

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA
GERAL

DANIELA DOS SANTOS

GRANDE SERTÃO: A POLIFONIA SEMIOTIZADA

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2022

DANIELA DOS SANTOS

daniela.santos@usp.br

GRANDE SERTÃO: A POLIFONIA SEMIOTIZADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientadora: Norma Discini Campos

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2022

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

S237g Santos, Daniela dos
GRANDE SERTÃO: A POLIFONIA SEMIOTIZADA / Daniela dos Santos; orientador Norma Discini Campos - São Paulo, 2022.
146 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Linguística. Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Semiótica Discursiva. 2. Polifonia . 3. enunciação . 4. Rosa, Guimarães 1908-1967. I. Campos, Norma Discini , orient. II. Título.

Nome: SANTOS, Daniela.

Título: Grande Sertão: a polifonia semiotizada.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Presidente: Profa. Norma Discini Campos – Universidade de São Paulo

Profa. Mariana Luz Pessoa de Barros – Universidade Federal de São Carlos

Profa. Regina Souza Gomes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Ivã Carlos Lopes – Universidade de São Paulo

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Daniela dos Santos****Data da defesa: 08/06/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Norma Discini Campos**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/08/2022

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Ao meu Joca Ramiro: Raimundo José dos Santos.

*Naquele dia, fiquei observando as marcas da radioterapia nas suas costas...
lembraram-me o planisfério. E, como uma criança, fiquei ali imaginando cada país;
então, percebi que meu mundo preferido estava bem na minha frente.*

À minha mãe, Cida, porque foi ela que me descegou para a poesia da vida.

Cara ou coroa?
Deus ou o demônio
O amor ou o abandono
Atividade ou solidão.
Abre-se a mão, coroa
Deus e o demônio
O amor e o abandono
Atividade e solidão.
(MENDES, 1995, p. 280).

AGRADECIMENTOS

Agradeço às inúmeras vozes que deram sentido à minha existência e ajudaram a construir este trabalho.

À minha orientadora, Profa. Dra. Norma Discini Campos, por ter acreditado em mim, muitas vezes mais do que eu mesma, pela confiança e dedicação depositadas, por cada descoberta, por cada vereda explorada e por todo este mundo de coragem, conhecimento e força que me apresentou.

À minha mãe, Cida, que, mesmo sem saber, recitava Drummond na minha infância e, até hoje, borda os meus dias com os mais inesperados versos.

Ao meu pai, Raimundo, que veio do sertão mineiro e me mostrou que “o que a vida quer da gente é coragem”.

Ao meu irmão, Marcos, meu mano-velho, que responde as minhas perguntas sobre o céu, a terra, a água e o ar.

À minha cunhada e grande amiga, Anna Kelly, por toda a delicadeza, carinho e por estar sempre ao meu lado (mesmo quando “ao lado” significa a poltrona desconfortável do hospital).

À irmã que a vida me presenteou: Gizelia Saliby, por compartilhar comigo cada segundo desta jornada e de todas as outras que nos acompanharam durante estes dois anos – e por todos os outros anos que ainda virão.

À Sue Ellen Gelli, mais uma irmã que a vida, generosamente, me presenteou, por todas as conversas sobre a vida, por todos os abraços e por toda a força.

Ao Flávio Ricardo Vassoler, pelas conversas bakhtinianas, amizade e carinho.

À Oriene Pavan e a todos do Grupo Editorial Nacional, especialmente, o editorial jurídico, pelo carinho, amizade e paciência.

À Daniela Georgeto, por me permitir compartilhar textos e dúvidas gramaticais.

Ao Henderson Fürst, pela interlocução e amizade.

À Patricia Pravatti, por tudo.

À Cláudia Carlucci, por todas as trocas e conversas e, principalmente, pela amizade descoberta nesta pós-graduação.

À Cláudia Guarnieri, pela amizade, carinho e pela revisão deste trabalho.

Ao Rafael Santos da Silva, pelas conversas e pela ajuda na tradução.

À professora Mariana Luz, pela disciplina ministrada e pelas reflexões que colaboraram para este estudo.

À professora Eliane Lima, pelas aulas e pelas dicas.

À professora Diana Barros, pelas aulas e textos que me trouxeram até aqui.

À Regina Souza Gomes, pelos textos que li e me ajudaram a entender a semiótica.

Ao professor Ivan Lopes, pelas reflexões e esclarecimentos que ajudaram a construir esta dissertação.

Aos professores Waldir Bevidas e Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, pelas disciplinas ministradas.

Ao GESUSP, pelo acolhimento, as trocas e conversas que iluminaram este estudo.

Diante da vastidão do tempo e da imensidão do espaço, é um enorme prazer dividir um planeta e uma época com vocês... Meu muito obrigada.

RESUMO

SANTOS, D. **Grande Sertão: a polifonia semiotizada**. 2022. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Mikhail Bakhtin criou o conceito de polifonia – uma metáfora vinda da teoria musical – para designar romances em que ação representa a vida no seu fluir vasto, lento e profundo. Bakhtin não fez uma sùmula de seus conceitos, de modo que a polifonia ainda não é bem definida, causando divergências e mal-entendidos entre os estudiosos do conceito. Dessa forma, nosso objetivo é operacionalizar semioticamente o conceito, mostrando-o como um fazer-sentir do enunciatário, além disso, expondo como pode ser aplicável em outros romances, não apenas nos de Dostoievski – ou seja, tornando-o aplicável, porque repetível. Para isso, nosso *corpus* será o romance de João Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*. Em um primeiro momento, demonstraremos que *Grande Sertão* é um romance polifônico a partir de um diálogo velado entre Riobaldo e seu interlocutário (“o senhor”). Utilizamos para isso as modalidades veridictórias propostas por Greimas e Courtés (2020). O romance em pauta carrega a síntese do gênero sob a perspectiva do filósofo russo: os problemas e as contradições desta vida não se resolvem, são irremediáveis, o universo de sentido é plural. Do lado da teoria semiótica de base greimaisana, chegamos à construção semiótica dos atores. Na vizinhança com o pensamento de Bakhtin, depreendemos que tal construção actorial, que é discursiva, é, antes de qualquer coisa, a representação de consciências plurais, nunca de um “eu” único, mas produto da interação de muitas consciências, dotadas de valores próprios, que interagem ao longo da narrativa, preenchendo, com suas vozes, as lacunas deixadas no enunciado de seus interlocutores. Em um segundo momento, buscamos demonstrar como a polifonia está, também, adensada, em especial no ator do enunciado Riobaldo. Para isso, nós nos apoiamos na análise semiótica que apontará para o fato de que há uma aspectualização dos atores envolvidos. O ator em destaque despontará do discurso e das profundidades tensivas (ZILBERBERG, 2011), na medida em que ele se apresenta na ordem do inacabamento actorial. Enfatizamos que é fundamental, para a noção de ator, as bases teóricas oferecidas pela semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS,

2008). Por fim, procuramos demonstrar como essas lacunas, de acordo com a teoria de Landowski (2009), conduzem o enunciatário roseano a deslizar para a constelação da aventura; e pela teoria de Zilberberg (2004, 2007 e 2011), levam o enunciatário a viver, como experiência semiótica, as estratégias discursivas que fundam a polifonia. Desse conjunto de significação emerge o “acontecimento”, tal como postulado por Zilberberg (2011). Sob essa perspectiva, o enunciatário se mantém disposto no topo do eixo do sentir, ao ficar exposto à polifonia, descrita por nós semioticamente.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica discursiva; Polifonia; Bakhtin; Enunciação; Romance; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

SANTOS, D. **The Devil to Pay in the Backlands: Polyphony as a Discursive Strategy**. 2022. Thesis (Master's Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Mikhail Bakhtin borrowed polyphony from music theory to metaphorically create a concept to designate novels in which the action represents the vast, slow-paced, and deep stream of life. Bakhtin left no compendium of his concepts, and the lack of a precise definition thereby has made polyphony a source of all kinds of disagreements and misunderstandings among scholars of this concept. Thus, our objective is to semiotically operationalize the concept to prove it constitutes a making-feel for the enunciatee, and additionally show how it can be applicable to other novels, not only to Dostoyevsky's—that is, making it applicable because it is repeatable. For this, our *corpus* is the novel by João Guimarães Rosa *The Devil to Pay in the Backlands*. Firstly, we seek to demonstrate the polyphonic nature of *The Devil to Pay in the Backlands* from the evidence found in a veiled dialogue between Riobaldo and his interlocutor. To carry on this task, we resort to the veridictory modalities proposed by Greimas and Courtés (2020). From the perspective of the Russian philosopher, for whom the problems and contradictions of this life are irremediably left unsolved, the novel in question synthesizes its genre—its universe of meaning is plural. And from the Greimasian semiotic theory, we conclude the semiotic construction of actors. Making an analogy with Bakhtin's thought, we can infer that such actorial construction, which is discursive, is primordially the representation of plural consciousnesses, never the one of a single self, but a product of the interaction of many consciousnesses endowed with their values that interact throughout the narrative, resonating their own voices in the gaps left in the utterances of their interlocutors. Secondly, we seek to demonstrate how polyphony is particularly impregnated in the utterance actor Riobaldo as well. The actualization of the actors involved evidenced by the semiotic analysis supports us while carrying on that task. The actor being highlighted will emerge from the discourse and the tensive depths (Zilberberg, date), as his presence is manifested in the order of actorial incompleteness. We emphasize that the theoretical basis offered by the discursive semiotics is fundamental for the notion of actor (GREIMAS; COURTÉS, 2008). Finally, we seek to demonstrate how these gaps cause, according to Eric Landowski's theory (2009), the Roseian enunciatee to slide towards the constellation of

adventure on one hand, and on the other lead them to live the discursive strategies founding polyphony as the semiotic experience predicted by Zilberberg's theory (2004, 2007 e 2011). From this signification set the "happening" is given a special privilege, in Zilberberg's words (date). And from this perspective, the exposure of the enunciatee to the polyphony described semiotically here guarantees their permanence at the top of the passions axis.

