ss), o pesquisador categorizou por motivos temáticos o que chamou de “paremiologia riobaldiana” (ARROYO, 1984, p. 252ss), ou seja, o tipo de afirmação conclusiva ou ilustrativa, com forma sintética e metafórica, que esclarece uma situação, um sentimento ou uma lição a ser tirada de um episódio ou experiência. A lista encerra 425 aforismas⁸, alguns deles presentes em mais de uma categoria. Apesar da construção prosódica, com ritmo e forma extremamente semelhantes à dos provérbios populares, o ensaísta não indica sequer uma frase idêntica às frases da tradição cultural oral popular, muitas delas radicadas na cultura erudita e em constante transformação na linguagem falada. Há, por exemplo, menções como “Sendo a noite, aos pardos gatos” (ROSA, 1976, p. 149), que remete ao conhecido ditado “À noite, todos os gatos são pardos”, o mesmo que surge em “Darandina” com a ideia oposta – “De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens” (ROSA, 1985, p.123). Esse conto, aliás, é rico em citações semelhantes, que bem ilustram a técnica de ‘enxerto’, conforme a expressão do autor: “Dera ali o ar de sua desgraça” (ROSA, 1985, p.124); “Truz, tredo” (ROSA, 1985, p.128); “*Cão que ladra não é mudo...*” (ROSA, 1985, p.129; grifo do autor); “Sua palma, sua alma” (ROSA, 1985, p.129); “Desrespeitável público” (ROSA, 1985, p.132); “O impasse da mágica” (ROSA, 1985, p. 135), entre outras. De *Grande sertão: veredas* pincemos ainda um exemplo que parte do dito popular muito repetido “Vivendo e aprendendo”, que o autor transforma em “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (ROSA, 1985, p. 312).

⁸ Willi Bolle (2004, p. 411; grifo do autor) cita “cerca de 1.300 *ditos* populares ou falas de sertanejos”.

Assim, torna-se evidente o tratamento dispensado por Guimarães Rosa ao seu fazer poético, em que a criatividade transforma a matéria-prima comum em arte, deitando um olhar enviesado, distante do inventário documental e da representação realista e ortodoxa, o que nos conduz à citação inicial do capítulo anterior, comprovando a sua veracidade e ilustrando o procedimento do autor: “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” (ROSA, 1995, p. 46). Valemo-nos, então, de uma das mais belas imagens de Rabelais, a das palavras congeladas, para traçar uma analogia com o processo carnavalizado de constituição desses ditados populares, que se formam a partir de diferentes fontes de linguagem e, pela adoção e repetição, se fixam na cultura expressiva de um povo. Dessa imobilidade, do vácuo em que permanecem essas palavras, o artista as retira, as oxigena e lhes devolve sentido, em uma ação semelhante ao descongelar das palavras que, “depois de aquecidas entre as mãos, derretiam como neve” (RABELAIS, 2015, p. 360) no convés do navio de Pantagruel.

Não há dúvida de que a cultura popular é terreno fértil e manancial conhecido e explorado por Guimarães Rosa, no entanto é como ele mesmo explicita que a consideramos existir em sua obra, ou seja, como um dos elementos para o fazer literário, somando-se a tantos outros da cultura erudita e da própria imaginação do artista, abarcando universos tão díspares entre si como plenos de possibilidades expressivas. Nesse sentido, o substrato de cultura popular que permeia a obra do escritor mineiro não constitui um simples mosaico, um amálgama informe. É mais do que isso, porque se integra a um sistema maior cujo tema principal é a condição humana, seja no que ela tem de atual e local ou naquilo em que se apresenta perene e universal. Tudo isso leva a um produto artístico original e único, fruto da inventividade, do talento e da habilidade do autor. Por outro lado, esse substrato de cultura popular faz uma grande ponte com as elaborações teóricas de Bakhtin a partir da análise da obra de Rabelais, conexão aqui estabelecida e que consideramos relevante.

4 A RELAÇÃO AMOROSA

Ao cotejar obras literárias do cânone mundial que, de forma periférica ou central, abordam a questão amorosa homossexual, identificamos pontos de conexão entre o grotesco, quanto à indefinição de fronteiras, o que vale também para os gêneros feminino e masculino; a carnavalização e a leitura de Rabelais feita por Bakhtin, no sentido de um resgate do corpo e dos prazeres, assim como da inversão de valores; com as ideias de Foucault, que retorna à Antiguidade Clássica em busca do arcabouço da ética cristã do corpo (e da alma) vigente nos séculos que se seguiram a Rabelais.

A partir de uma breve citação da *Divina comédia*, passando pelo *Fausto*, do livro popular à tragédia de Goethe, neste capítulo analisamos textos europeus do início do século XX – *De profundis* (1905), de Oscar Wilde, *A morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, *Sodoma e Gomorra* (1922), de Marcel Proust, e *Orlando* (1928), de Virgínia Woolf – que, como *Grande sertão: veredas* abordam a questão da homossexualidade. Sem desconsiderar, como bem apontou Marcus Mazzari (2010, p. 17), a distintiva capacidade fabuladora do escritor mineiro, em que se amalgamam arcaico e moderno, aproximando-o, nesses aspectos, mais de Thomas Mann, tais obras europeias refletem um período histórico de ruptura e inovam também na forma e no conteúdo, sendo representativas da matriz modernista na literatura. Todas elas apresentam semelhanças com *Grande sertão: veredas*, em especial nos narradores movidos pelo o que Erich Auerbach (2002, p. 496) denomina “processo múltiplo da reflexão da consciência”, em que o mundo subjetivo ganha em proporções perante a realidade e o tempo interior impera sobre o relógio e o calendário. O crítico alemão contextualiza a formação desse processo narrativo ancorado no fluxo de consciência nas décadas que antecederam e sucederam a Primeira Guerra Mundial, não deixando de mencionar suas raízes no século XVI.

O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba (AUERBACH, 2002, p. 495).

4.1 Demonismo e homossexualidade

A título de contextualização histórica, a cultura ocidental moderna consolidou-se a partir de um modelo binário e maniqueísta, seja em seu componente religioso ou científico, tomando por base aceções como Deus e Diabo, Bem e Mal, homem e mulher, que são os arquétipos formatados desde a imagem bíblica inaugural. Muito da evolução da ciência moderna também se apoia em concepções duais, principalmente na busca, de caráter racionalista, por identificar, através da observação empírica, um padrão na ocorrência dos fenômenos e, assim, categorizar os objetos de modo excludente. Isso significa que, ao ser classificado como pertencente a um grupo, automaticamente, o objeto não poderia pertencer a outro, não havendo espaço para aquilo que fosse estranho a essa lógica binária, que deixou fortes traços no pensamento e na cultura ocidentais.

À sombra da dupla homem-mulher, sempre permaneceu velado outro par, o da condição heterossexual-homossexual – embora tal nomenclatura apareça apenas no final do século XIX. De acordo com Michel Foucault, na sua *História da sexualidade* (1976-1984), a instituição do casamento e a condenação do adultério já haviam tido relevância social durante o Império Romano, enquanto a relação sexual entre homens fora tolerada na Antiguidade Clássica e até mesmo revestida de um caráter elevado. No entanto, a sodomia é especialmente pecaminosa no contexto da ética cristã, que reputa à atividade sexual a exclusiva finalidade da procriação para promover a manutenção da ordem patriarcal e familiar. Como fator agravante, no limiar da Idade Moderna, com a Europa assolada por pestes e epidemias, urgia recompor sua população, o que reforçava ainda mais a importância do sexo heterossexual. Dessa forma, demonismo e homossexualidade formam mais uma dupla, de caráter negativo, na lógica binária.

No Canto XIV do Inferno de Dante, é sobre um areão ardente e sob uma chuva de chispas de fogo que penam as almas daqueles que, em vida, cometeram o pecado da sodomia. Caminhando sem descanso, são eles em maior número que blasfemos e usurários, com quem dividem o terceiro giro do sétimo círculo infernal. O poema foi escrito durante a Baixa Idade Média, período em que já se consolidara no Ocidente a hegemonia da Igreja Católica, cada vez mais implacável com relação a atitudes desviantes, ou seja, aquelas que o dogma religioso considerava pecado. O banimento do paganismo era prioritário, mas o comportamento, em particular tudo o que cercava a atividade sexual, também passou a ser alvo de restrições por

parte da Igreja. Posteriormente surge a dissidência Protestante, ainda mais rigorosa e estrita no que se refere às noções de pecado e punição.

O livro popular *A história do doutor Johann Faustus* (1587) é porta-voz dessa condenação da Igreja a práticas pagãs e ao comportamento lascivo. Ainda que muitos dos episódios da narrativa se revelem improváveis e irreais, a existência de Fausto está comprovada e sobre a personagem, que transitou por cidades da Europa e se imortalizou no chamado *Faustbuch* ou *Volksbuch*, também pairam suspeitas de prática homossexual. Segundo Ian Watt, em ligeiro levantamento dos documentos que atestam a existência e as peripécias do Fausto real, há acusações de sodomia.

Algun tempo depois, o conselho de Nuremberg negou-lhe permissão para entrar na cidade; em 1532, o mesmo conselho negou-se a dar seu “salvo-conduto ao Doutor Fausto, o grande sodomita e nigromante” (S, p.90). A vida errante e marginal do Fausto é atestada por Tritheim, quando escreve que, em Kreuznach, tendo obtido uma nomeação para professor, “por influência de Franz von Sickingen”, Fausto logo “começou a praticar as mais vis impudicícias com os garotos, e, sendo descoberto, fugiu para evitar o castigo” (S, p. 86) (WATT, 1997, p. 25-26).

Inspirado no *Volksbuch*, o *Fausto* de Goethe supera e se distancia muito da história exemplar ao colocar o personagem envolto nos dilemas da Modernidade, seja o conflito entre fé e ciência, seja a acepção de progresso ou ainda o projeto individualista em gestação, do qual Mefisto é o arauto. Crítico e visionário, antecipando poeticamente mudanças de paradigmas sociais e de comportamento, Goethe apropria-se do aspecto de homossexualidade do Fausto tradicional de forma paródica, ou, para utilizar uma expressão cara ao próprio autor, como um “gracejo muito sério” (GOETHE, 2007, p. 990), pois é Mefisto quem sucumbe ao desejo homoerótico pelos anjos, enquanto estes preparam a redenção da alma de Fausto. Haroldo de Campos (2005, p. 153) destaca que, nesta cena, Mefistófeles “pertence à raça dos demônios ‘carnavalizados’”, conforme a teoria de Bakhtin.

E eu! Que há para que o olhar ali derive?
Com ela sempre em mortal luta estive,
E odiei-lhe sempre o aspecto. Que há comigo?
Têm-me embebido eflúvios estranháveis?
Vejo-os com gosto, esses mancebos adoráveis;
Que me retém? Nem praguejar consigo! –
E se me ilude a mim tão falso enleio,
Quem, doravante, há de ser o imbecil?
Esses espertalhões que odeio,
Vejo-os manando o encanto mais sutil! –

Dizei-me, lindos jovens, pois:
 Também da geração de Lúcifer proviestes?
 Quisera vos beijar, tão sedutores sois,
 Julgo que em boa hora aqui viestes.
 Tão natural me sinto e grato,
 Como se amigos velhos fôsseis e bem-vindos;
 Chegais sensuais, mansinhos, como gato,
 E cada vez mais lindamente lindos;
 Oh vinde perto, oh concedei-me um vosso olhar!

(...)

Tratai-nos de malditos feiticeiros,
 Enquanto sois os bruxos verdadeiros,
 Pois seduzis vós homens e mulheres. –
 Maldita, incômoda aventura!
 É isso, do amor, a elementar essência?
 Meu corpo todo em brasas se tortura,
 Mal sinto, já, da nuca a incandescência. –
 De cá flutuais, de lá; baixai para o meu plano,
 As formas agitai de modo mais mundano;
 De fato, o aspecto austero em vós é lindo,
 Mas, quisera uma vez, tão só, vos ver sorrindo!
 Ser-me-ia um gosto eterno, nunca visto dantes.
 Digo: do modo pelo qual se olham amantes,
 Dos lábios é um jeitinho, tão somente.
 Alto marmanjo, é tu quem mais me agrada;
 Não te orna o ar sonso de padrego em nada,
 Olha pra mim algo lascivamente!
 Podíeis sem desonra andar mais nus, aliás;
 As amplas vestes são supra-decentes;
 Desviam-se – assim vistos, por detrás! –
 São os malandros por demais apetecentes!
 (GOETHE, 2007, p. 1013-1015)

Dessa maneira, é a imagem do diabo logrado e dominado pela luxúria – ou, nas palavras de Haroldo de Campos (2005, p. 161-162), sofrendo “penas de amor perverso (...) como Riobaldo padece por Diadorim” – que acaba perdendo a aposta de levar a alma de Fausto. A despeito da genialidade do tratamento dado à cena “Inumação”, que antecede e prepara o desfecho da tragédia, mais uma vez relaciona-se aqui demonismo e homossexualidade.

Vinculado a um caráter demoníaco, o desejo homossexual também o é à androginia, motivo grotesco por excelência, que, sublinha Bakhtin (2008, p. 282), “gozava de um favor excepcional na época de Rabelais”. Como explica o filósofo e historiador das religiões Mircea Eliade (1991), o mito do andrógino é recorrente e se faz presente em culturas complexas ou arcaicas, na figura da *coincidentia oppositorum*, ou seja, na busca incansável do ser humano por recompor o ser uno original e reconquistar a totalidade primordial que a cisão em dois

sexos destruiu. Para Eliade (1991, p. 127), a profusão de mitos, símbolos, ritos e técnicas místicas que implicam a *coincidentia oppositorum*, a reunião de contrários e a totalização de fragmentos revela a “profunda insatisfação do homem com a sua condição atual, com aquilo que se chama condição humana. O homem sente-se dilacerado e separado”.

É esse sentimento que está expresso no discurso proferido por Aristófanes em *O banquete*, de Platão. Ele descreve que inicialmente havia três gêneros, o feminino, o masculino e o andrógino, e esses seres possuíam enorme força e vigor, de tal forma que conceberam soberbos pensamentos e empreenderam contra os deuses. Como castigo, foram todos partidos em dois e depois viviam em busca das suas metades: os que tinham sido andróginos, procuravam pelo sexo oposto, enquanto os totalmente fêmeas ou machos, buscavam por seus iguais. Zeus providenciou então que pudessem se reproduzir entre si, para evitar a extinção da espécie humana.

Se o amplexo ocorria entre homem e mulher, havia geração e propagação da espécie; porém se se dava entre dois seres do sexo masculino, a saciedade os separava por algum tempo, ficando ambos em condições de voltar para suas atividades habituais e de prover às necessidades da vida. Desde então é inato nos homens o amor de uns para os outros, o amor que restabelece nossa primitiva natureza e que, no empenho de formar de dois seres um único, sana a natureza humana (PLATÃO, 2001, p. 48).

No discurso de Aristófanes, assim como em todas as demais explanações, o amor homoerótico não é diminuído, excluído, tampouco condenado, mas sim considerado elevado, ainda que, ao final, Sócrates se revele um sábio pela ascese e temperança. Na minuciosa e inspirada análise de Donaldo Schüller sobre *O banquete*, a qual vem ao encontro do dialogismo bakhtiniano na “sequência de discursos que mutuamente se aplaudem e se contestam no interesse da verdade” (SCHÜLER, 2001, p. 77), o estudioso considera que o corte que reduziu a força e a mobilidade daqueles seres primitivos criou uma situação trágica: “o limite que circunscreve os atos do homem está inscrito no seu próprio corpo” (SCHÜLER, 2001, p. 59). Todavia, para a finalidade deste trabalho, talvez o mais importante a se extrair do discurso da sacerdotisa Diotima, reproduzido por Sócrates em *O banquete*, é o conceito da necessidade humana de buscar a imortalidade, que equivale à concepção, à gestação e ao nascimento do belo e do bem, do novo que sucede ao velho, seja um ser humano ou uma obra em qualquer área do conhecimento. “Pois bem, me disse; vou falar com mais clareza. Todos os homens são fecundos, Sócrates, continuou, ou segundo o corpo ou segundo o espírito, e quando atingimos determinada idade, nossa natureza tem vontade de procriar. (...) [O amor é] procriar e gerar no belo” (PLATÃO, 2001, p. 69-70). Nesse sentido, Schüller aproxima Eros e

logos, evidenciando a oposição entre o discurso monológico e a ironia interrogante de Sócrates.

Erótico é o método da interrogação. O discurso grandiloquente se fecha na auto-suficiência, lembrando as esferas primitivas, anteriores ao corte, de que falou Aristófanes. A pergunta socrática, partindo de uma deficiência, desfere o golpe sobre o que é pleno, o qual, ferido, passa a penar na insuficiência e no desejo. Insuficiente por sua própria natureza, a pergunta procura a resposta para ser por ela fecundada e procriar. A maiêutica é erótica (SCHÜLER, 2001, p. 76).

4.2 O amor que não ousa dizer seu nome

“Nós, vitorianos”. Assim Michel Foucault abre a sua *História da sexualidade* (2012a, p. 7), sintetizando o legado do reinado da rainha Vitória, que se estendeu de 1837 a 1901, período caracterizado por extremo puritanismo e repressão sexual, não só no Reino Unido, por isso a expressão serve a todo o mundo ocidental da época com reflexos nas décadas posteriores. Um dos mais rumorosos casos da chamada Era Vitoriana ocorreu em Londres, em 1895, quando o escritor Oscar Wilde foi condenado por prática de “atos indecentes” em um processo judicial impetrado pelo pai de seu amante, Lord Alfred Douglas, na época um rapaz com pouco mais de vinte anos de idade. É deste a autoria do verso “I am the love that dare not speak its name”, que fecha o poema *Two loves* – um amor que se intitula o Verdadeiro, ou seja, o homossexual, e aquele que não ousa se nomear, o amor homossexual. O verso foi incluído entre as provas do processo contra o escritor irlandês, que cumpriu dois anos de prisão com trabalhos forçados. Dessa experiência resultou o relato, em forma de missiva e publicado postumamente, *De profundis*, no qual Wilde repassa detalhes do relacionamento que mantivera com Douglas e faz uma autoanálise da sua condição.

Otto Maria Carpeaux (2011) considera o conjunto da obra de Wilde como reflexo do “espírito da época”, com importância histórica, porém não resistente à passagem do tempo. A vida do escritor, no entanto “foi obra de gênio; e ao gênio a sociedade sempre faz pagar caro a singularidade da sua natureza” (CARPEAUX, 2011, p. 2105). Assim, *De profundis*, que o ensaísta e historiador da literatura qualifica como “uma efusão de sentimentalismo duvidoso” (CARPEAUX, 2011, p. 2105), e a própria realidade vivida por Wilde, inclusive a repercussão dos fatos, podem ser incluídos no que Foucault chama de “vontade de saber”, de colocar o sexo em discurso, uma necessidade identificada pelo filósofo francês que enxerga, ao

contrário de uma repressão, uma incitação discursiva sobre a sexualidade, ela mesma nomeada no século XIX, quando também foi descrito o homossexualismo. “O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como *o segredo*” (FOUCAULT, 2012a, p. 42; grifo do autor).

Segundo Foucault, dos cânones religioso e legal, a sexualidade passa também ao domínio da ciência e é o discurso científico formulado a partir do século XIX que dará ao homossexualismo o caráter de perversão doentia. O contexto, que compreende o racionalismo na esfera do pensamento, reforça a dupla *genitalidade e regra de alianças*. Por um lado, dogmas que têm na função reprodutiva a finalidade única da atividade sexual, considerando todas as demais manifestações como antinaturais e pecaminosas, e, por outro, valores que preservam o sistema burguês capitalista com o modelo do casamento indissolúvel e monogâmico.

Descrito em 1870, o homossexualismo – usamos aqui o sufixo -ismo, utilizado no jargão médico para designar estados patológicos – torna-se uma categoria, como tantos outros estados enquadrados pela ciência médica, e passa a ser objeto de estudo da Psicologia e da Psiquiatria.

A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia (sic) interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 2012a, p. 51).

Da interdição religiosa à condição patológica, o fato é que o desejo por um outro do mesmo sexo sempre foi motivo de apreensão e sofrimento. Contemporâneo de Oscar Wilde, cujos próprios tropeços e queda expôs em primeira pessoa na carta *De profundis*, Marcel Proust debruça-se sobre o tema da homossexualidade em sua obra romanesca *Em busca do tempo perdido*, especialmente no volume *Sodoma e Gomorra*. O relato transcorre no mesmo período da condenação de Wilde, uma vez que o narrador se refere reiteradas vezes ao caso Dreyfus, uma outra condenação, de 1894, na França, em que o oficial do exército Alfred Dreyfus, de origem judaica, é injustamente acusado de traição por espionagem em favor da Alemanha. Nas páginas iniciais da narrativa, Proust compara a discriminação impetrada socialmente aos homossexuais àquela de que são vítimas também os judeus e chega a mencionar a terrível história de Wilde.

Sem honra, que não precária, sem liberdade, que não provisória, até o descobrimento do crime; sem posição que não seja instável, como o poeta acolhido na véspera em todos os salões, aplaudido em todos os teatros de Londres, expulso na manhã seguinte de todos os hotéis, sem poder encontrar um travesseiro onde repousasse a cabeça, dando voltas à pedra de moinho como Sansão e como ele dizendo: “Os dois sexos morrerão cada um para seu lado” (PROUST, 2014, p. 32).

Ao longo do extenso volume, iniciado pela exposição de um flagrante do narrador à relação entre o aristocrata barão de Charlus – viúvo e cristão devoto – e o alfaiate Jupien, o tema da homossexualidade persevera, seja na observação atenta do narrador aos passos de Charlus, seja na percepção de que a sua própria companheira, Albertine, também se relacionava com mulheres. Ao narrador desvenda-se um universo que, assim como mencionado na *Comédia*, é bem maior do que imaginava. Ele adentra por esse labiríntico mundo de homens e mulheres que desejam os seus iguais – exilados de Sodoma e Gomorra, respectivamente –, descerra a ilusão que eles mesmos têm de viver em segredo a própria sexualidade, pois também os demais os observam atentamente, como que atraídos por essa condição, tão estranha quanto próxima de cada um, por essa

parte condenada da coletividade humana, mas parte importante (...), que conta com adeptos em toda parte, no povo, no exército, no templo, no presídio, no trono (PROUST, 2014, p. 34).