KEYWORDS: Discursive semiotics; Polyphony; Bakhtin; Enunciation; Novels; Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
Notas Preliminares.....	18
Sobre o Método.....	20
Sobre o <i>Corpus</i>	23
<i>Grande Sertão: Veredas</i> – Resumo parafrástico.....	25
Sobre a Estruturação do Trabalho.....	27
Capítulo 1 – NAS FRONTEIRAS ENTRE O PENSAMENTO DE BAKHTIN E DE GREIMAS – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	29
1.1 A semiótica de linha francesa.....	30
Os Primeiros Estudos.....	31
A paixão para a semiótica.....	41
Algumas palavras sobre a semiótica tensiva.....	46
Algumas palavras sobre a sociosemiótica.....	52
1.2 O pensamento de Bakhtin sobre a linguagem.....	57
1.3 O gênero romanesco.....	64
1.4 Dialogismo e polifonia.....	70
Capítulo 2 – A POLIFONIA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS – UMA PERSPECTIVA DISCURSIVA.....	78
2.1 Um romance polifônico.....	82
2.2 A voz do enunciador em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	103
2.3 Heteroglossia.....	106
2.4 O regionalismo e a polifonia.....	108
Capítulo 3 – DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS DA SEMIÓTICA E A NOÇÃO BAKHTINIANA DE POLIFONIA: SOCIOSEMIÓTICA E SEMIÓTICA TENSIVA.....	112
3.1 O enunciatário.....	114

3.2 A polifonia à luz de Landowski.....	118
3.3 A polifonia à luz da semiótica tensiva.....	128
CONCLUSÃO.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Gramática semiótica.....	32
Quadro 2 – Presenças.....	136

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Quadrado semiótico.....	34
Figura 2 – Esquema de tensividade.....	47
Figura 3 – Triagem e mistura.....	48
Figura 4 – Dêixis da presença e dêixis da ausência.....	51
Figura 5 – Quadrado elíptico de Landowski.....	53
Figura 6 – Quadrado elíptico do enunciatário em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	127

INTRODUÇÃO

Meus livros não são feitos para cavalos, que vivem comendo a vida toda, desbragadamente. São livros para bois. Primeiro o boi engole, depois, regurgita para mastigar devagar e só engole “de vez” quando tudo está bem ruminado. Essa comida vai servir, depois de tudo, para fecundar a terra. Meus livros são como comida de bois
(GUIMARÃES ROSA *apud* STARLING, 1999, p. 13).

Notas Preliminares

A obra de Bakhtin tem um lugar consolidado no pensamento linguístico e na crítica literária. Embora existam conhecidos percalços em sua trajetória, há uma indiscutível contribuição para apreensão do Ser na linguagem. O filósofo não se interessava pela ideia em si, ou pela história das ideias, mas como o sujeito traduzia as ideias em ação. Contudo, embora seja um frutífero campo de estudo, não temos a pretensão de abordar toda a filosofia bakhtiniana sobre linguagem – seria impossível. Ficaremos centrados nos conceitos de dialogismo e, principalmente, polifonia, que geram tantos debates e nós teóricos.

Sobre a polifonia, Brait (2010, p. 39) observa que se apresenta “como categoria produtiva, constantemente retomada, transformada, subvertida e/ou expandida, de acordo com a perspectiva teórica e/ou metodológica que a acolhe”, isso porque Bakhtin não deu acabamento ao conceito, ele *apenas* discutiu sua emergência nas obras de Dostoiévski. Para Bakhtin, o romancista russo cria um novo gênero: o romance polifônico, tratado em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Apesar de a primeira publicação ser de 1929, pouco se afastou de Dostoiévski nos estudos acerca do romance polifônico.

Diante desse terreno arenoso, Tezza (2013), estudioso da obra de Bakhtin, assume uma postura desconfiada com relação à polifonia. Segundo ele, deve-se ter cautela para não apresentar o conceito como um modelo desejável. Nesse aspecto, concordamos com Tezza, pois a polifonia é um efeito de sentido entre outros, e não faz uma obra melhor ou pior que outra.

Todavia, Tezza (2013, p. 231) faz outra ressalva:

O conceito de polifonia é uma categoria não reiterável; apesar de toda aposta de Bakhtin no que ele chama de “novo gênero romanesco”, ele mesmo não conseguia encontrar (isso 40 anos depois, em 1974), mais que dois ou três exemplos de romance polifônico, citando mais obras filosóficas que literárias. [...] Em qualquer caso, o que se opõe nitidamente a monológico, para Bakhtin, é o termo polifônico.

Nesse ponto, discordamos de Tezza (2013). Primeiro, não se pode afirmar categoricamente que um conceito não é reiterável apenas porque o criador da proposta não deu mais exemplos. Ademais, Tezza (2013) entra em contradição ao dizer que Bakhtin apontou outros exemplos de romances polifônicos. Ainda: o próprio Bakhtin admite que o romance polifônico não foi erigido integralmente. Segundo, a obra de Bakhtin é um diálogo com toda a literatura universal, não está limitada a Dostoiévski. Polifonia para Bakhtin é a resposta a questões não resolvidas. As teorias não são espaços fechados, que não podem ser discutidos e rediscutidos. Em nossa visão, a teoria só tem validade quando se podem extravasar o espaço e o tempo da reflexão teórica.

Bezerra (2020), principal tradutor de Bakhtin, estudioso do filósofo e professor da UFF, aponta, em aula no Grupo de Estudos Discursivos, que Tolstói é classificado por Bakhtin injustamente como um romance monológico.¹ Para Bezerra (2020), em *Guerra e Paz*, há um grande diálogo entre a sociedade russa, a sociedade europeia e os destinos do homem.

Diante do exposto, observamos a relevância de operacionalizar o conceito. Nesta dissertação, buscaremos demonstrar como é possível encontrar outros romances que se encaixam na proposta bakhtiniana, inclusive tomando um exemplo que pode parecer mais radical: *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, que *parece ser*² um monólogo. Para tanto, a semiótica francesa, nosso método, oferecerá grandes vantagens, pois prevê conceitos operatórios para “determinar as múltiplas formas da presença do sentido e os modos de sua existência, interpretá-los como instâncias horizontais e níveis verticais de significação, descrever os percursos das transposições e transformações de conteúdos [...]” (GREIMAS, 2014, p. 17). Desse ponto de vista, nosso objetivo é operacionalizar a polifonia e mostrar que ela é replicável, e, para tal, discutiremos o conceito pelo prisma científico da semiótica francesa e seus desdobramentos mais modernos. Não se trata de alargar o conceito, mas de desmistificá-lo.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTmKLfSLpMY>. Acesso em: 24 out. 2020.

² As modalidades veridictórias propostas pela semiótica serão de suma importância para esta análise.

Por conseguinte, é importante desde já aclararmos: pensaremos o dialogismo, como um modo de interação entre os personagens, e o monologismo, como pensamento único e, por esse motivo, autoritário. A polifonia será apreendida como uma estratégia discursiva, de um universo romanesco aberto, em formação – um recrudescimento do dialogismo.³ Em consequência, temos o inacabamento/inconclusibilidade dos personagens como visão do mundo em formação e do homem em formação (razão pela qual não se pode dizer a última palavra sobre eles nem os concluir) e o papel do autor implícito, Guimarães Rosa, ora pensado como enunciador pressuposto e enunciado nas páginas do romance por meio da voz do narrador também implícito. Esse narrador delega voz ao polifônico Riobaldo, que escapa de qualquer controle, enquanto ele próprio conduz os eventos do narrado.

Sobre o Método

Apontamos a importância de uma sistematização conceitual para operacionalizar o conceito bakhtiniano de polifonia no âmbito dos estudos discursivos. Portanto, nosso olhar teórico será fundamentado na semiótica fundada por Algirdas Julien Greimas.

A semiótica permite recuperar, a partir das marcas da enunciação espalhadas no enunciado, as estratégias da enunciação, que, pressuposta, enuncia-se por meio do narrador, necessariamente implícito. Por essa razão, podemos desvelar os recursos que o enunciador utiliza para fazer seu fazer persuasivo. Por essa perspectiva, nossa proposta é investigar a polifonia a partir da estratégia e dos procedimentos discursivos que sustentam os efeitos de sentido que distinguem textos polifônicos de textos monológicos. Importante assinalar que os procedimentos discursivos sustentam a estratégia discursiva e esta, quando validada pelos procedimentos que a compõem, revela as relações profundas que fundamentam os próprios procedimentos discursivos nela inseridos.

Bakhtin aponta que o romance polifônico tem aporias, e a busca neste trabalho é trazer as ferramentas da semiótica para aclarar a compreensão do conceito. Nesse sentido, não nos amparamos nos romances de Dostoiévski, que já são dados como polifônicos. Ampliamos a discussão: apresentamos a polifonia como uma noção

³ Usando a metáfora de Vassoler (2018, p. 1), o dialogismo é um tijolo; a polifonia, um muro composto por diversos desses tijolos: “O concerto de vozes dialógicas leva Bakhtin (2008) à procura da totalidade polifônica de Dostoiévski”.

replicável e investigaremos em outro romance como se dá a construção dessa estratégia. Assim, nosso olhar analítico está voltado para o ator, seja o da enunciação, seja o do enunciado. Portanto, fundamental a noção dada por Greimas e Courtés (2020, p. 44):

Ator s. m.

[...] 2. Obtido pelos procedimentos de debreagem (*dábrayage*) e de embreagem – que remetem diretamente à instância da enunciação –, o ator é uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva. Seu conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema individualização que o faz aparecer como uma figura autônoma do universo semiótico. O ator pode ser individual (Pedro) ou coletivo (a multidão), figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não figurativo (o destino). A individualidade de um ator marca-se frequentemente pela atribuição de um nome próprio, sem que tal coisa constitua, em si mesma, a condição *sine qua non* da sua existência (um papel temático qualquer, “o pai”, por exemplo, muitas vezes serve denominação do ator); a onomástica, que se inscreve na semântica discursiva, é, desse modo, complementar à actorialização.

[...]

4. Chega-se, assim, a uma definição mais precisa de ator: é o lugar de convergência e de investimento de dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator um lexema deve ser portador de um papel actancial e de no mínimo um papel temático. Acrescentemos que o ator não é somente lugar de investimento desses papéis, mas, também, de suas transformações, consistindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas sucessivas de valores.

[...]

6. Do ponto de vista da produção do discurso, pode-se distinguir o sujeito da enunciação, que é um actante implícito logicamente pressuposto pelo enunciado, do ator da enunciação: neste último caso, o ator será, digamos, “Baudelaire”, enquanto se define pela totalidade de seus discursos.

Ademais, outro ponto de nossa pesquisa é responder à questão: qual efeito de sentido essa estratégia produz em um texto? Para obter essa resposta, vamos buscar os desdobramentos modernos da semiótica francesa: a sociosemiótica e a semiótica tensiva. As duas correntes teóricas dão ferramentas para examinar as estratégias que o enunciador utiliza para a manipulação sensível do enunciatário. Nesse sentido, perscrutaremos como o corpo do enunciatário é posto diante de um romance polifônico. Do lado da sociosemiótica, veremos como o ator do enunciado Riobaldo desliza entre os pontos da programação, manipulação, ajustamento e acidente, a partir de uma

gradação da polifonia em seu discurso e, conseqüentemente, como o enunciatário perpassa por esses regimes. Do lado da semiótica tensiva, analisaremos como a gradação da polifonia, a partir dos discursos que atravessam o ator do enunciado, criam uma escala de tensividade (intensidade correlata à extensidade), ou seja, quanto mais polifônico, mais o enunciatário é cravado no topo do eixo da intensidade do sentir? Ademais, observaremos os campos de presenças dessas vozes, que também podem ser investigadas a partir uma gradação do grau de polifonia.

Para essa investigação, definiremos os seguintes percursos:

1. Aclarar os conceitos da semiótica *standard* e os caminhos da filosofia bakhtiniana que levaram à noção de polifonia.
2. Apresentar *Grande Sertão: Veredas* como um romance polifônico, uma vez que isso não nos é dado previamente. Assim, buscaremos os procedimentos que sustentam essa estratégia dentro do romance roseano.
3. Com as bases dadas nos dois primeiros capítulos, vamos pensar essa estratégia como um fazer-sentir, no que diz respeito ao enunciatário.

É relevante destacar que não negamos as diferenças e tensões entre as teorias aqui analisadas. Ao trabalharmos com duas teorias distintas, buscamos trazer a polifonia a partir de um olhar semiótico, inovando com relação à leitura do *corpus*. No entanto, respeitamos os limites entre essas duas disciplinas e faremos um diálogo entre elas, que possuem bases epistemológicas distintas – e isso será considerado em nossa análise.

Além disso, não seria possível realizar esta análise sem a crítica literária. Nessa linha, estamos conjugando a filosofia de Bakhtin e as considerações sobre a criação literária e a fortuna crítica de Guimarães Rosa num viés semiótico. Então, nossa proposta é, também, aproximar a teoria literária, tão reticente à semiótica (veremos o exemplo de Aguiar e Silva [1973]), dos estudos discursivos de Greimas.

Endossamos, assim, a interdisciplinaridade de nosso estudo e a importância dessa discussão para as três teorias aqui em diálogo.

Sobre o *Corpus*

Muito se fala sobre *Grande Sertão: Veredas*. Contudo, pouco se tentou pensá-lo como uma obra em que há diversas posições ideológicas. Os vários pontos de vista que tomam o ator do enunciado Riobaldo devem ser correlacionados num todo poético, ou seja, num plano de constituição estética, e não ser vistos de modo isolado.

A primeira posição a ser revista: o romance é um diálogo, e não um monólogo (como alguns o classificam). Há um interlocutário a quem Riobaldo se dirige – o “senhor”, culto e estudado da cidade, e mesmo que ele não esteja posto em diálogo de maneira direta (debreagem de segundo grau, como entenderemos no próximo capítulo) – e a presença dele permeia a consciência de Riobaldo. Assim, o narrador/interlocutor forma o corpo desse narratário/interlocutário: sabemos seus julgamentos, suas apreensões, sua posição ideológica. Logo, as consciências estão em relação. Isso se replica em outro plano: se, no *tempo da narração*, temos essas duas consciências em consonância e dissonância, no *tempo do narrado* – nesta dissertação, chamaremos de “tempo do vivido” – há outras consciências que atravessam com mais afinco Riobaldo, que o desestabilizam a tal ponto que ele precisa repassar sua história para entender o que viveu. A vida de Riobaldo é como um golpe em si mesmo, e é por meio da alteridade que ele busca encontrar alguma explicação, ou seja, nas perguntas que faz ao outro, ele procura o excedente de visão de sua vida que lhe falta. Entretanto, ele não alcança esse objetivo – ou melhor, obtém respostas que não lhe satisfazem, e, por essa razão, são reiteradamente refeitas –, não há uma verdade absoluta no ator do enunciado e, assim, o enunciatário também fica sem o excedente de visão, sem as respostas. Esse efeito de sentido ocorre porque temos uma posição particular do autor no romance.

Galvão (1972, p. 13), em um dos mais célebres estudos sobre *Grande Sertão: Veredas*, buscou tratar dessa coexistência que compõe o corpo do romance. A ensaísta e crítica literária definiu como “a coisa dentro da outra”:

A coisa dentro da coisa, como batizei, é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um continente e outro o conteúdo. A chave para a descoberta desse padrão é um conto que se encontra no meio do romance, aparentemente como peça solta, mas na verdade como matriz estrutural. [...] Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus.

Partimos da visão de Galvão, contudo “uma coisa dentro da coisa” requer uma hierarquia, e nossa proposta é de equipolência desses “ingredientes” – são coexistentes. Diadorim, por exemplo, não é a mulher dentro do homem, mas “homem-mulher”, o amor de Riobaldo e Diadorim não se segmenta em homem e mulher, mas entre corpos livres da forma ou de qualquer “órgão” individualizante. Estamos diante de afetos, e não do binarismo homem/mulher. Isso se mostra ainda mais evidente no aforismo “tudo é e não é”: o enunciador aboliu a conjunção excludente (“tudo é *ou* não é”) e afirmou como conjunção dominante no romance a aditiva “e”. Assim, o verbo *ser* passa a comandar a necessidade imperiosa de os seres (Deus, diabo, personagens) e as coisas estarem sempre em trânsito (e, desse modo, na ordem do inacabamento).

Assim, no universo roseano, há um concerto de múltiplas perspectivas de interação, que envolve vários pontos de vista que tentam abarcar o universo ideológico e afetivo de uma época – *Zeitgeist*, como diria Hegel. Há uma camada da sociedade brasileira recém-introduzida no capitalismo (a abolição dos escravos aconteceu apenas 68 anos antes da publicação de *Grande Sertão: Veredas*),⁴ e esse capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais. Existia, assim, a essência contraditória da vida social em formação, essência que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa. Desse modo, do ponto de vista semiótico, vamos considerar um romance que, no nível fundamental, não trata de bem *vs.* mal, figurativizados em Deus e o diabo, ou natureza *vs.* cultura (abordaremos esse aspecto no amor de Riobaldo e Diadorim), mas, sim, de moderno *vs.* arcaico. Esses dois mundos se encontraram e estão em choque⁵ – e não à toa existem diversos estudos sobre intertextualidade de *Grande Sertão* e *Os Sertões*.

Portanto, a semiótica francesa será um instrumento metodológico de grande valia, pois permitirá uma análise adequada e coerente. Consequentemente, possibilitará uma nova visão para os estudiosos de Bakhtin – que terão um conceito operacionalizado

⁴ Embora haja um espaço delimitado, esse espaço é mítico – há um borrão entre as fronteiras geográficas e as fronteiras míticas. Não há, com poucas exceções, referência ao tempo do romance (a única referência mais exata está no final da obra: “Em 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2015, p. 489). Assim, por levantar as questões que afligem os Homens de todos os tempos, o romance é atemporal e sem espaço delimitado. Além disso, dentro dessa discussão sobre capitalismo, podemos apontar a permanente luta de classes, o que mantém o romance atual. Sobre isso, Santiago (2017) aponta as semelhanças dos conflitos de jagunços e as milícias em algumas cidades brasileiras.

⁵ À poética “não compete decidir se a tendência histórica que registra é recaída na barbárie ou, pelo contrário, visa à realização da humanidade” (ADORNO, 1980, p. 273).

e replicado em outro romance que não de Dostoiévski –, para os estudiosos da semiótica francesa – pois foi esse o método que propiciou uma análise mais profunda da polifonia, buscando desafazer os nós teóricos, e, como o próprio Greimas (2014, p. 9) afirmou, “se a descrição da significação continua arbitrária, os procedimentos de controle garantem, entretanto, em larga escala sua coerência interna. E a coerência, sabemos, permanece um dos raros critérios de verdade que o homem já imaginou” – e para os estudos literários, pois trazemos uma nova interpretação ao romance.

Por fim, ressaltamos que se optou por trazer o resumo parafrástico de *Grande Sertão: Veredas* para esta introdução porque, para aclarar os conceitos da semiótica discursiva àqueles possíveis leitores não familiarizados com o método, partimos de exemplos do próprio romance.

***Grande Sertão: Veredas* – Resumo parafrástico**

Riobaldo, velho jagunço e fazendeiro próspero, conta sua história a um letrado interlocutor. Nessa oportunidade, aproveita para passar a vida “a limpo”, construindo um texto autobiográfico que o ajuda a entender sua vida, que, de acordo com ele mesmo, é “caótica” e “desnorteante”. Segundo Galvão (2000, p. 46):

O monólogo funda a opção por um discurso “oral”, que expressa mediante interjeições, cláusulas exclamativas e interrogativas, frases truncadas. A opção pela fala é um feliz achado, pois confere ao romance unidade estilística, abolindo a multiplicação de recursos que obrigaria forçosamente uma variação dos pontos de vista ou focos narrativos. Pela boca de Riobaldo, são todas as personagens do romance que falam.