As máximas mais simples que (...) o sr. de Charlus anunciava sobre o amor, o ciúme ou a beleza, devido à experiência singular, secreta, refinada e monstruosa onde ele as havia haurido, tomavam para os fiéis esse encanto do exotismo que uma psicologia análoga à que sempre nos ofereceu nossa literatura dramática assume numa peça russa ou japonesa representada por artistas nipônicos ou russos (PROUST, 2014, p. 506).

Muitas vezes, na sala do cassino, quando duas raparigas se desejavam dava-se como que um fenômeno luminoso, uma espécie de rastilho fosforescente que ia de uma a outra. Digamos de passagem que é com o auxílio de tais materializações, ainda que imponderáveis, desses signos astrais a inflamarem toda uma parte da atmosfera que, em cada cidade, em cada aldeia, tende a Gomorra dispersa a reunir seus membros separados, ao passo que idênticos esforços prosseguem em toda parte, ainda que em vista de uma reconstrução intermitente, por intermédio dos nostálgicos, hipócritas e algumas vezes corajosos exilados de Sodoma (PROUST, 2014, p. 297).

De forma semelhante à transformação que se revela ao narrador proustiano da personagem barão de Charlus, a cada passagem tornando mais evidentes os seus desejos e os artifícios para os satisfazer, se dá o processo de apaixonada decadência do escritor Gustav von Aschenbach, protagonista da novela *A morte em Veneza*, de Thomas Mann. O sentimento do herói, que parte da noção platônica de amor ao que é belo, na figura do adolescente de formas

perfeitas Tadzio, termina levando-o sem rumo pelas ruelas da cidade assolada pela peste. “Seu cérebro, seu coração estavam inebriados, e seus passos obedeciam aos sinais do demônio que se apraz a calcar a razão e a dignidade do homem” (MANN, 2015, p. 63). Mais uma menção que aproxima demonismo e homossexualidade. Bem distante da ascese e da temperança da tradição grega termina a trajetória do herói manniano. Para Anatol Rosenfeld (1994, p. 44), *A morte em Veneza* trata a concepção platônica do amor e da arte “com o ceticismo e a ironia de uma época tardia” e o crítico destaca o tom “quase parodístico” que faz com que todos esses valores – o belo, o amor, a forma – tornem-se vacilantes e ambíguos ao longo da narrativa.

Paródico também é o tratamento dado por Virgínia Woolf à longa trajetória de Orlando, o herói-heroína que percorre aproximadamente quatrocentos anos da história moderna ocidental. Embora não seja o objeto deste estudo, o romance – que é inspirado na escritora Victoria Sackville-West, com quem a autora manteve um relacionamento amoroso – permite uma análise a partir de conceitos elaborados por Bakhtin e aproximações com *Gargântua e Pantagruel*, pelo caráter fantástico e inverossímil de situações que expõem, com aguda ironia, as contradições sociais do período. Como em Rabelais, o sistema de imagens traçado pela escritora descende do realismo grotesco, em particular na concepção fulcral desse estilo que é a indeterminação das formas, a fusão, a transformação e o movimento de imagens que se misturam, a ausência de fronteiras claras entre os contornos de seres e objetos. Com lentes distanciadas, Virgínia Woolf consegue apresentar uma visão ampliada do “espírito da época” e, no que pode constituir uma remota menção ao caso de Oscar Wilde, o narrador/biógrafo de Orlando afirma que “a transação entre um escritor e o espírito da época é de infinita delicadeza” (WOOLF, 2003, p. 177). Para Walnice Nogueira Galvão (1998, p. 235-236), em *Orlando* “a mão leve de estilista camufla as análises graves dessas várias coisas complicadas, história, papel e função do escritor, e sobretudo o que é ser mulher ou ser homem. A postura geral é de zombeteira incapacidade de dar conta de tão portentoso enigma”.

A história narrada no romance tem início no século XVI, período em que a “concepção da moral sexual [era] bem mais ampla que a dos séculos seguintes; o atrevimento e mesmo o impudor estavam nos costumes e na linguagem como uma marca do retorno à natureza fecunda e benfeitora” (AUERBACH, 2015, p. 262). O próprio narrador (2003, p. 18) confirma tal panorama: “A época era a elisabetana; sua moralidade não era a nossa (...) As mirradas complexidades e ambigüidades da nossa época, mais gradativa e duvidosa, lhes eram desconhecidas”. E, para localizar a “nossa época”, a autora encerra a narrativa precisamente

“na duodécima pancada da meia-noite de quinta-feira, onze de outubro de mil novecentos e vinte e oito” (WOOLF, 2003, p. 218). O protagonista começa como um belo e viril rapaz cujos atributos o fazem protegido da rainha, então uma quase anciã que sucumbe aos encantos do moço. Ainda na juventude, fartou-se de experiências eróticas com outras mulheres e viveu uma grande paixão por uma princesa russa, seguida de uma enorme decepção. A meio caminho do romance, Orlando torna-se mulher, tão bela e atraente quanto a versão masculina anterior. Essa transformação gera uma consciência andrógina e o herói-heroína passa a refletir, entre outros temas abordados na escrita precisa e elegante e nas originais ideias de Woolf – “Devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos” (WOOLF, 2003, p. 114) –, sobre questões de gênero, normas sociais, papéis sexuais, desejo.

E aqui pareceria, por certa ambigüidade das suas expressões, que censurava igualmente ambos os sexos, como se não pertencesse a nenhum; e, na verdade, naquele momento vacilava; era homem; era mulher; conhecia os segredos, compartilhava das fraquezas de cada um. Era um estado mental desorientador e atordoante. Os consolos da ignorância pareciam-lhe proibidos (WOOLF, 2003, p. 104).

Para os limites deste estudo, destacamos a inusitada vivência de Orlando, para quem “a obscuridade que separa os sexos e permite perdurarem inúmeras impurezas na sua sombra fora removida” (WOOLF, 2003, p. 106). A transitoriedade dos afetos e dos desejos é o que pretendemos pinçar desse romance precursor para nossa interpretação do sentimento de perplexidade que permeia *Grande sertão: veredas* e o discurso de Riobaldo, narrador angustiado diante da paixão interdita.

Embora diferentes, os sexos se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro; e às vezes só as roupas conservam a aparência masculina ou feminina, interiormente, o sexo está em completa oposição com o que se encontra à vista. Cada um sabe por experiência as confusões e complicações que disso resultam (WOOLF, 2003, p. 124-125).

4.3 Os inumeráveis estados do ser

Romance fáustico e ao mesmo tempo romance de formação, conforme Marcus Mazzari (2010), *Grande sertão: veredas* também problematiza a relação entre demonismo e homossexualidade. Apoiando-nos nas ideias de estudiosos da obra de Rosa, buscamos analisar a relação amorosa entre Riobaldo e Diadorim como pertinente aos “inumeráveis

estados do ser”, expressão inspirada em Antonin Artaud⁹, da qual se apropriou a psiquiatra Nise da Silveira tal a concisão e exatidão desse conjunto de palavras para descrever a percepção da médica em relação às condições subjetivas vividas por seus pacientes esquizofrênicos e expressadas nas pinturas que faziam nos ateliês por ela coordenados. Esses “inumeráveis estados do ser”, no entanto, não se limitam ao universo patológico e tomo emprestada a expressão, tão adequada ao universo multifacetado de *Grande sertão: veredas*.

No texto ininterrupto do romance, as páginas iniciais podem ser tomadas por um prólogo, no qual o autor coloca suas teses, entre elas a que aqui nos interessa e que talvez seja a mais importante para este estudo: a da permanente mutabilidade de coisas e pessoas. “Tudo é e não é...” (ROSA, 1976, p. 12), diz Riobaldo, ilustrando com a mandioca-doce que se torna brava e vice-versa; o homem mau e assassino que é pai dedicado e se redime diante da cegueira dos filhos, que por sua vez não têm culpa da maldade do pai; ao contrário, o casal bom que acaba criando gosto por castigar o filho tihoso e este, que “sofre igual que se fosse um menino bonzinho...” (ROSA, 1976, p. 14), ou ainda a emblemática saga de Maria Mutema, que de ignóbil assassina quase vira santa.

A essência dessas pequenas narrativas citadas é assim sintetizada pelo autor: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (ROSA, 1976, p. 20-21). Essa formulação reflete a já citada superação do racionalismo cartesiano e da lógica binária em que a tensão de opostos contrastantes conduz a narrativa, e também aponta para uma concepção grotesca de imagens que se caracterizam pela permanente transformação, em um ciclo ininterrupto. Assim, faz sentido que Guimarães Rosa encerre *Grande sertão: veredas* com o símbolo do infinito – ∞ –, a curva matemática conhecida como *lemniscata*. No romance, são muitos os tons, matizes, tessituras e ritmos que refletem, em sentidos diversos, a condição humana contemporânea: precária, volátil, em mutabilidade permanente. Dessa forma, a vinculação entre demonismo e homoerotismo em *Grande sertão: veredas* ocorre de maneira complexa, consistindo em um dos fios condutores do enredo. Durante toda a narrativa, o erótico se estabelece em moto contínuo, ora de forma sutil, colocando-se ao leitor entre o imperceptível e o incômodo, outras, com arrebatamento. O protagonista questiona, penetra e evidencia essas inúmeras

⁹ “O ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos”, segundo mencionado em texto de Nise da Silveira acessado em 23/10/2012 em <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/expos>>.

camadas, superpostas ou adjacentes, que compõem o desejo proibido e as intersecções com o sentimento de amor envolvido na atração mútua entre Riobaldo e Diadorim.

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre (ROSA, 1976, p. 32-33).

No parágrafo seguinte a essa manifestação explícita de amor erótico, que o protagonista qualifica como “o sombrio das coisas” (ROSA, 1976, p. 33), ele mais uma vez pede a confirmação ao interlocutor de que o demônio não existe, e cita uma série extensa de denominações do Cujo, numa clara alusão que associa demonismo e homossexualidade. Em menções mais diretas, Riobaldo expressa a sua perplexidade diante da origem desse amor, que é “destino dado” (ROSA, 1976, p. 108). “Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? (...) Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? (...) se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro?... (ROSA, 1976, p. 108-109), referindo-se ao que chama de seus amores “de prata e de ouro” – Otacília e Diadorim. A primeira envolta em claridade e nas alturas da Fazenda Buritis Altos, e ainda de acordo com as regras sociais e a ética cristã, enquanto o segundo, nebuloso e remetendo ao mundo ífero. “Ah – e Otacília? Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase” (ROSA, 1976, p. 109).