Vamos aos comentários parafrásticos. Para garantir a verossimilhança, Riobaldo é apresentado como o sujeito que tem um passado letrado, do qual tem orgulho. Foi por meio desse passado que ele chegou à jagunçagem: tornou-se professor e secretário de Zé Bebelo, o qual lhe chamará de “professor” até o fim.

Nascido pobre e sem pai, guarda a lembrança da mãe, falecida quando Riobaldo ainda era uma criança. O evento mais importante de sua infância foi o encontro do de Janeiro, com o “Menino”, de que ele se lembra por diversas ocasiões em seu relato. Depois da morte de sua mãe, Riobaldo vai viver com seu padrinho Selorico Mendes. É ele que o inicia nas letras e nas guerras. O padrinho possuía grande admiração pelos

jagunços e gabava-se das relações de amizade que tinha com muitos deles. Assim, colocou nas mãos de Riobaldo suas primeiras armas e, contrariado porque Riobaldo era analfabeto e não conseguia ler as cartas que atestavam sua intimidade com os jagunços famosos, envia-o à escola.

Na escola de Mestre Lucas, Riobaldo demonstra que leva jeito para os estudos e desperta a atenção de seu professor, que o chama para ser seu assistente: “[...] o mais certo de tudo é que um professor de mão cheia você dava...” (ROSA, 2015, p. 103). Riobaldo vivia com conforto na fazenda de Selorico Mendes – na “lordeza”, como ele mesmo disse (ROSA, 2015, p. 27) –, mas um dia ouviu de alguém que não era à toa que suas feições eram as mesmas de seu padrinho, pois Selorico era seu pai. Ao saber disso, Riobaldo foge e, por indicação de Mestre Lucas, passa a ensinar em outra fazenda. Até aqui, Riobaldo viveu sem controle sobre sua vida, à mercê da sorte (pensando nos regimes de interação propostos por Landowski, viveu regido pelo acidente): “Primeiro, a jagunçagem o joga nas letras, pois o pai o manda alfabetizar-se por não conseguir ler os documentos comprobatórios de suas relações com chefes de bando. Depois, as letras o jogam na jagunçagem” (GALVÃO, 2000, p. 47), pois o aluno que aguarda Riobaldo é Zé Bebelo, figura que será crucial para Riobaldo e seus questionamentos posteriores, e que deseja ser político e acabar com os bandos de jagunços no sertão mineiro. Zé Bebelo aprende as lições muito rápido e, não precisando mais de professor, convida Riobaldo para ser seu secretário. Riobaldo admira Zé Bebelo, mas, em meio a um conflito com jagunços, cansado de ver mortandade, resolve abandoná-lo. Em mais um “acidente”, Riobaldo reencontra, em outra fazenda, o Menino, que marcou sua infância, agora adulto e chamado Diadorim, combatente importante do grupo de Joca Ramiro, contra quem Zé Bebelo guerreava. Arrebatado pelo fascínio em Diadorim, Riobaldo aprenderá lições importantes, que marcaram sua vida. Diadorim era filho secreto de Joca Ramiro, e entre os dois vai nascer uma amizade, que se mistura com desejos ambíguos. Essa amizade é atravessada pelo conflito em que estão empenhados. Riobaldo demora para perceber que sente amor por Diadorim – que lhe confessa seu “verdadeiro” nome: Reinaldo. Perturbado por um querer, um não saber e um dever não-fazer, Riobaldo passará seus dias de jagunço em um conflito interno ainda maior que a guerra que estava combatendo contra os hermógenes. Apenas na batalha derradeira, com a morte de Diadorim, Riobaldo saberá – para seu alívio e desespero – que Diadorim era Maria Deodorina da Fé Bittancourt Marins, que “nasceu para o dever de

guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (ROSA, 2015, p. 489). Diadorim morreu, mas também matou Hermógenes, o assassino de seu pai, Joca Ramiro, concluindo a vingança do grupo do qual Riobaldo assumiu a chefia, após Medeiro Vaz e Zé Bebelo, sob o epíteto de Urutu-branco, que alcançou após o pacto com o diabo, nas Veredas-Mortas. Essa passagem tão marcante é outro ponto de angústia: a dúvida sobre a realização do pacto faz que Riobaldo questione, em todo o seu relato, a existência – ou não – do diabo.

Segundo Coutinho (2013, p. 85), o romance, “longe de constituir um mero relato de fatos ou eventos passados, é antes uma especulação acerca desses fatos, uma tentativa insistente de interpretá-los ou desvendar-lhes o sentido”. Assim, a obra é um grande levantamento dos problemas que afligem o homem, que só cessam com a morte: “Quem sou eu? Quem é você? Deus existe? Deus não existe? O que é o bem? O que é o mal? O culpado é ele ou sou eu?” (CANDIDO, 2011, p. 120).

Sobre a Estruturação do Trabalho

O Capítulo 1 desta dissertação dedica-se a uma explanação sucinta dos princípios teóricos que orientam nossa análise, no intuito de fundamentar os capítulos subsequentes, dando uma visão do percurso teórico das disciplinas em comento. Desse modo, abordamos a semiótica de linha francesa, desde o percurso gerativo de sentido, passando pelas paixões, até os desdobramentos mais recentes. Na sequência, também fazemos uma breve apresentação da filosofia bakhtiniana, passando pelo romance, na visão da teoria literária e na visão de Bakhtin, para chegarmos à noção de polifonia. Optamos por trazer a apresentação da semiótica no item 1.1 porque nosso olhar é semiótico: somos semioticistas pensando a polifonia, e não bakhtinianos pensando a semiótica. Assim, com a apresentação da teoria de Greimas, fica mais apreensível nossa posição para os conceitos bakhtinianos.

No Capítulo 2, apresentamos *Grande Sertão: Veredas* (2015) como um romance em que há uma gradação da polifonia, a qual está adensada no ator do enunciado – ou seja, o discurso de Riobaldo é polifônico –, mas também está na estrutura romanesca de Rosa (2015). Para entendermos isso, duas ferramentas da semiótica são fundamentais: os estudos da pessoa desdobrada (FIORIN, 2016a) e os estudos de veridicção. Nesse capítulo, trazemos também a discussão sobre o regionalismo brasileiro, pois o romance

de Rosa, a partir das estratégias apontadas, afasta-se definitivamente do regionalismo pitoresco – pode ser considerado regionalista o romance em que se sobressai o choque de exotismo, mas em Rosa (2015) isso é um ingrediente entre os outros que escapam à forma regionalista.

No último capítulo, faremos uma análise mais apurada dos desdobramentos da semiótica, e, portanto, traremos poucos exemplos do romance no primeiro capítulo sobre esses temas. No capítulo derradeiro, buscaremos como a polifonia pode ser uma estratégia para uma manipulação sensível: o enunciatário sente com Riobaldo, e, não poucas vezes, se sente à mercê de um destino que o tempo todo dirige as coisas.

Por fim, encerramos a dissertação com as considerações finais sobre a estratégia do enunciador roseano e como esta estratégia se debruça sobre o sentir do enunciatário. Assim, esperamos contribuir para os estudos da semiótica de linha francesa, para a teoria literária e para os estudiosos de Mikhail Bakhtin.

Capítulo 1

**NAS FRONTEIRAS ENTRE O PENSAMENTO DE BAKHTIN E DE GREIMAS
– PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

O agir corresponde à passagem da potencialidade à existência (GREIMAS apud FIORIN, 2016a, p. 26).

Ser na vida significa agir (BAKHTIN, 2011).

Neste capítulo, apresentaremos as duas disciplinas trabalhadas nesta dissertação: a semiótica de linha francesa e a filosofia de M. Bakhtin (1875-1975). Obviamente, não vamos expor todos os ângulos das duas teorias, mas faremos um breve percurso dos pressupostos que as amparam. Para tanto, no primeiro tópico, discorreremos acerca do arcabouço teórico que a semiótica greimasiana concebeu para investigar a organização de sentido nas veredas do texto e seus desdobramentos, como a semiótica tensiva e a sociosemiótica.

No segundo item, traremos a lume o pensamento de Bakhtin e como ele se construiu até chegar à noção de polifonia. No entanto, além de um trajeto na obra bakhtiniana, percorreremos a trilha do romance nas Idades Moderna e Contemporânea (item 2 deste capítulo), a fim de deixar mais claro o pensamento do russo e reforçar o fundamento para os capítulos seguintes.

Elegemos essa ordem de itens porque nossa proposta é investigar a polifonia por um viés semiótico, ou seja, entender o conceito a partir da estratégia e dos procedimentos discursivos que permitem distinguir um texto polifônico de um monológico. É importante assinalar também que, para exemplificar alguns conceitos mais abstratos, traremos excertos do romance a ser analisado no Capítulo 2 desta dissertação: *Grande Sertão: Veredas*. Optamos por exemplificar com o próprio *corpus* para uma visão semiótica ampla da obra de Guimarães Rosa. Desse modo, ao explicitarmos o conceito de paixão para a semiótica, trazemos a vingança, que é responsável pelo desenrolar da história.

1.1 A semiótica de linha francesa

Há várias linhas de abordagens semióticas, entre elas a Escola de Paris faz uma contribuição notável aos estudos estruturalistas. Essa linha será colocada como um projeto científico partir do momento em que Algirdas Julien Greimas (1917-1992) fixa-

se em Paris na procura de investigar mais a fundo a narrativa do conto fantástico proposta por Vladimir Propp (1895-1970). Landowski (2017, p. 51) assim coloca esse período: “E é apenas às custas do exílio, já com quase quarenta anos, que ele encontra, uma vez definitivamente estabelecido em Paris, a estabilidade necessária para o florescimento de sua vocação de pesquisador”.