Para analisar *Grande sertão: veredas*, Candido desenvolveu o “princípio da reversibilidade”, em que situações, cenários e personagens deslizam permanentemente entre polos opostos, em um movimento de “fusão de contrários, uma dialética extremamente viva” (CANDIDO, 2002, p. 135). Já Walnice Nogueira Galvão (1972) elaborou o conceito “da coisa dentro da outra”, identificado pela autora como a matriz imagética da obra, a partir da análise da história de Maria Mutema. Arrigucci (1995) vai além, evidenciando as mesclas da narrativa em diferentes instâncias da forma e do conteúdo e como se articulam para compor um todo orgânico e pleno de sentido diante dos fenômenos da Modernidade. Tomando como ponto de partida esse arcabouço teórico bastante consistente quanto à ambiguidade, à dinâmica da reversibilidade e à multiplicidade de planos e dimensões de *Grande sertão: veredas*, faremos uma tentativa de elaborar uma visão atualizada da relação amorosa entre Riobaldo e

Diadorim, inserindo-a nesse universo de “inumeráveis estados do ser”.

Importantes estudiosos do romance consideram homoerótico o relacionamento afetivo das duas personagens centrais. Adélia Bezerra de Meneses interpreta à luz da psicanálise os três encontros que levaram Riobaldo ao relacionamento com Diadorim, conforme o apontamento de Freud sobre o tema dos três cofrinhos, em que estão figuradas a mulher na vida do homem: a mãe, a amante e a morte. Em *Grande sertão: veredas*, a mãe intermedia o primeiro encontro; a amante filha do Malinácio, o segundo; e a mulher do Hermógenes, o momento da morte e revelação da verdadeira identidade de Diadorim. “Mas o importante a se reter de tudo isso é uma conclusão surpreendente: não importa a revelação final de que Diadorim, cuja introdução na vida de Riobaldo sempre se dera pela intermediação de uma mulher, era ela própria, mulher: a relação dos dois era homoerótica” (MENESES, 2010, p. 51).

Benedito Nunes, entre outros teóricos, reputa a Diadorim a figura mítica do andrógino. “Diadorim, ser andrógino, é, ao mesmo tempo, divino e diabólico” (NUNES, 2013, p. 69), além de outras interpretações que seguem na mesma direção. Nossa proposta é superar a dualidade entre ser e não-ser e aprofundar essa análise, considerando o desejo como parte de um complexo maior que constitui essa relação afetiva. “O não-ser (*me on*) não é o que se opõe ao ser; deve-se entendê-lo como o outro ser – dirá Platão no *Sofista*” (SCHÜLER, 2001, p. 80). Contudo, reiteramos que esta leitura não invalida ou exclui qualquer outra perspectiva, pois, como bem advertiu Antonio Candido em seu estudo inaugural da obra, *Grande sertão: veredas* permite inúmeras interpretações e comporta as mais variadas análises, a partir de diferentes pontos de vista.

4.4 Riobaldo e Diadorim

O primeiro aspecto a considerar é a trajetória sexual de Riobaldo, que, conforme o relato do herói, se desenvolve de acordo com os parâmetros socialmente aceitos. Ainda jovem, quando morava e estudava no Curralinho, teve as primeiras namoradas, entre elas a mocinha Miosótis, e fez sua iniciação sexual com uma moça mais velha, a Rosa’uarda, que “me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite” (ROSA, 1976, p. 90).

Ao descobrir, por comentários alheios, que é filho natural do padrinho Selorico Mendes, foge da Fazenda São Gregório e, por intermédio do antigo professor, Mestre Lucas, vai dar aulas a Zé Bebelo, na Fazenda Nhanva, onde se preparava uma tropa de homens com o objetivo de acabar com o jaguncismo. Lá, tem uma vida de fartura, inclusive em prazeres carnavais. “Nas folgas vagas, eu ia com os companheiros, obra de légua dali, no Leva, aonde estavam arranchadas as mulheres, mais de cinquenta. Elas vinham vindo, tantas, que, quase todo dia, mais tinham de baratear. Não faltava esse bom divertir” (ROSA, 1976, p. 102). Adiante, mais uma fuga, quando decide se apartar do bando de Zé Bebelo. Depois de vinte dias vagando sem destino, chega à casa da filha do Malinácio, com quem dormiu uma noite e pretendia uma segunda vez, pois ela era uma mulher “bonita, sacudida” (ROSA, 1976, p. 110) que muito lhe agradou. No entanto, o reencontro com o Menino muda seu destino e ele, sem titubear, segue com o grupo chefiado por Titão Passos.

Ao longo da narrativa, Riobaldo não só deseja diversas mulheres, inclusive a sequestrada Mulher do Hermógenes – “tive um receio de vir a gostar dela como fêmea” (ROSA, 1976, p. 390) –, como se realiza sexualmente com elas, inclusive à revelia das parceiras, praticando estupros, e ainda faz o elogio das prostitutas: “Sempre a essas do mel eu dei louvor de meu agradecimento. Renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades” (ROSA, 1976, p. 180). Até se apaixona por uma, Nhorinhá, a qual corresponde ao amor fugaz que ficará marcado para ambos. Por outro lado, o desejo pelo amigo o atormenta, provoca reações de negação, inquietação, autocensura e recriminação. Mas é importante salientar que esse desejo não é generalizado, a atração não é extensiva a todas as pessoas do sexo masculino. O desejo – “aquela mandante amizade” (ROSA, 1976, p. 114) – é dirigido a um único “homem”, que é Diadorim. Naquele ambiente exclusivamente masculino, balizado pela violência e com regras estritas de comportamento, em que “jamais ninguém ficasse nu-de-Deus ou indecente descomposto, no meio dos outros, isso não e não” (ROSA, 1976, p. 126), Riobaldo insinua que ocorriam relações homossexuais entre os jagunços, no entanto, se atém ao relato e não se inclui. “Todos contavam histórias de raparigas que tinham sido simples somente; essas senvergonhagens. Mas, de noite – é de crer? – a gente sabia dos que queriam qualquer reles suficiente consolo. E eram brabos sarados guerreiros, que nunca noutro ar” (ROSA, 1976, p. 178).

Entretanto, preocupa-se com o que os jagunços podiam pensar do relacionamento entre ele e Diadorim e considera inconveniente os dois permanecerem muito tempo afastados dos

demais. “Cismeí que maldavam, desconfiassem de ser feio pegadio” (ROSA, 1976, p. 130), reproduzindo o senso comum. Mas quando, na Guararavacã do Guaicuí, por fim toma consciência de que o seu sentimento por Diadorim é “de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (ROSA, 1976, p. 220), reage diferentemente, não se reprova ou condena, embora chegue a se determinar pelo esquecimento daquela afeição ou acabar com a própria vida, caso não conseguisse, “como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário...” (ROSA, 1976, p. 222). Esse movimento entre aceitação e negação repete-se ao longo do romance, em que a multiplicidade de facetas e possibilidades é exposta continuamente, evidenciando a precariedade do fluir da vida, mimetizada na imagem do rio – instável, enigmático, sem retorno, em movimento perene.

Riobaldo segue pensando nas “docemente coisas que são feias” (ROSA, 1976, p. 25) e desejando ardentemente Diadorim, seu corpo e suas formas, tem necessidade de deitar no pelego do amigo, de sentir seu cheiro, de olhar para ele, tem vontade de tocar sua pele, de beijá-lo, de carregá-lo ao colo. Chega a perder o sono, a pensar em se lavar para livrar-se daquele ímpeto que, em alguns momentos, lhe causa nojo. A certa altura em que o desejo atinge um ponto de quase incontinência, Riobaldo pergunta: “– ‘Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?’” (ROSA, 1976, p. 140), e também sonha com o amigo passando por debaixo do arco-íris, superstição de que quem assim o faz muda de sexo, indicações de que sua orientação sexual é voltada ao sexo oposto. Todavia, um pequeno episódio sutilmente colocado pelo autor no decorrer da narrativa, repleto de desvios e subterfúgios, abre uma fresta para interpretar os desejos de Riobaldo.

Um Pitolô, sei lá, cabra destemido, com crimes nos manobais perto para cima de Januária; mas era nascido no barranco. No Carinhonha, rio quase preto, muito imponente, comprido e povooso. Ademais que ele contava casos de muito amor; Diadorim às vezes gostava. Mas Diadorim sabia era a guerra. Eu, no gozo de minha idéia, era que o amor virava senvergonhagem. Turvei, tanto. – “Andorinha que vem e que vai, quer é ir bem pousar nas duas torres da matriz de Carinhonha...” – o Pitolô falava. Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. E em Otacília, eu não pensava? No escasso, pensei. Nela, para ser minha mulher, aqueles usos-frutos (ROSA, 1976, p. 238-239).

Os detalhes e as evasivas recobrem uma diversidade de discursos contrastantes, como que em analogia com o rio escuro e repleto de vida. O criminoso romântico que conta histórias de amor, as quais Diadorim, guerreiro, gosta de ouvir. Em Riobaldo, tais relatos despertam desejo sexual pelo amigo, mas também o fazem pensar em Otacília, redundando em um

sentimento de indecisão ao pretender alcançar a plenitude dos dois amores, ou seja, querendo “pousar nas duas torres da matriz de Carinhonha...”, incluído aí o símbolo religioso. O herói sofre por causa do desejo interdito, que vivencia em conflito permanente, mas chega a ser categórico: “Homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? *Ah, lei ladra, o poder da vida*” (ROSA, 1976, p. 114; grifo nosso). Essa conclusão pode ser a chave para o discurso do autor, que aqui explicita a dificuldade da natureza humana de se enquadrar em normas e regras socialmente impostas, as quais subtraem a potência vital.

4.5 A donzela-guerreira

Uma leitura detida das descrições feitas pelo narrador de seu amigo Reinaldo/Diadorim, em que ressalta as características que o atraem, são todas elas femininas. Cumpre notar que, em seu estudo pioneiro, Cavalcanti Proença (1958) já relacionava os indícios semeados pelo autor ao longo da narrativa indicando que Diadorim é mulher. No entanto, em posições críticas que consideramos historicamente datadas, o ensaísta afirma que “a paixão do jagunço Riobaldo pelo moço Diadorim, não se parece, no seu primitivismo, com o refinamento de romancistas europeus lavrando no lusco-fusco do homossexualismo” (PROENÇA, 1958, p. 26). Na mesma linha de pensamento, Leonardo Arroyo (1984, p. 71) avalia que, por desconhecer o final da história, o leitor é levado “a interpretar as inclinações de Riobaldo como de indisfarçável homossexualismo, [mas] ao final do romance ficará ele esclarecido e afastará definitivamente qualquer sugestão de homossexualismo” (ARROYO, 1984, p. 71). Para Arroyo, o dilema amoroso resume-se ao motivo ancestral da donzela que vai à guerra, papel exercido por Diadorim, personagem que é dessemelhante de todos. “– ‘Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...’” (ROSA, 1976, p. 86). Entretanto, assim como redimensionou o motivo fáustico, Guimarães Rosa também mobilizou outras camadas aperceptivas com relação ao motivo da donzela-guerreira.

Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. (...) Os traços básicos da personagem mantêm sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. Sua posição é numinosa na série filial,

como primogênita ou unigênita, às vezes caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

O perfil da donzela-guerreira traçado por Galvão é retomado quando a ensaísta se atém à figura de Diadorim:

Ela vem a se expor completa em todos os traços, tal como nos *rimances* ibéricos, no *Grande sertão: veredas*, onde Diadorim é órfã de mãe e filha única de grande chefe guerreiro. Os cabelos cortados, o peito apertado em gibão de couro, vestida de homem, virgem, banhando-se sozinha de madrugada ainda no escuro, escondendo-se no mato para tratar ferimentos, é, como todas as outras, exemplar na bravura (GALVÃO, 1998, p. 173).

Desde o primeiro encontro com o Menino, Riobaldo se impressiona com a aparência dele: “Era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (ROSA, 1976, p. 80). Os traços delicados de Diadorim, reiterados diversas vezes, remetem a um rosto de mulher: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita e o nariz fino, afiladinho” (ROSA, 1976, p. 107), mas são os “esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas” (ROSA, 1976, p. 81) que constituem uma espécie de *leitmotiv* do entrecho amoroso. No levantamento feito por Arroyo (1984, p. 68), assim como em muitas versões do motivo da donzela-guerreira, nada além dos olhos a denuncia. Diferentemente de Riobaldo, na tradição popular o homem que por ela se apaixona desconfia tratar-se de uma mulher desde a primeira troca de olhares, e a coloca à prova, em circunstâncias que provoquem a confirmação de tal condição. Riobaldo dispõe ainda de uma chance adicional, citada aparentemente ao acaso, mas que podemos considerar como um “excedente de visão” do autor. Como nada é gratuito em Guimarães Rosa, a menção ao romance *Senclér das Ilhas*, o “*Saint Clair das ilhas* – um dos livros mais lidos no Brasil no século passado [XIX]” (GALVÃO, 1998, p. 172) tem um caráter metalinguístico e dialógico, além de funcional. Riobaldo encontra o livro em um dos sítios onde o bando fez parada e lê o romance, que se refere a uma donzela-guerreira. “Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias” (ROSA, 1976, p. 287), porém, tais verdades não foram suficientes para ele relacionar com a sua realidade nem com a condição de Diadorim.

As mãos e os braços de Diadorim são quase tão citados quanto os olhos e já no primeiro encontro as mãos de Diadorim chamam a atenção de Riobaldo, por serem bonitas, macias e quentes. “E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados” (ROSA, 1976, p. 84). Quando se dá o reencontro dos dois, “o Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo” (ROSA, 1976, p. 108). O contato das mãos é mais frequente do que se supõe ocorrer entre companheiros d’armas, adquirindo um valor de comunicação do afeto. Até mesmo em momento decisivo da dramática sequência da guerra na fazenda dos Tucanos, Riobaldo relata: “Minha mão, por si, pegou a mão de Diadorim, eu nem virei a cara, aquela mão é que merecia todo entendimento” (ROSA, 1976, p. 273). Quando sugere esquecerem a vingança e, juntos, deixarem a jagunçagem, Diadorim nega e “a mão dele, doçura de dada, de leve na minha. Temi afracar” (ROSA, 1976, p. 284). Já pactário, quando o herói “andava às tortas, num lavarinto”, ele se recorda da proximidade com Diadorim e diz: “Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme” (ROSA, 1976, p. 379).

Em trecho de elevado lirismo, o herói descreve o andar de Diadorim, com seu passo curto e delicado, que transmite fragilidade (ROSA, 1976, p. 282), e, já adiantado na narrativa, retrata com sensualidade Diadorim caminhando na chuva “no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura” (ROSA, 1976, p. 433). Enfim, um grande número de menções a Diadorim reflete a atração de Riobaldo pelo que há de feminino na figura do amigo. Em menor quantidade são as citações à valentia de Diadorim – “ele sabia ser homem terrível. Suspa!” (ROSA, 1976, p.122-123), comparando a bravura do amigo com uma onça fêmea ao proteger os filhotes – e a explicitação da negação do amor entre dois homens. “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa?” (ROSA, 1976, p. 374).

Para Riobaldo, a aparência de Diadorim sempre foi a de uma criatura forte, bem cuidada e asseada. Desde o encontro no porto do de-Janeiro, trajava roupas passadas e limpas e chapéu novo. Depois, usava “um jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre” (ROSA, 1976, p. 135). Ainda menino já tinha autonomia e autoridade, dinheiro e fumo, apesar da tenra idade, o que denota uma maturidade estranha a Riobaldo. Este sente-se fascinado por Diadorim, que passa a exercer domínio sobre ele. Diz Riobaldo: “As vontades de minha pessoa estavam entregues a

Diadorim” (ROSA, 1976, p. 31); “com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (ROSA, 1976, p. 25).

Algumas atitudes de Diadorim remetem ao desempenho de um papel social feminino. Era ele quem lavava as roupas dos dois, pois tinha mais jeito para isso, e também no trato com crianças, circunstância a que é exposto durante o período que o grupo passou na Guararavacã do Guaicuí. Ele cuida da aparência de Riobaldo, corta-lhe o cabelo, o presenteia com sua própria capanga trabalhada, na qual guardava objetos de higiene pessoal, e ensina Riobaldo a adotar os mesmos hábitos. Dá-lhe ainda pincel e navalha para se manter barbeado, roupas, lenço e meias. “Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado” (ROSA, 1976, p. 113). Diadorim mesmo tomava banho antes de o sol nascer, motivo pelo qual Riobaldo imaginava que o amigo tinha o corpo fechado, conforme a crença popular. É ainda Diadorim quem ensina Riobaldo a se lembrar da bondade da mãe, a apreciar as belezas da natureza e até mesmo a amar Otacília, conforme reflete o próprio Riobaldo quando o amigo se põe a descrever o imaginado futuro casamento em que não há espaço para ele, Diadorim – fissura captada e muito bem interpretada por Cleusa Rios Pinheiro Passos (2006). Esse episódio também pode ser interpretado de uma perspectiva dialógica. Surge da desavença entre os dois a respeito da pedra de safira, que Riobaldo oferece a Diadorim como presente, sugerindo que mudem de vida. Diadorim rechaça e, de forma contundente nesse momento, manifesta o ciúme que sente do amigo, em discurso direto, com indicação de travessão e aspas, para dizer que a pedra preciosa deveria ser entregue a Otacília, como compromisso de noivado. Em seguida, o discurso de Diadorim é incorporado à narração de Riobaldo.

– “... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. (...) Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusdadamente ele discorresse (ROSA, 1976, p. 285-286).

Diadorim, que “agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse” (ROSA, 1976, p. 286), expressava seu microdiálogo, ou diálogo interior, o qual reflete e provoca um intenso diálogo de consciências, pois repercute e transforma em palavras a expectativa de futuro não dele, Diadorim, mas de Riobaldo, que “descambava numa sonhice” (ROSA, 1976, p. 286). Para Bakhtin (2010a, p. 237),

a atitude do herói em face de si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “eu para si” no fundo do “o eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele.

Diadorim, que pelo pacto com o pai é levada a “furtar-se ao destino padronizado de seu sexo, o de esposa e mãe” (GALVÃO, 1998, p. 31), para enfrentar as circunstâncias da vida acaba por adotar um comportamento identificado com o gênero masculino. Mas mantém o recato desde o primeiro encontro, pedindo a Riobaldo que urine longe dele. Quando os dois se reencontram, “faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento” (ROSA, 1976, p. 108) e, ao longo do romance, nega os desejos de Riobaldo apenas com o olhar. Interessante observar que o autor, ao apresentar o moço “tão variado e vistoso” (ROSA, 1976, p. 107) no momento do reencontro dos dois, adiciona um artigo definido masculino dispensável: “Ele se chamava o Reinaldo” (ROSA, 1976, p. 108; grifo nosso).

Por outro lado, Diadorim luta com todas as forças pelo seu amor, exclusivamente dedicado a Riobaldo. Sofre de ciúme e lança mão de um ardil para propor um trato com o amado: abstinência de relações sexuais, alegando que isso aumenta a coragem, conforme adotava o cultuado chefe jagunço, modelo de Zé Bebelo, seu Joãozinho Bem-Bem – “o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça” (ROSA, 1976, p. 147); “o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia” (ROSA, 1976, p. 16). Antonio Candido (2011, p. 117) localiza as raízes da imagem do jagunço na obra de Guimarães Rosa em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, publicado no primeiro livro do autor, *Sagarana*. Nesse conto, o personagem Joãozinho Bem-Bem desempenha um papel importante, mas, nos limites deste trabalho, o que interessa é a cena em que o chefe jagunço precisa vingar o assassinato de um homem do seu bando e, diante das súplicas do pai do assassino, afirma:

É a regra. Posso até livrar de *sebaça*, às vezes, mas não posso perdoar isto não... Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer, de tiro ou à faca, e o senhor pode é escolher qual dêles é que deve de pagar pelo crime do irmão. E as môças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me

enfraquece: as mocinhas são para os meus homens... (ROSA, 1967, p. 361; grifo do autor).

Valendo-se de tal recurso, Diadorim faz Riobaldo jurar, ainda que sem muita eficácia, pois Riobaldo não cumpre o trato. “Diadorim me vigiava. (...) Diadorim não me acusava, mas padecia. Ao que me acostumei, não me importava. Que direito um amigo tinha, de querer de mim um resguardo de tamanha qualidade?” (ROSA, 1976, p. 147-148). Por sua vez, Diadorim demonstra empatia com a situação das mulheres violentadas pelos jagunços. “Mulher é gente tão infeliz...” (ROSA, 1976, p. 133), ele diz ao ouvir os homens contarem histórias de abusos sexuais. Mas a relação de Diadorim com as mulheres próximas a Riobaldo é passional e, por parte de Otacília, recíproca, pois as duas entenderam de imediato que disputavam o mesmo homem. Tanto que a flor que, para Riobaldo, Otacília chama de “casa-comigo”, para Diadorim, no momento seguinte, é apenas “liróliro” (ROSA, 1976, p. 146). Diadorim enlouquece de ciúme e ameaça Riobaldo, pois intui que Otacília representa o maior risco de perder o amado. Também Nhorinhá é alvo do ciúme do Diadorim, que não presenciou o encontro, conforme o relato de Riobaldo, mas adivinhava todos os passos dele e até mesmo quando ele estava pensando em seus outros amores ou se deitava com prostitutas. “Aí ele era mestre nisso, de astuto se certificar só com um rabeio ligeiro de mirada – tinha gateza para contador de gado” (ROSA, 1976, p. 64). Assim como há a sugestão de que Otacília percebe ser Diadorim uma mulher, ou, pelo menos, capta algo diferente em sua figura, também a Mulher do Hermógenes, que pede para ter uma conversa particular com Diadorim, parece conhecer a verdadeira identidade do jagunço Reinaldo, o que se confirma no final do enredo.