O objeto da semiótica é o “parecer do sentido”: “Nossa profissão é dizer algo sensato sobre questões que, *a priori*, interessam a todo mundo, já que tocam à mais difundida – e mais misteriosa – das coisas humanas: o sentido” (LANDOWSKI, 2017, p. 37).

Do ponto de vista estruturalista, para que haja sentido, é necessária uma relação capaz de combinar dois termos, da qual nasce a possibilidade de engatilhar as práticas de sentido. Desse modo, o signo deixa de ser o foco e o objetivo passa a ser a significação e, nesse aspecto, o sentido é a diferença dada ao relacionar dois objetos:

A semiótica tenta determinar as condições em que um objeto se torna objeto significante para o homem. Herdeira de Saussure e Hjelmslev, não toma a linguagem como um sistema de signos e sim como um sistema de significações. Falar de significação é falar do sentido negativo decorrente do postulado saussuriano da “diferença”. Uma grandeza semiótica qualquer é, por conseguinte, uma rede de relações e nunca um termo isolado (BARROS, 2001, p. 13).

Os Primeiros Estudos

Em sua obra *Semântica estrutural* (1973), Greimas fundamentou as balizas da semiótica discursiva, uma vez que seria impossível realizar um estudo do plano do conteúdo das línguas naturais, porque isso significaria fazer uma descrição completa das culturas. Esse novo método procurou por um ponto de vista imanente, isto é, uma análise interna, que busca o sujeito a partir do texto e que considera o texto como a manifestação em que é preciso identificar as leis que o regem. Barros (2001, p. 14) assim explica: “O texto, objeto da enunciação, é uma ilusão – referencial e enunciativa – e, para ser explicado, precisa ser desbastado dos efeitos de sentido aparentes. Sob a aparência, busca-se a imanência do discurso”.

Para apresentar a produção e a compreensão dos discursos e suas manifestações, o lituano pensou na geração do sentido como um percurso, que vai do nível fundamental – mais simples e abstrato – ao discursivo – mais complexo e concreto. O percurso

gerativo de sentido é, assim, o “simulacro das abstrações que um leitor faz ao ler um texto” (BARROS, 2001, p. 15):

[ele] é fundamental para a teoria semiótica. Prevê-se a apreensão do texto em diferentes instâncias de abstração e, em decorrência, determinam-se etapas entre a imanência e a aparência e elaboram-se descrições autônomas de cada um dos patamares de profundidade estabelecidos no percurso gerativo.

É importante ter em mente que esse método não visa a descrever pura e simplesmente o que o texto diz, mas quais as estratégias e os procedimentos para o texto dizer o que diz, ou seja, seus mecanismos internos de construção de sentido, que vão de categorias invariantes às mais variáveis, ou seja, um mesmo tema pode ser figurativizado de diferentes modos, por exemplo. Como destacou Fiorin (2019, p. 21):

[o percurso] não é uma camisa de força, em que se devem enfiar todos os textos, mas um modelo de análise e de previsibilidade, que, ao mesmo tempo, expõe generalizações sócio-históricas (invariantes) e especificidades de cada texto (variantes).

O percurso é constituído por três níveis, que têm descrições autônomas: estruturas fundamentais, narrativas e discursivas. Cada um desses patamares tem uma sintaxe e uma semântica:

Quadro 1 – Gramática semiótica

Gramática semiótica	Sintaxe	Semântica
Gramática fundamental (lógico-conceitual)	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
Gramática narrativa (antropomórfica)	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Gramática discursiva (da enunciação)	Sintaxe discursiva	Semântica discursiva

Fonte: Barros, 2001, p. 17.

Há níveis de invariância crescente porque cada nível é concretizado pelo imediatamente superior de modos diferentes – o que quer dizer que o nível superior é uma variável em relação ao imediatamente inferior (FIORIN, 2019). Assim, uma mesma estrutura narrativa pode ser tematizada de formas distintas.

Pensando no nível fundamental, nível mais abstrato do percurso, o sentido nasce da percepção da diferença, por essa razão teremos uma oposição semântica mínima. É um nível “universal” composto de unidades virtuais que estão à disposição do enunciador para serem atualizadas. Assim, há universos semânticos “vida vs. morte”, “liberdade vs. opressão”, “natureza vs. cultura”, “feminino vs. masculino” etc., que são sobrepostos pelas categorias eufórico vs. disfórico. Essa categoria “eufórico vs. disfórico” começa a dar os valores de determinado texto. Em dado texto, a morte pode ser eufórica (algo positivo); em outro, disfórica (negativo). Inclusive, em um mesmo texto pode ser que existam posições axiológicas diferentes. Para aclarar, tomemos um exemplo do romance que vamos analisar, *Grande Sertão: Veredas*: em diversas cenas, podemos apontar uma oposição “arcaico vs. moderno”⁶ – Zé Bebelo, por exemplo, é visto como moderno,⁷ quer ser político, é “amigo” do governo; e os jagunços são percebidos como arcaicos. Em alguns momentos, o moderno se apresenta de forma disfórica, como algo negativo⁸ (mesmo Zé Bebelo junta-se ao bando de jagunços para vingar a morte de Joca Ramiro); no entanto, no final, Riobaldo, que era jagunço,⁹ acaba

⁶ Para tornar mais clara nossa posição, temos de considerar o cronotopo, ou seja, a representação da sociedade na época em que o romance surgiu (“uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua” [FIORIN, 2016b, p. 145]). Na sociedade brasileira, havia uma camada urbana e rural que não era nem de escravos nem de senhores. Passaram a ser os agregados (marcantes também na obra de Machado de Assis). No meio rural, essa massa não tem meios de vida, mesmo na República, e tornam-se moradores-agregados nas fazendas, sendo totalmente dependentes dos fazendeiros e colocando-se abaixo deles em troca de “proteção” (Riobaldo era parte dessa camada, de início como agregado, na fazenda de seu pai, e depois como fazendeiro, protegendo: “Eu dou proteção. [...] Essa não faltou também à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra... [...] Gente melhor do lugar eram todos dessa família Guedes, Jidião Guedes; quando saíram de lá, nos trouxeram junto, minha mãe e eu. Ficamos existindo em território baixio da Sirga [...]” [ROSA, 2015, p. 46-7]). Direito de moradia, acesso a trabalho – rudimentar – e proteção implicam uma troca de favores (lealdade ao senhor-proprietário, defesa da família e das posses deste). Essas peculiaridades de povoamento resultam em pequenos núcleos, isolados uns dos outros, onde a autoridade suprema era o senhor. Oliveira Vianna (1955) chama essa divisão social de “clã feudal”. Há, também, alianças entre fazendeiros, senhores desses clãs, que resultavam em conglomerados maiores, a partir disso, temos conflitos de ataque ou defesa entre esses proprietários e seus agregados (como o caso de *Grande Sertão: Veredas*). Euclides da Cunha, n’*Os Sertões*, também destacava a aparência feudal do sertanejo, mostrando que esse sistema social lhe parece um feudalismo grosseiro: “Ostentando, como os outros dominadores do solo, um feudalismo achamboado – que leva a transmudar em vassalos os foreiros humildes e em servos os tapuias mansos” (CUNHA, 1984, n.p.). Riobaldo sintetiza: “Política! Tudo política, e potentes chefias!” (ROSA, 2015, p. 101) – e essa é a matéria vertente.

⁷ “Os atributos pessoais de Zé Bebelo representam a modernidade, no contexto histórico de República Velha do romance; são eles a inteligência, o desejo de instruir-se, a visão nacional” (GALVÃO, 1972, p. 64).

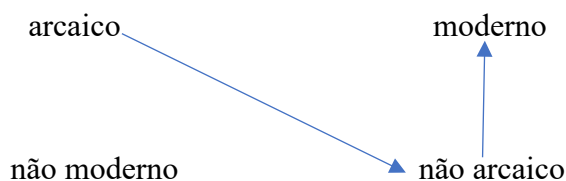
⁸ Zé Bebelo “é também ambíguo, comporta atributos pessoais tradicionais: a valentia em primeiro lugar, a sede de poder pessoal, a utilização de recursos habituais para cumprir seus intentos – os jagunços para acabar com os jagunços” (GALVÃO, 1972, p. 65).

⁹ Temos de considerar que, no romance em pauta, o preceito é: “tudo é e não é”, ou seja, muitas vezes, uma oposição “mal vs. bem”, que pode ser a oposição máxima da obra de Guimarães Rosa, mudam de posição eufórica/disfórica. Assim, Deus que representa o “bem”, posição eufórica, é colocado em xeque por permitir que pessoas boas sofram (ver ROSA, 2015, p. 16, o *causo* do Aleixo e seus filhos).

com o jaguncismo na região (tornando-se o senhor que protege os outros moradores), o moderno se instala e o arcaico passa a ser disfórico.

Ainda no nível fundamental, é preciso salientar que há um percurso entre as oposições mínimas, ou seja, não se passa de um estado a outro de maneira automática. Antes, é preciso que se vivencie uma relação de contradição antes de chegar a seu contrário. Assim, considerando o exemplo anterior (“arcaico vs. moderno”):

Figura 1 – Quadrado semiótico



Fonte: Elaboração da autora.

Não há uma passagem direta do arcaico para o moderno; antes de isso acontecer, é preciso sua negação. No enredo, há uma sociedade de jagunços vista por determinada *doxa* como arcaica (o que pode ser eufórico, como já dissemos). Esse arcaísmo é negado – por exemplo, no julgamento de Zé Bebelo, ao permitir que algo considerado moderno e fora dos parâmetros da sociedade jagunça aconteça – e, a partir daí, há um conflito, uma tensão, entre essas forças para que se chegue à afirmação da modernidade, com o fim dos bandos de jagunço e a “paz” no sertão.¹⁰

Por conseguinte, verificamos que as operações do quadrado semiótico negam um conteúdo para afirmar outro, construindo a significação e fazendo que seja possível a narrativização.