4.6 Universo simbólico

Ao explorar alguns aspectos simbólicos presentes em *Grande sertão: veredas*, um dos mais notáveis é o símbolo fálico relacionado às armas. Riobaldo é o guerreiro da pontaria invejável com armas de fogo, enquanto Diadorim se vale da arma branca, faca ou punhal, em suas investidas. Em cena antecipatória do erótico que permeia toda a narrativa – seja no teor homoerótico, seja da condição feminina de Diadorim –, no primeiro encontro dos dois já há menção à “quicé que corta” (ROSA, 1976, p. 85) de Diadorim. Um terceiro rapaz se aproxima, deduzindo que ambos praticavam relações homossexuais e querendo participar. Diadorim seduz o estranho com tom de voz e trejeitos femininos, para então perfurá-lo na perna e o espantar. Mais adiante, quando um jagunço do bando faz provocações e o chama de

“delicado” (ROSA, 1976, p. 123), Diadorim reage violentamente. Em poucos golpes, imobiliza o provocador “e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó” (ROSA, 1976, p. 124). Há ainda um relato que pode ser considerado uma insinuação fálica às avessas. Riobaldo conta que, certa noite, sua faca caiu em um tanque de um curtume com uma “agüinha escura, toda quieta” (ROSA, 1976, p. 21). Na manhã seguinte, quando foi retirá-la do tanque, a corrosão já havia eliminado metade da lâmina e, à tarde, restava apenas o cabo, “por não ser de frio metal, mas de chifre de galheiro” (ROSA, 1976, p. 21). O herói vê aí a sutil presença de Deus, talvez por ele não ter colocado as mãos no líquido corrosivo, mas nesse pequeno e intrigante relato a lâmina, cuja conotação é fálica, é destruída por um líquido escuro e inerte, imagem que remete ao feminino.

Outro momento em que o punhal de Diadorim surge, agora para ameaçar o amado, é quando ele percebe o envolvimento de Riobaldo com Otacília. Na penumbra, transtornado, Diadorim pergunta entredentes sobre os sentimentos do amigo e mostra a ele o punhal, acrescentando: “– ‘Você sabe do seu destino, Riobaldo?’ ” (ROSA, 1976, p. 150). É ainda com o punhal que Diadorim mata o Hermógenes na sangrenta batalha final, realizando a vingança da morte do pai à custa da própria vida.

Uma cena enigmática, estudada por Walnice Nogueira Galvão sob outra perspectiva, está repleta de signos amorosos e sexuais. Ela se dá em um acampamento, quando Riobaldo observa Diadorim segurando uma cabaça nas mãos.

Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. – “Bota isso fora, Diadorim!” – eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. E ficava toda-a-vida com a cabaça nas mãos, era uma cabaça baiana fabricada, desenhada de capricho, mas que agora sendo para nojo. E, como me deu sede, eu peguei meu copo de corno lavrado, que não quebra nunca, e fomos apanhar água num poço, que ele me disse (ROSA, 1976, p. 49-50).

Com sua forma ovalada e oca, a bonita cabaça pode bem remeter a um útero, enquanto o ferro e o copo de corno lavrado, “que não quebra nunca”, à potência fálica. A estranheza de Diadorim também surpreende – “que se eu tivesse falado causa impossível”. A cena prossegue com outras imagens nebulosas e intrigantes quanto ao cenário e às atitudes de ambos, misturadas aos frequentes ardis do autor para ocultar significados.

Era por esconso¹⁰ por uma palmeira (...). Todas as palmas tão lisas, tão juntas, fechavam um coberto (...). 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. Sofisimei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segredo. E eu tive decepção de logro, por conta desse sensato silêncio? 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. Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada? (ROSA, 1976, p. 50).

O lugar recôndito, com seu espaço reservado e protegido, sua forma convexa e ovalada; o silêncio e a profusão de cores aludem a um ambiente sagrado, seja mimetizando uma catedral ou um recinto nupcial, incluído aí o movimento de corpo necessário para adentrá-lo e a expectativa de Riobaldo de realização do seu desejo. O nojo, no entanto, também é manifesto, exacerbado pelo surgimento da rã com seu cordão de desova, mais um símbolo do encontro amoroso plenamente realizado. Os dois ‘dão para trás’, “discordes”, e Diadorim desaparece, “consoante a esquisitice dele” (ROSA, 1976, p. 50).

Após o episódio das Veredas Mortas, Riobaldo adquire outro comportamento e alguns eventos também de cunho erótico demonstram essa transformação. Na fazenda Barbaranha, cujo proprietário, seo Ornelas, tinha sido “jagunço de meio-ofício” (ROSA, 1976, p. 342), ocorre uma cena de intenso dialogismo, mais nos olhares e nas expressões faciais, reveladores da condição de cada um dos envolvidos. A passagem é densa e expõe tanto a virilidade de Riobaldo quando a condição feminina de Diadorim, e ainda como ambas se entrelaçam e dialogam. A descrição remete à imagem proustiana das “materializações imponderáveis e signos astrais que inflamam a atmosfera”, quando o desejo se torna “um rastilho fosforescente” (PROUST, 2014, p. 297). Só que, neste caso, quem acende o pavio é o próprio Diadorim, antecipando-se à consciência de Riobaldo ao identificar um virtual objeto de desejo do amigo. O olhar de Diadorim dirigido a uma das moças da família – “a mais vistosa de todas” (ROSA, 1976, p. 344) – conduz os olhos de Riobaldo. A tensão da cena é crescente e o ápice se dá quando o chefe jagunço chama a moça, que enrubesce, e troca algumas palavras com ela. “A mocinha me tentando, com seu parado de águas: a boniteza dela esteve em minhas carnes. Ela perigou” (ROSA, 1976, p. 345), confessa o narrador. Diadorim e o velho

¹⁰ Conforme consta no Dicionário Houaiss, uma das acepções de “esconso” é, como adjetivo, “o que não está à vista de ninguém; escondido, oculto” e, como substantivo, “recesso, retiro, recanto”.

estremecem, o que é percebido por Riobaldo – “Os olhos de Diadorim não me reprovavam – os olhos de Diadorim me pediam muito socorro. Seo Ornelas empalidecido” (ROSA, 1976, p. 345). Por fim, Riobaldo opta por controlar o ímpeto – “Segurei meus cornos” (ROSA, 1976, p. 345) – e usufruir do frescor da bondade, desistindo de matar o velho e abusar da moça.

Outra passagem de elevado grau de erotismo se dá mais adiante, com os homens do bando já demonstrando “sincera precisão de mulher” (ROSA, 1976, p. 396) e Riobaldo também. Ele conhece, então, o Verde-Alecrim – “um quinhão de boa alegria” (ROSA, 1976, p. 396) –, em uma cena que pode ser considerada um *intermezzo* da narrativa, antecedendo as sequências finais. “Cheguei e logo achei que lugar tal devia era de ter nome de Paraíso” (ROSA, 1976, p. 397). O Paraíso de Riobaldo, no entanto, é infero, “ficava em aprazível fundo, no centro de uma serra enrodilhada” (ROSA, 1976, p. 397), e pré-moderno, seguindo uma ordem feudal *sui generis*, em que não há um senhor, mas duas “mulheres-damas”. Manuel Antônio de Castro (2012, p. 217 e 219) considera o episódio uma remissão à parada na “ilha dos amores” de *Os lusíadas* e, como Walnice Nogueira Galvão (1998), destaca o aspecto de “doação amorosa”. “Trata-se da utopia de um matriarcado feliz, de uma terra sem males governada pelo generoso princípio feminino, cuja prática sexual garante a fecundidade da natureza através da doação de prazer” (GALVÃO, 1998, p. 42).

A descida de Riobaldo ao ‘Paraíso’ se dá à noite, quando ele é recebido na boa casa iluminada pertencente a Maria-da-Luz e Hortência Ageala. O matiz das palavras cria uma imagem luminosa e agradável do lugar, sentido pelo protagonista como um oásis. Ali, o sexo é livre e ele experimenta um alegre prazer do corpo e do espírito, seu e do(a) outro(a). A descrição das duas mulheres é de uma sensualidade delicada e envolvente. “No meio delas duas, juntamente, eu descobri que até mesmo meu corpo tinha duros e macios” (ROSA, 1976, p. 398), menção em que não se pode desconsiderar a dupla de adjetivos substantivados que remetem ao corpo masculino e ao feminino. É ali também que Riobaldo compartilha e, mais ainda, em um arroubo de empatia e alteridade, cede um momento de prazer ao jagunço Felisberto, que montava guarda. Não sem antes negar e resistir aos apelos da mulher, mas sucumbindo ao argumento dela: “Tu não repartindo, tu tem?...” (ROSA, 1976, p. 399). Para não aparecer nu diante do companheiro, Riobaldo chega a colocar uma peça de roupa de Maria-da-Luz, reagindo imediatamente, porém sem violência, pois a “estrôina alegria” (ROSA, 1976, p. 399) delas o encantava. “Eu sentinela” (ROSA, 1976, p. 399), ele repete várias vezes e, além de permitir um encontro íntimo de Felisberto com Maria-da-Luz, sugere que o rapaz permaneça em definitivo com as duas mulheres do Verde-Alecrim, que também

eram parceiras entre si. “Até mesmo que, nas horas vagas, no lambarar, as duas viviam amigadas, uma com a outra – se soube. O que, quando eu já ia saindo, acharam de me dizer? Isto: – ‘Mas, você já vai, mesmo, nego? Visita-de-médico?...’ Como não pude sofrer meu rir” (ROSA, 1976, p. 400).

Além do aspecto paródico e heterodiscursivo desse fechamento do episódio do Verde-Alecrim, em que a expressão popular “visita-de-médico” confunde autor e narrador, é indispensável apontar a relevância atribuída ao caráter regenerador do grotesco, de um resgate do corpo para o prazer original. Por outro lado, também para Diadorim essa passagem se reveste de uma atmosfera especial, uma esperança de que a suma experiência de prazer vivida por Riobaldo o fizesse esquecer Otacília.

E encaminhei para Diadorim, com a meia-dúvida. Eu não tinha razão? Porque Diadorim já sabia de tudo. Como sabia? Ah, o que era meu logo perdia o encoberto para ele, real no amor. – “Riobaldo, você vadiou com as do Verde-Alecrim... Você, está comprazido?” – êle de franca frente me perguntou. Eu tibes. Corri mão por meu peito. Mas admirei que Diadorim não estivesse jeriza. Mesmo, ele ao leve se riu, e o modo era de malina satisfação.

– “Você já está desistido dela?” – em fim ele indagou.

– “Hem? Hem? Dela quem dela? Tu significa essas velhacas palavras...” – eu só fiz que respondi, redatado.

Mediante porque: aí logo entendi, no instante. E ele cerrou a conversa. Porque eu entendi: que a referida era Otacília. Minha noiva Otacília, tão distante – o belo branco rosto dela aos poucos formava nata, dos escuros...

Tudo isto, para o senhor, meussenhora, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava (ROSA, 1976, p. 400-401).

4.7 A flor do amor tem muitos nomes

O desconcertante é que Riobaldo, além de manter convívio intenso com Diadorim, é perspicaz e inteligente o suficiente para deduzir a condição do amigo-amado, mas não o faz, o que remete a uma leitura invertida do mito de Eros e Psiquê, no qual é vedada a ela a possibilidade de ver o amado sob pena de perdê-lo para sempre. A inversão se dá tanto nos papéis, pois aqui é ele, Riobaldo, quem não vê a amada, quanto no desfecho, porque o não ver Diadorim em sua real condição conduz a conhecê-la só depois de morta, circunstância na qual o narrador

envolve o leitor na sua relembração dos fatos. “Diadorim, semelhasse maninel¹¹, mas diabrável sempre assim” (ROSA, 1976, p. 324); “E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não” (ROSA, 1976, p. 111-112); “Diadorim – dirá o senhor: então, eu não notei viciice no modo dele me falar, me olhar, me querer-bem? Não, que não – fio e digo” (ROSA, 1976, p. 122).