Para Barros (2001, p. 27):

As operações de sintaxe fundamental convertem-se, na sintaxe narrativa e graças ao sujeito de fazer, em enunciados do fazer que regem enunciados de estado. Pode-se dizer que a conversão das operações lógicas em transformações narrativas é uma antropomorfização, em que a sintaxe narrativa substitui as operações lógicas da sintaxe fundamental por sujeitos do fazer e define sujeitos

¹⁰ Outro exemplo que pode ser dado no romance em que há essa oposição é, no episódio da Fazenda dos Tucanos, quando Zé Bebelo escreve cartas aos soldados do governo. Zé Bebelo trata a interferência do governo (que representaria o “moderno”) como eufórico. Riobaldo acredita que essa interferência traria mais problemas (colocando o moderno como disfórico) e começa a desconfiar do líder.

de estado para junção com objetos-valor, formulando, portanto, sintaticamente, a relação básica do homem com o mundo.

Passamos para o segundo patamar, o mais elaborado pela teoria greimasiana: o nível narrativo, que pode ser resumido como transformações. Nesse nível, os elementos da oposição fundamental são assumidos como valores por sujeitos e circulam entre eles em virtude das ações realizadas também por sujeito. Como observamos, é nesse nível que surge o sujeito, que é aquele que age sobre e no mundo. Existem duas concepções complementares de narratividade: a mudança de estados operada por um sujeito que age no mundo em busca dos objetos – ou melhor, o sujeito que busca os valores investidos nos objetos – e uma sucessão de “estabelecimentos e rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário” (BARROS, 2005, p. 20).

Nesse sentido, Greimas e Courtés (2020) propõem dois enunciados elementares: os enunciados de estado e os enunciados de fazer. Os primeiros – enunciados de estado – estabelecem a relação de junção entre sujeito e objeto. A junção possui dois termos contraditórios: a conjunção, dada pelo símbolo \cap , e a disjunção, representada por \cup . Na conjunção, o sujeito está em união com o objeto e na disjunção, separado.

Sobre os enunciados de fazer, há a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado disjuntivo a um conjuntivo, e vice-versa. Assim, verificamos que os objetos estão transitando entre os sujeitos, e, para que um sujeito entre em conjunção com um objeto, é preciso que outro entre em disjunção.¹¹

Tomemos mais um exemplo de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2015, p. 307).

Passado da metade do romance, Riobaldo está em conjunção com uma pedra de safira e quer doá-la para Diadorim – ou seja, entrar em disjunção com o objeto para que Diadorim passe a ter conjunção com a pedra. No entanto, o valor do objeto é a representação do amor que Riobaldo tem por Diadorim. Diadorim nega a pedra, dizendo que só pode aceitá-la após o fim do conflito, o que significa que Riobaldo está em disjunção com o amor de Diadorim.

No intuito de convencer Diadorim a entrar em conjunção com seu amor, Riobaldo propõe que eles abandonem o conflito; quer, assim, que Diadorim entre em

¹¹ Há relações de aquisição e privação de objetos de duas naturezas transitivas e reflexivas: doação (aquisição, transitiva); apropriação (aquisição, reflexiva); espoliação (privação, transitiva); e renúncia (privação, reflexiva).

disjunção com o objeto-valor vingança. Para os valores de Diadorim, a vingança é algo mais importante para se estar em conjunção. Aqui, podemos exemplificar outro percurso da organização narrativa – do destinador-manipulador e destinador-julgador –, o qual pode ser dividido em três etapas: o percurso do destinador;¹² o percurso do sujeito (o agir propriamente dito); e o percurso do julgador.¹³

No exemplo utilizado, Riobaldo tenta manipular Diadorim para que ambos abandonem o conflito, com o argumento de que já morreram pessoas suficientes. Contudo, Diadorim não aceita o contrato proposto por Riobaldo. Riobaldo não tem sucesso em seu fazer-persuasivo, pois é Diadorim o grande destinador-manipulador do romance, que faz um contragolpe em Riobaldo: “– Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade...” (ROSA, 2015, p. 308). A partir da *sedução*,¹⁴ Diadorim manipula Riobaldo para que ele permaneça na disputa. O fazer-persuasivo de Diadorim é aceito por Riobaldo, que crê nos valores de Diadorim e segue no conflito.¹⁵

Temos, a partir desse exemplo, o *esquema narrativo canônico*, que é o modelo de previsibilidade da narratividade manifestada nos textos. Esse esquema propicia que verifiquemos, a partir da *performance* do sujeito (ou seja, as transformações que ele realiza na narrativa), quais manipulações ele sofreu e quais competências ele precisou conquistar para executar sua ação.

As competências são dadas ao destinatário pelos modais “querer-fazer”, “dever-fazer”, “saber-fazer” e do “poder-fazer”. Voltando a Riobaldo: ele quer e deve fazer, pois aceitou os valores de Diadorim, mas ainda não sabe-fazer e, por isso, não pode. Passará a ter o saber-fazer e poder-fazer após a cena das Veredas-mortas.

¹² “O percurso do destinador-manipulador pode ser desmembrado em três etapas: o contrato fiduciário, em que é estabelecido um mínimo de confiança; o espaço cognitivo da persuasão e da interpretação; a aceitação ou recusa do contrato” (BARROS, 2005, p. 38).

¹³ Também chamado como sanção: “O percurso do destinador-julgador, da mesma forma que a manipulação, consiste no encadeamento lógico de programas narrativos, em geral complexos, de dois tipos: o primeiro, responsável pela sanção cognitiva, que leva ao reconhecimento do ‘herói’ e ao desmascaramento do ‘vilão’; o segundo, encarregado da sanção pragmática, que culmina na retribuição, sob a forma de recompensa ou punição” (BARROS, 2005, p. 39).

¹⁴ Há quatro tipos de manipulação: provocação, sedução, tentação e intimidação.

¹⁵ Segundo Barros (2001, p. 36): “A manipulação só será bem-sucedida se o sistema de valores que está por detrás dela for compartilhado pelo manipulado. [...] O bom funcionamento da manipulação pressupõe uma certa cumplicidade entre manipulador e manipulado”.

Quanto ao percurso do julgador, ou sanção, de Riobaldo, há algo incomum: Diadorim morre, e a sanção, por vencer os Hermógenes, que poderia ser a concretização do amor entre os jagunços, não acontece.

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando são assumidas pelo sujeito da enunciação. No último patamar do percurso, o nível discursivo, encontramos as singularidades de cada texto, é o lugar da manifestação dos valores sobre os quais o texto está construído:

A análise discursiva opera sobre os mesmos elementos que a análise narrativa, mas retoma aspectos que foram deixados de lado: as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário, a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos (BARROS, 2001, p. 72).

Na sintaxe discursiva, encontramos as categorias de pessoa, espaço e tempo, que são as estratégias acionadas pelo enunciador para criar diferentes efeitos de sentido. Assim, um texto narrado em primeira pessoa, no espaço do aqui, no tempo presente, causa um efeito de proximidade, de subjetividade ao texto. Por sua vez, para ter um efeito de objetividade, como um jornal, é preciso que se narre na terceira pessoa, no espaço do alhures e no tempo do então – como uma tentativa de apagar as marcas do “eu” que fala.

Na semântica discursiva, temos os efeitos de sentido a partir da tematização e da figurativização. Barros (2005, p. 66) aponta: “tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato”. Discini (2005, p. 264) complementa: “o tema respalda os discursos ao reproduzir a categorização do mundo feita pelo ideário dos grupos sociais”. Isso quer dizer que o universo semântico “moderno”, visto anteriormente, pode ser tematizado de diversas formas. Em *Grande Sertão*, podemos apontar o tema sociopolítico (relação governo-fazendeiros-jagunços – v. nota de rodapé 1 deste capítulo).¹⁶

A figurativização é o último investimento semântico, ou seja, recobre os temas e dá o tom de realidade e traços sensoriais. Os discursos literários, como o que tratamos aqui, são essencialmente figurativos. Importante ressaltar que

¹⁶ Santiago (2017) aponta a atualidade do tema sociopolítico de *Grande Sertão: Veredas*, ao fazer um paralelo entre o sertão e as favelas ocupadas por milícias em algumas cidades do País. Nas favelas, o poder paralelo das milícias dá o tom aos moradores, e o governo não consegue adentrar para combatê-lo.

[...] as figuras são, por excelência, o lugar do ideológico no discurso. Não é ingênua, portanto, a escolha de figuras de mulher que borda e se sacrifica, ligadas ao tema da maternidade, da beleza e do conhecimento intuitivo, ou a de espaços abertos e fechados, para concretizar temas de nascimento e morte (BARROS, 2001, p. 124).

Voltando ao exemplo que utilizamos, arcaico e moderno, tematizando questões sociopolíticas, podem ser figurativizados em Hermógenes, que passa a combater o grupo de Riobaldo após o julgamento de Zé Bebelo (por considerar uma afronta às tradições dos jagunços), e o próprio Zé Bebelo, homem que termina o romance indo para capital estudar. Riobaldo é o homem da transição desses mundos, um ser cindido que se pergunta: “Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro?^[17]” (ROSA, 2015, p. 132).¹⁸

Em suma, Barros (2001, p. 124) define que “os temas disseminam-se pelo texto em percursos, as figuras recobrem os temas. A reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso, denominam-se isotopia”. Cabe ao leitor depreender as isotopias do texto para interpretá-lo.¹⁹

Visto todos os níveis do percurso gerativo, passemos a outro ponto importante neste trabalho: a enunciação. Benveniste (1974, p. 80) aduz que “a enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”. A semiótica recorreu aos estudos do linguista francês e compreende a enunciação como a instância de mediação, “que assegura a discursivização da língua, que permite a passagem da competência à *performance*, das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso” (FIORIN, 2016a, p. 31).

A enunciação, portanto, é vista como a instância que instaura o sujeito. Nesse aspecto, enunciar é transformar individualmente a língua (que é meramente virtual) em discurso e, por esse ângulo, a enunciação é produto do ato de apropriação da língua por um enunciador/locutor.