A partir do levantamento exposto, podemos lançar mão de uma análise um tanto anacrônica e interpretar a relação amorosa entre Riobaldo e Diadorim a partir de conceitos contemporâneos de sexo, gênero, orientação sexual e identidade de gênero. Sob essa perspectiva, o amor dos dois traz em seu cerne o amplo gradiente da natureza humana que transita entre o sexo – homem e mulher, tomando por base as características biológicas e anatômicas; o gênero – feminino e masculino, que são construções sociais mediadas pela linguagem; a orientação sexual – que reflete o desejo; e a identidade de gênero – o quanto o indivíduo se identifica com a expectativa que a sociedade tem em relação ao seu sexo e, conseqüentemente, ao gênero construído para que ele ostente e reforce esse referencial.

O risco dessa interpretação, no entanto, é superar apenas parcialmente o modelo binário – homem-mulher, heterossexual-homossexual –, substituindo-o por uma nova categorização, mesmo que mais ampla, das referências sexuais e afetivas. Por outro lado, em defesa desse tipo de análise, recorreremos ao conceito de “grande tempo”, elaborado por Bakhtin, em que novos significados eclodem das grandes obras de arte, sentidos que ficaram latentes e que só podem ser compreendidos além da contemporaneidade dessas obras. Isso cabe a uma leitura atualizada de *Grande sertão: veredas* com relação aos novos paradigmas de sexo e gênero.

“O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (ROSA, 1976, p. 26); “o que meus olhos não estão vendo hoje, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois-d’amanhã” (ROSA, 1976, p. 391); “com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava?” (ROSA, 1976, p. 114). Como no mito de Eros e Psiquê, a impossibilidade de ver o ser amado em sua condição real e nua transtorna Riobaldo no momento da anagnórisis, quando se revela a verdadeira identidade de Diadorim. “Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa” (ROSA, 1976, p. 453). Nessa cena, há também um forte componente grotesco, uma vez que o mundo de Riobaldo se torna *alheado*, ou seja, “aquilo

¹¹ Maninelo, no Dicionário Houaiss, é “que ou aquele que é afeminado (diz-se de homem); maricas, marinelo”.

que nos era conhecido e familiar se revel[a], de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco” (KAYSER, 2009, p. 159).

Portador de uma consciência polifônica, conforme demonstrado no primeiro capítulo deste trabalho, ao longo do romance Riobaldo expõe seus sentimentos e desejos ambíguos e contraditórios, estabelecendo um diálogo de vozes que refratam diferentes vivências do amor e da sexualidade. “A afirmação de si mesmo soa como uma constante polêmica velada ou diálogo velado que o herói trava sobre si mesmo com um outro, um estranho” (BAKHTIN, 2010a, p. 238). É dessa forma que o autor expressa, por meio de discursos em interação, a complexa problemática afetiva que envolve as personagens e que reflete a própria vida, pois, afinal, no romance polifônico, há “relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca” (BAKHTIN, 2010a, p. 47). Por isso, questionar se em *Grande sertão: veredas* ocorre ou não uma relação homoerótica talvez equivalha a buscar responder se em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Capitu traiu ou não traiu Bentinho, ou seja, é entrar no dilema das personagens, como fizeram estudiosos da obra de Dostoiévski antes do desvendamento da estrutura polifônica por Bakhtin. Este avalia que tais críticos seguiam “o caminho da monologação filosófica” (BAKHTIN, 2010a, p. 8) para tentar enquadrar a multiplicidade de discursos presentes no romance polifônico. Da mesma forma, consideramos que a questão amorosa em *Grande sertão: veredas* é constitutiva do romance enquanto romance polifônico, no qual se cruzam, polemizam entre si e se transformam as diferentes vozes, os vários discursos humanos de uma determinada sociedade e época, porém tornando esses dilemas universais.

“Era que ele gostava de mim com a alma; me entende? O Reinaldo. Diadorim, digo” (ROSA, 1976, p.122); “Ah, a flor do amor tem muitos nomes” (ROSA, 1976, p. 146). O desejo mutante, a instabilidade, a pluralidade, enfim, os “inumeráveis estados do ser” é que estão em jogo na relação amorosa de Riobaldo e Diadorim, enquanto representantes da condição humana, cuja natureza complexa não consegue se limitar ao regime dual e fragmentado postulado por doutrinas e pelo cientificismo moderno. Tampouco pode ser superada por conceito contemporâneos. Com uma percepção e uma sensibilidade aguçadas, Guimarães Rosa alcançou estágios profundos de compreensão dos sentimentos de amor, desejo e afeto, que seguem caminhos próprios e autônomos, e os expressou com genialidade em *Grande sertão: veredas*.

CONCLUSÃO

As linhas de análise aqui expostas buscam proporcionar uma visão contemporânea dos fenômenos estudados e possibilitar que as obras abordadas, especialmente *Grande sertão: veredas*, sejam lidas a partir de um novo prisma e, mutuamente, tragam um novo olhar sobre as potencialidades analíticas do legado teórico de Mikhail Bakhtin. Para isso, trabalhamos, na medida do possível, com as traduções recentes da obra completa do pensador russo, recuperada e revisada, que veio a público na Rússia entre 1997 e 2012. No Brasil, onde os estudos russísticos têm tradição e contam com intelectuais de relevo, de Boris Schnaiderman e Paulo Bezerra a jovens estudiosos, dispomos de traduções cuidadosas e de trabalhos de valor inestimável para a compreensão da literatura e do pensamento russos em geral e, para esta tese em particular, do pensamento de Bakhtin.

Com relação a Guimarães Rosa, a fortuna crítica é vastíssima e respeitável. Todavia, a riqueza da obra, em especial de *Grande sertão: veredas*, é inexaurível e, por isso, nos aventuramos nessa “travessia”. Assim como, de acordo com Antonio Candido (2002, p. 121), o autor nutre “absoluta confiança na arte de inventar”, trabalhamos com a inabalável fé no potencial da literatura de Guimarães Rosa para estimular transformações e acolher perspectivas inusitadas.

A partir dos achados teóricos de Bakhtin para a análise dos romances de Dostoiévski, pudemos comprovar que *Grande sertão: veredas* é um romance polifônico, uma vez que é totalmente dialogizado. O narrador-protagonista e o autor em nenhum momento assumem um posicionamento fechado, pois apresentam, ao longo de toda a narrativa, uma situação e o seu reverso, conforme a “dinâmica da reversibilidade” elaborada por Candido, e não só o seu reverso como mais de uma faceta, tal qual “palavras-diamante” (BOLLE, 2004, p. 10), cada uma refratando em vários sentidos, de poucos graus de diferença a contrastes semânticos.

Se imaginarmos a intenção, isto é, a orientação de uma palavra em forma de raio voltada para o objeto, então o jogo vivo e singular de cores e luz que tal palavra constrói nas facetas da imagem deve-se à refração raio-palavra não no próprio objeto (...), mas à sua refração no ambiente de palavras, avaliações e acentos alheios pelo qual passa o raio em direção ao objeto: o clima social da palavra que cerca o objeto obriga as facetas de sua imagem a entrarem no jogo (BAKHTIN, 2015, p. 49-50).

Essa capacidade de refletir sentimentos e pensamentos de tantos ângulos diversos, valendo-se de uma linguagem que vai à raiz da língua ao mesmo tempo em que a remete para novas

possibilidades, mas sempre atingindo a profundidade da alma humana, é que faz desse romance um acontecimento único e proeminente na literatura mundial do século XX. Retomando a concepção de Bakhtin (2015, p. 27), “o romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal”, concluímos que Guimarães Rosa desenvolveu ao extremo a forma romanesca, conforme a define, em essência, o pensador russo. Com um estilo singular, o autor foi capaz de ouvir e incorporar numerosas vozes sociais, incluídas as dissonâncias individuais, e a diversidade de gêneros literários. “Tais nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*” (BAKHTIN, 2015, p. 30).

Dessa forma, é indubitável o caráter polifônico de *Grande sertão: veredas*, narrativa que traz como sinal gráfico inicial um travessão indicativo de diálogo e que não se encerra, posto que, ao final do texto, o autor apõe o símbolo do infinito, concebendo a infinitude do diálogo. Riobaldo se constitui em herói dialógico por excelência, em formação e inserido em um ambiente polifônico. Conforme Willi Bolle (2004, p. 382), no romance de formação clássico, cujo exemplar paradigmático é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, “a ideia de que a pessoa se forma num campo de energias sociais e políticas é sustentada estrategicamente pela figura do narrador, que realiza um completo trabalho de mediação entre os diferentes discursos sociais”. Assim, Riobaldo atua como um mediador de discursos que revelam a multiplicidade de vivências e expressões, a fragmentação, a contradição, a ambiguidade, abarcando a condição humana em muitos dos seus “estados”. Nesse sentido, analisamos episódios do romance – o julgamento de Zé Bebelo e os contatos com Antenor, seô Habão, seô Ornelas, catrumanos e o alemão Vups, assim como a posição de destaque ocupada pelo compadre Quelemém – em que a interação com o outro, por intermédio da palavra verbalizada e da expressão silenciosa, porém plena de significação, são determinantes para o eu, sua formação e transformação.

Também buscamos identificar a voz do autor nesse emaranhado de vozes, constatando que, como apontado por Bakhtin em Dostoiévski, Guimarães Rosa não objetiviza o discurso nem se sobrepõe à voz do herói e às vozes de outras personagens, com elas estabelecendo um diálogo profícuo, de maneira a enriquecer a arquitetura do romance. Mais do que isso, o autor logrou construir um herói detentor do que chamamos uma “consciência polifônica”, tal a capacidade de ouvir e reverberar diferentes vozes sociais, a multiplicidade de falares, de concepções de mundo e de valores que ecoam de variadas consciências, em consonância ou

dissonância, refletindo-se ou se confrontando, enfim, retratando a complexa realidade do ser humano contemporâneo. Contudo, a despeito da autonomia prevista e respeitada, esse conjunto de vozes em diálogo permanece no âmbito do plano do autor. Para Willi Bolle (2004, p. 44; grifo do autor), Guimarães Rosa “não se limita a escrever *sobre* o povo, mas faz com que as pessoas do povo sejam elas mesmas donos das palavras, assim como ele, o escritor, que mergulha em suas falas”.

Analizamos também a presença marcante da cultura popular na obra de Guimarães Rosa, à qual o autor dedica um cuidado que vai muito além do mero inventário ou registro, tampouco da simples reprodução ou da representação pitoresca. A incorporação dessas fontes populares ocorre de maneira singular em sua criação literária e procuramos salientar alguns procedimentos de Guimarães Rosa que, como Rabelais, dispunha de um talento extraordinário para a pesquisa, a percepção e a transformação em prosa ficcional da matéria-prima cultural e da linguagem corrente na comunicação cotidiana em espaços públicos.