Para Landowski (2005, p. 222), a enunciação é o “ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido”. O enunciado deve ser visto como o resultado da enunciação. Landowski

¹⁷ Nesse ponto do romance, Joca Ramiro representava a jagunçagem.

¹⁸ O capitalismo adentra naquela sociedade sertaneja: “a essência contraditória da vida social em formação manifestava-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” (BAKHTIN, 2018, p. 21).

¹⁹ As isotopias são responsáveis pelo efeito de sentido de coesão e coerência do texto.

(2005, p. 222) assim o define: “é o objeto cujo sentido faz ser o sujeito”. Vemos que o sujeito cria, por meio de um ato, o enunciado, e é criado pelo enunciado – isso significa que formamos o sujeito da enunciação a partir das marcas deixadas no enunciado. Fiorin (2019, p. 24) estabelece:

Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, tomado como ponto de referência. A partir do espaço e do tempo da enunciação, organizam-se todas as relações espaciais e temporais. Porque a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaçotemporais, ela é o lugar do *ego, hic et nunc*.

Ainda no pensamento de Fiorin (2016a, p. 36), destacamos:

A categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso. Assim, o *eu* não se refere nem a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente linguístico, ou seja, ao “ato de discurso individual em que *eu* é pronunciado e designa seu locutor” (BENVENISTE, 1966:261-262). O fundamento da subjetividade está no exercício da língua, pois seu único testemunho objetivo é o fato de o *eu* enunciar-se.

Há dois mecanismos que instauram as categorias de pessoa, espaço e tempo: *debreagem* e *embreagem*. A *debreagem* é a operação em que a instância da enunciação se disjunge de si, do tempo e do espaço e projeta no enunciado um não eu, um não agora e um não aqui: “nenhum eu, aqui ou agora inscritos no enunciado são realmente a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação” (FIORIN, 2019, p. 25). Existem dois tipos distintos de *debreagem*: a *enunciativa* e a *enunciva*.

A *debreagem* *enunciativa* é aquela em que o não eu, o não aqui e o não agora são dados como eu, aqui, agora. Como vimos na sintaxe discursiva, é o que cria o efeito de proximidade e subjetividade. Há, nesse caso, a enunciação *enunciada*.

A *debreagem* *enunciva* é aquela que tem as marcas do enunciador apagadas, criando efeito de objetividade e verdade absoluta. Assim, o não eu, o não aqui e o não agora se projetam como ele, alhures e então. Nessa situação, há o enunciado *enunciado* – como a própria denominação sugere, é como se o enunciado se “fizesse sozinho”; contudo, temos de lembrar que há um sujeito que enuncia, e esse sentido de verdade é apenas um efeito de sentido.

É relevante destacarmos as debreagens internas, muito frequentes no discurso literário. Seguindo Fiorin (2019, p. 27):

[a debreagem interna] Trata-se do fato de que um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torne instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. É assim, por exemplo, que se constitui um diálogo: com debreagens internas, em que há mais de uma instância de tomada da palavra. Essas instâncias são hierarquicamente subordinadas umas às outras: o *eu* que fala em discurso direto é dominado por um *eu* narrador, que, por sua vez, depende de um *eu* pressuposto pelo enunciado.

Benveniste (1988, p. 285) ressalta o quanto esse estabelecimento de diálogos é importante:

Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando com outro homem que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição de homem.

Conseqüentemente, as concepções de discurso direto e indireto podem ser trabalhadas pelo arcabouço teórico da semiótica. O discurso direto é aquele em que se delega a voz para que o outro se expresse. O narrador dá voz ao interlocutor para que ele se expresse, produzindo o efeito de autenticidade. Esse procedimento é chamado de debreagem de segundo grau, pois temos dois níveis de delegação de vozes: primeiro entre o enunciatário e o narrador; depois, entre o narrador e o interlocutor. Lembramos que cada instância, quando enuncia, sempre estabelece um “tu”. Logo, o enunciatário institui um enunciatário, o narrador, um narratário e o interlocutor, um interlocutário.

O discurso indireto é aquele em que o narrador não cede a palavra ao interlocutor, apenas comunica, com suas próprias palavras, o que o outro disse. Na semiótica, essa operação é chamada de debreagem de primeiro grau, porque temos apenas um nível: a delegação de voz do enunciatário/enunciatário para o narrador/narratário. O efeito de sentido aqui é a dominância de um ponto de vista, de uma voz sobre a personagem citada.

A embreagem, ao contrário da debreagem, “desreferencializa o enunciado que ela afeta” (FIORIN, 2016a, p. 45), ou seja, há uma troca de uma pessoa por outra – o mais comum é a troca da primeira pessoa do singular pela terceira pessoa do singular,

produzindo o efeito de esvaziamento de subjetividade, apresentando-se como um papel social. Para tanto, citamos um exemplo de Riobaldo, tratando-se na terceira pessoa: “E o ‘Urutú-Branco’? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (ROSA, 2015, p. 26). Depois do pacto nas Veredas-mortas, Riobaldo passou a ser conhecido como “Urutú-Branco”; ao se trocar a primeira pela terceira pessoa, marca um distanciamento: o Urutú-Branco não mais existe, nem era o verdadeiro Riobaldo.²⁰

Para encerrar a questão da enunciação, salientamos outro procedimento: o observador. O observador, como o narrador, é um delegado da enunciação, mas não é sua tarefa contar a história, e sim determinar um ou mais pontos de vista e dirigir o desenrolar do discurso.

Barros diz (2005, p. 57):

A enunciação distribui o saber de diferentes modos e obtém efeitos também diferenciados. O jornal, por exemplo, utiliza a delegação do saber com um duplo efeito, o de objetividade e o de “dono da verdade”. Seu discurso transmite, com “imparcialidade”, o saber de várias “fontes”, e o jornalista-observador congrega o conhecimento de todas elas e obtém, assim, a verdade ilimitada e absoluta. O romance policial inglês, bem-sucedido, faz uso, em geral, da desembreagem enunciativa em primeira pessoa e da delegação parcial do saber ao narrador. O amigo ou ajudante do detetive assume a narração e tem um conhecimento limitado e pouco correto dos fatos que transmite, criando suspense.

Como demonstramos, essas relações são fundamentais para entendermos a relação enunciado/enunciação. Elas serão ferramentas para explicarmos características que amparam alguns procedimentos discursivos para chegarmos à estratégia da polifonia do enunciador roseano.

A paixão para a semiótica

Os filósofos da Antiguidade Clássica já se preocupavam com o estudo das paixões humanas. Eles as viam como uma patologia (*pathos*), em que o homem perderia seu estado racional e se encontraria em meio ao caos, entregue à desarmonia e

²⁰ Pensando na categoria modal ser *x* parecer, Riobaldo, na manifestação, parece o Urutú-Branco, autoritário, absoluto; mas, na imanência, não o é. Assim, temos uma mentira. O tema será novamente abordado no Capítulo 2.

desequilíbrio. Desde Homero, na *Iliáda* (a ira de Aquiles, por exemplo), podemos verificar como o tema é importante para os gregos. No século XVIII, a paixão ganha outro *status*: passa a ser aquilo que move o homem, é aquilo que faz o homem agir e o eleva às grandes atitudes.²¹ Segundo Fiorin (2007, p. 10):

A semiótica, ao reconhecer que há um componente patêmico a perpassar todas as relações e atividades humanas, que ele é o que move a ação humana e que a enunciação discursiviza a subjetividade, mostra que as paixões estão sempre presentes nos textos.

A teoria narrativa, como vimos, explicava os “estados de coisas”, mas não os “estados de alma”. Greimas aperfeiçoou os estudos de Propp (2006) e estudou textos em que há transferência de objetos entre os atores do enunciado, ou com aqueles em que há estruturas diversas de manipulação e de sanção (FIORIN, 2007, p. 10). O modelo greimasiano criou uma sintaxe narrativa que mostra como a ação ocorre nos textos, encenando o agir do homem no mundo, e, quando considerou que a “a comunicação não se reduzia ao fazer informativo do destinador e ao fazer receptivo do destinatário, mas incluía também e sobretudo o fazer persuasivo do destinador e o fazer interpretativo do destinatário, enveredou-se pelo caminho da modalização” (BARROS, 2001, p. 60). As modalizações do sujeito de estado (transformações modais que vai sofrendo) permitem estudar textos narrativos fundados sobre um processo de construção ou de transformação do ser do sujeito, e não apenas do seu fazer.²²

Ainda de acordo com Fiorin (2007, p. 10):

A semiótica, ao examinar as paixões, não faz um estudo dos caracteres e dos temperamentos. Ao contrário, considera que os efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado. Por exemplo, a obstinação define-se como um querer ser aliado a um não poder ser, enquanto a docilidade reúne um querer ser a um poder ser. O obstinado é aquele que quer, apesar da impossibilidade evidente, enquanto o dócil limita-se a desejar o que é possível.

As paixões são efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades dos modalizadores, que modificam o sujeito de estado. Temos as paixões simples – resultantes de um arranjo modal da relação sujeito/objeto – e as paixões complexas –

²¹ No entanto, a literatura da antiguidade clássica já reconhecia a importância das paixões. Homero havia destacado isso: foi a ira que fez Aquiles retornar à guerra de Tróia e vingar a morte de Pátroclo.

²² Além disso, os desdobramentos desse modelo dão conta de narrativas sem ação, em que tudo ocorre no interior do ator do enunciado.

aquelas em que várias associações de modalidades constituem uma configuração patêmica e desenvolvem percursos (BARROS, 2001, p. 62).

Para exemplificar, pensemos na paixão da vingança, tão notória em *Grande Sertão: Veredas*. De acordo com Barros (2001, p. 67), a vingança pode ser entendida como o programa de liquidação da falta causada. O desejo de vingança está representado na estrutura modal pelo poder-fazer. Nessa perspectiva, o sujeito de estado torna-se sujeito competente para o fazer: o querer fazer mal a alguém tem a possibilidade de concretização: o poder-fazer, o qual é uma forma de o sujeito ofendido autoafirmar-se pela possibilidade de destruição do ofensor.