A partir do estudo de Bakhtin sobre Rabelais, trabalhamos aspectos do grotesco e da carnavalização na obra rosiana analisando as novelas “O recado do morro” e “Meu tio o Iauaretê” e o conto “Darandina”. Trata-se de conceitos radicados na cultura cômica popular e que, na concepção teórica de Bakhtin, convergem para a formação de um sistema de imagens que se distancia do cânone clássico, hegemônico a partir do século XVII. O grotesco, no entanto, se mantém em surdina e ressurgiu com força na arte e na literatura do século XX. Importante salientar, como fizemos na introdução, que os conceitos de Bakhtin incluídos neste trabalho – dialogismo, polifonia, heterodiscurso, grotesco, carnavalização – dialogam entre si, compondo uma cosmovisão que é, em essência, dialógica.

Para os fins deste estudo, destacamos os traços constitutivos da imagem grotesca elencados por Bakhtin: representar um fenômeno em estado de transformação, expondo de maneira contundente a sequência ininterrupta do ciclo morte-nascimento-crescimento-evolução; e a ambivalência, ou seja, o movimento constante entre esses dois polos que levam à mudança. Essa dinâmica é bastante característica na obra de Guimarães Rosa, especialmente por seu caráter dialógico e aberto, e é dessa maneira que buscamos uma interpretação atualizada da relação amorosa em *Grande sertão: veredas*, tendo em vista superar a lógica binária de que foram impregnadas também as relações afetivas, o que atormenta o herói-protagonista. Nesse sentido, podemos incluir *Grande sertão: veredas* no que Bakhtin (2017, p. 14) identifica como o “*grande tempo*”. Segundo o pesquisador, “tudo o que pertence apenas ao presente

morre com ele”, já as grandes obras literárias não reduzem o seu sentido e a sua abrangência a questões contemporâneas, pois extrapolam o período em que foram escritas, ganhando novos significados. “Os fenômenos semânticos podem existir em forma latente, em forma potencial, e revelar-se apenas nos contextos dos sentidos culturais das épocas posteriores favoráveis a tal revelação” (BAKHTIN, 2017, p. 15). Em um processo semelhante ao do violonista e poeta Laudelim Pulgabé, artistas e escritores com antenas sensíveis captam esses sentidos profundos e, muitas vezes involuntariamente, os semeiam para serem colhidos no futuro.

Na aurora da Modernidade, Rabelais transmitiu a esperança de mudança para uma humanidade potencialmente esclarecida, livre e feliz. Médico como Guimarães Rosa, abusou das referências científicas que vieram a iluminar o obscurantismo e descortinou um amanhã em que a sabedoria antiga é recuperada e aliada a um novo olhar do homem, agora longe das sombras, como prefigura na sua abadia de Thélème. Bakhtin identifica na literatura de Rabelais a expressão desse resgate da alegria idílica e profana, sendo que tal liberdade penetra na arte literária, fenômeno ao qual chamou de carnavalização da literatura e que foi determinante para a constituição do romance, forma expressiva característica da Modernidade.

No entanto, a evolução e o progresso também têm outra face e Goethe talvez tenha sido um dos pioneiros a vislumbrar esse futuro e a representá-lo artisticamente. O avanço e o domínio da ciência e do capital derrubam dogmas e fronteiras, provocam conflitos e colocam por terra a estabilidade humana, revelando um movimento até então imperceptível, pois que ocorria lentamente, mas que se torna cada vez mais intenso, de uma mudança que, na passagem dos séculos XIX para o XX, bombardeia a experiência humana, a fragmenta, atomiza, relativiza. A passagem do tempo ganha nova percepção e a ficção busca expressar esse avatar da vida humana, prenhe de possibilidades e indagações, em que nada mais é fixo ou definitivo.

As mudanças de normas sociais e paradigmas comportamentais, no entanto, não acompanham o ritmo e a natureza das transformações. O filósofo Michel Foucault volta-se ao passado para compreender o presente, inicialmente partindo do século de Rabelais para chegar ao XIX, quando o modelo médico-científico ganha relevância e abrangência. Depois, volta-se para um tempo mais distante e encontra nas culturas clássicas raízes que se mesclaram aos dogmas cristãos. Na intersecção de história, ciência e religião, estabelece um panorama do significado da sexualidade na sociedade e como essa rede de sentidos e de poderes foi se constituindo ao longo dos séculos.

Nesse redemoinho de múltiplos prismas e ação incessante, de um lado, e de determinismos e normas do outro, coloca-se o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, solto e teso em uma corrente torrencial de palavras fecundas e plenas de significados e afetos. O amor, a paixão e o desejo estão em luta constante no sertão interior do sujeito, que se desloca por um espaço exterior pluridimensional, pluritemporal e plurivocal. Riobaldo ouve, capta, sintetiza e transmite esse caudal de sentidos, espelhando a multiplicidade de vozes do seu tempo. Também repleto de vozes e sons, como os daquela longínqua noite de maio na fazenda São Gregório, o sertão rosiano transborda em lirismo e afetos, paixão e ódio, vida e morte, passado e presente, como as águas do planeta interligam-se em um grande rio, o oceano do mundo em seu movimento perene.

Podemos traçar uma analogia da arquitetura de *Grande Sertão: Veredas* com as esculturas cinéticas do artista holandês Theo Jansen¹², as quais se deslocam pelas areias de uma praia como móveis gigantes e, no entanto, são tão leves que a brisa marítima as impulsiona, levando-as por rotas indeterminadas e provocando movimentos inesperados. De forma similar, cada mínimo elemento do romance desempenha papel importante na sua dinâmica, que conduz o leitor por peripécias e desfechos surpreendentes. Afinal, podemos considerar *Grande sertão: veredas* um romance que reflete profundamente sobre a questão, perene na literatura, do destino na vida humana – “Dormindo com um pano molhado em cima dos olhos e com a nuca repousada numa folha de faca, de noite o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede para não se atrapalhar o devido, mas ajudar. Crendice? Mas coração não é meio destino?” (ROSA, 1976, p. 302). O autor propõe uma reflexão sobre quanto o destino pode ter de aleatório e de volitivo em cada circunstância que se nos apresenta; como somos levados por paixões e pulsões e, animais racionais, agimos emocionalmente; e como a consciência, por meio da palavra, pode alterar rumos e provocar transformações. Assim como Dostoiévski (apud BAKHTIN, 2010a, p. 68) afirma que, com a sua literatura realista, quer “descobrir o homem no homem”, Guimarães Rosa (1976, p. 460), com a sua prosa poética, abre caminhos para que cada um de nós possa encontrar o “homem humano” e fazer a sua própria travessia.

¹² Disponível em <http://www.strandbeest.com>. Acesso em 22 de julho de 2017.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial da América Latina/Ed. Unicamp, 1995. Vol. 3. p. 447-477.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia** - Inferno. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2008.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Editora Hucitec/UnB, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010a.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BEZERRA, Paulo. Uma obra à prova do tempo. In BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2010.

_____. Notas. In BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. Prefácio. In BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I – A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. No limiar de várias ciências. In BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2004.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Resenha de **Os gêneros do discurso**. In **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 191-196, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v12n2/2176-4573-bak-12-02-0191.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

_____. Dialogismo e polifonia em Mikhail Bakhtin e o Círculo (Dez obras fundamentais). In: FARIA, João Roberto (Coord.). **Guia bibliográfico da FFLCH**. São Paulo: FFLCH-USP, 2016. Disponível em: <<http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/Bakhtin.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

_____. **Íliada de Homero**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

_____. A linguagem do Iauaretê. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

_____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011.

CASTRO, Manuel A. O pacto: a poética do amor. In NEVES, José A. P. e NOGUEIRA, Nícea H. **ROSA, João Guimarães**. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2012.

CHIAPPINI, Ligia. A vingança da megera cartesiana: nota sobre Estas Estórias. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 218-233, 2002.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. **Os Irmãos Karamázov**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

DOUGLAS, Alfred. **Two loves**. Disponível em: <<http://www.poets.org/poetsorg/poem/two-loves>>. Acesso em: 3 ago. 2015.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Vol. 1. A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2012a.

_____. **História da sexualidade**. Vol. 2. O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2012b.

_____. **História da sexualidade**. Vol. 3. O cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2011.

FREUD, S. O estranho. In **Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318

GALVAO, Walnice N. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. O impossível retorno. In: GALVÃO, Walnice N. **Mitológica rosiana**. São Paulo, Editora Ática, 1978.

_____. **A donzela-guerreira** – Um estudo de gênero. São Paulo: Editora Senac, 1998.

GOETHE, Johann W. von: **Fausto**: uma tragédia (Primeira parte). Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo, Editora 34, 2010.

_____. **Fausto** (Segunda parte). Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

GRILLO, Sheila. Resenha sobre a obra completa de Bakhtin. In **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 170-174, 1. sem. 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3007/1938>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

HISTORIA del Doctor Juan Fausto, el muy famoso encantador y nigromante. Trad. Oscar Caeiro. Córdoba: Alción Editora, 1997.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

LIMA, Sandra M. M. **Uma voz espírita em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Annablume, 2008.

LOPES, Óscar. Novos mundos. In ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995

MACHADO, Ana M. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

MANN, Thomas. **A morte em Veneza & Tônio Kröeger**. Trad. Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Schwarz, 2015.

MARKS, Maria Cecília. **Fausto e a representação do diabo na literatura** – Um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

MARTINS, Nilce S. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

MAZZARI, Marcus V. **Labirintos da aprendizagem**: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Cores de Rosa**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Org. e apres. de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

PASSOS, Cleusa R. P. No giro da memória: literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 20/21, p. 262-269, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. ‘Para trás da serra do mim’. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 210-217, 2002.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: Edufpa, 2001.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Trilhas no grande sertão**. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Vol. 4. Sodoma e Gomorra. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2014.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

_____. **O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel**. Trad. Élide Valarini Oliver. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

_____. **O quarto livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel**. Trad. Élide Valarini Oliver. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

RÓNAI, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, in **Corpo de baile** – Sobre a obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: o amor e o poder. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

_____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1967.

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

_____. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Corpo de baile**. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. A arte da superação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 28 de outubro de 2001. Caderno Mais. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2810200113 .htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2810200113.htm)>. Acesso em: 29 jun. 2017.

SCHÜLER, Donaldo. **Eros: dialética e retórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SILVA, Adriana Pucci P. F. Resenha de *Teoria do romance I. A estilística*, de Mikhail Bakhtin, trad. Paulo Bezerra. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 264-269, jan./abr. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/24424>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

SILVA, Nilson J. **Riobaldo, Siruiz e o canto das águas**: nos versos da canção, o destino (de)cifrado de um baldo narrador-rio. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

VEYNE, Paul (org.): **História da vida privada** – do Império Romano ao ano mil. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILDE, Oscar. **De profundis**. Trad. Júlia Tettamanzy. Porto Alegre: L&PM Editores, 1982.

WISNIK, José M. Recado da viagem. **Revista Scripta**, v. 2 n. 3, PUC-MG, 1998. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/issue/view/719>>. Acesso em: 12 out. 2016.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.