Para Greimas e Courtés (2020, p. 536), a vingança – assim como a justiça – é uma forma de retribuição negativa (ou punição), exercida, na dimensão pragmática, por um destinador dotado de um poder-fazer absoluto. Contudo, ela não se confunde com a justiça, pois, enquanto esta recorre a um destinador social, aquela se vale de um destinador individual. Greimas (2014) aborda a cólera e a vingança, estabelecendo um esquema para a primeira. Considera-a uma paixão complexa que comporta avaliações positivas ou negativas, que a transformam em comportamento moral. Fontanille (2005, p. 61-79), posteriormente, desenvolve melhor e propõe a sequência que utilizaremos neste trabalho: Confiança → Espera → Frustração → Descontentamento → Agressividade → Explosão.

Como visto, um dos pontos centrais da narrativa é a vingança do grupo de Riobaldo contra Hermógenes e Ricardão. Numa das cenas centrais da obra – o julgamento de Zé Bebelo –, Hermógenes fica colérico, pois desejava acabar com o inimigo Zé Bebelo (visto como o “governo” no sertão):

O Hermógenes limpou a goela. De primeira entrada eu vinha sabendo – esse Hermógenes precisava de muitas vinganças.

Ele era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado. De uns assim, tudo o que escapa vai em retinge de medo ou de ódio. Há-de-haja – o Hermógenes tinha levantado para falar:

– “Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!” (ROSA, 2015, p. 220).

Contudo, ao contrário do que desejava Hermógenes, Joca Ramiro permite que seu inimigo, naquele momento, saia com vida. Por essa razão, o grupo de Hermógenes

decide matar o ex-chefe, criando assim uma segunda fase do conflito: a vingança pela morte de Joca Ramiro, pai de Diadorim, admirado por parte dos outros jagunços.

De início, esse empreendimento era mais de Diadorim do que de Riobaldo. Tanto que Riobaldo pensa diversas vezes em largar a vida de jagunço: “A verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo, de ser sempre jagunço não gostava” (ROSA, 2015, p. 65); e ainda pondera que Diadorim “era mais do ódio do que era amor?” (ROSA, 2015, p. 163). Sobre Hermógenes, Riobaldo havia alertado Diadorim de que não confiava no jagunço:

Puxei conversa com Diadorim. Por que era que Joca Ramiro, sendo chefe tão subido, de nobres costumes, consentia em ter como seu alferes um sujeito feito esse Hermógenes, remarcado no mal? Diadorim me escutou depressa, tal duvidou de meu juízo: “– Riobaldo, onde é que você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança” (ROSA, 2015, p. 148).

Pensando em Diadorim e no esquema supraproposto (Confiança → Espera → Frustração → Descontentamento → Agressividade → Explosão), vamos à análise.

Fontanille (2005, p. 64) pondera que a confiança “é uma relação entre ao menos dois sujeitos e pode ser formulada como um ‘crer em’ alguém”. Para ele, trata-se de um estado passional de crença em alguém no qual se estabelece um contrato fiduciário, explícito ou não. Diadorim confiava em Hermógenes, como observamos no trecho *supra*. Ainda complementa, justificando o jeito de Hermógenes: “Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau? Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!” (ROSA, 2015, p. 148). A espera “guarda a memória da confiança que a funda”, e Diadorim espera lealdade, no entanto se frustra. Ainda de acordo com Fontanille (2005, p. 64), a frustração “se prova sobre o fundo da confiança e da espera irrealizadas”. Nessa etapa, o corpo sensível do sujeito é tomado pela decepção, mas também seu querer é reativado. Segundo Santos e Abriata (2015, p. 1398), “decepcionado pela frustração, o sujeito confronta o que ele esperava com o que foi realizado”. Surge a agressividade endereçada ao outro sujeito, em que se havia criado a confiança. No caso, Diadorim despeja sua ira contra Hermógenes, que vai culminar na cena do confronto final, em que há a explosão:

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...

Ái, ele se vinham, cometer. Os trezentos passos. Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria, tão animosamente. [...] Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadorno, bramavam se investiram... Ao que – fechou o fim e se fizeram. E eu arvessei, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar – e só um pensamento, como um raio em raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ...*o Diabo na rua, no meio do redemunho*... O senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambateou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entonações. ...*O Diabo na rua, no meio do redemunho*... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas do homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco, sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ...*O Diabo na rua, no meio do redemunho*... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! (ROSA, 2015, p. 481-482.)

Os temas e as figuras do duelo no meio da rua mostram uma cena de movimento confuso e rodopiante, marcada pela repetição da expressão: “o diabo na rua, no meio do redemunho” – que também é epígrafe da obra. O diabo está no meio do conflito de Hermógenes e Diadorim. Nesse contexto, ocorre a explosão de Diadorim. É concretizada a vingança. Entretanto, Diadorim mata, mas também morre.

Para Greimas (2014, p. 241), a vingança é um programa de compensação em que um sujeito (S¹) inflige um castigo para que outro sujeito (S²) sofra a mesma dor de S¹. A vingança é, portanto, primeiramente, “um reequilíbrio dos sofrimentos entre sujeitos antagonistas” (GREIMAS, 2014, p. 241). Pensando em Diadorim, ela desejava que Hermógenes sofresse a mesma dor que ela sentiu quando perdeu o pai, Joca Ramiro. No entanto, isso não ocorre, porque Diadorim também morre, não há um reequilíbrio de sofrimentos, pois o que resta é a dor de Riobaldo, que acredita que a morte do amigo foi a sanção pelo seu pacto com o diabo.²³ Não há, assim, “a afirmação de si e a destruição

²³ Ao fim e ao cabo, Riobaldo cumpre sua missão, mas a morte de Diadorim levanta a dúvida em Riobaldo: foi uma sanção do contrato (pacto com o demônio) ou apenas o acaso? Riobaldo crê que o diabo poderia lhe dar um objeto de valor (corpo-fechado, por exemplo), pode, quis e sabia fazer o pacto (embora não devesse). O pacto lhe deu o poder-fazer absoluto e, com isso, seguiu-se a vingança. No entanto, após o desfecho do combate, Riobaldo acredita que a sanção desse contrato com o diabo foi a morte de Diadorim.

do outro” (GREIMAS, 2014, p. 243-244), o que nos mostra a essência da vida, na qual nem sempre se tem um reequilíbrio de forças. Pela perspectiva de Fontanille (2005), a vingança é eficaz quando S² sabe por que está sofrendo a dor. Segundo ele, “não somente o outro sujeito deve provar um dano equivalente àquele que causou, mas reconhecer essa equivalência e saber que se trata de uma medida de compensação; aquele que se vinga sem poder fazer saber é privado de uma parte de sua vingança” (FONTANILLE, 2005, p. 72). Por esse ângulo, a vingança do grupo de Riobaldo foi bem-sucedida e, inclusive, acabou com os conflitos entre jagunços.

Algumas palavras sobre a semiótica tensiva²⁴

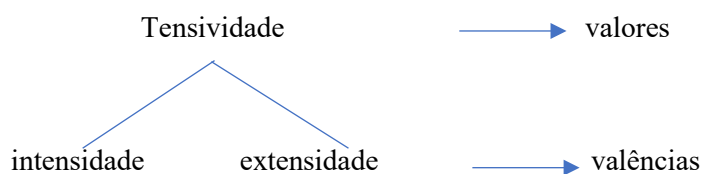
Como vimos, a teoria greimasiana estabeleceu bases para análises de textos em que há predominância de transitividade de objetos, aquele em que o sujeito age no mundo para entrar em junção com um valor. No entanto, a proposta não permitia verificar a mudança de estados passionais dos actantes. A própria crítica literária questionava a semiótica discursiva por não abranger um exame introspectivo do personagem.

Há um momento, portanto, em que a aplicabilidade da teoria estava em xeque e era preciso determinar novas teorias que dessem conta de textos em que a ação acontecia no interior do ator do enunciado. Nas palavras de Zilberberg (2011, p. 12):

Para a semiótica greimasiana, esse delicado momento é facilmente identificável como o da “virada fenomenológica”, sem que se possa determinar, por ora, se se trata de uma realização hegeliana ou de uma renegação confessável, levando-se em conta a recomendação verbal do próprio Greimas: *é preciso sair de Propp*.

Nesse contexto, Zilberberg e Fontanille (2001) propõem a semiótica tensiva, que visa a analisar os estados patêmicos do sujeito. Zilberberg (2011) apresenta a tensividade como nível tensivo-fórico, em que, de um lado, temos a extensidade (o inteligível) e, de outro, a intensidade (o sensível). O autor assim esquematiza:

²⁴ Assim como a sociosemiótica, traremos a semiótica tensiva à luz de *Grande Sertão: Veredas* no Capítulo 3.

Figura 2 – Esquema de tensividade

Fonte: Zilberberg, 2011, p. 66.

Nessa teoria, a intensidade e a extensividade unem-se, e essa junção “define um espaço de recepção” (ZILBERBERG, 2011, p. 67). Além disso, a principal premissa da proposta é: o sensível rege o inteligível, ou seja, “os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma” (ZILBERBERG, 2011, p. 67). Essas valências possuem subdivisões: a intensidade, o andamento e a tonicidade; a extensividade, a temporalidade e a espacialidade. A intensidade produz os efeitos de sentido de imprevisibilidade, precipitação e vigor: “A intensidade não é alheia à noção de *força*, mas, como seu *ser* é um *fazer*, como ela faz sentir seus efeitos, estes podem ser medidos em sua qualidade de subitaneidade, de ‘precipitação’ e de energia; as qualidades subsumem quantidades em processo” (ZILBERBERG, 2011, p. 69). A extensividade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade – em outras palavras, em quanto tempo e em qual espaço há a percepção do sensível e ele passa a ser “codificado”, indo para a esfera do inteligível.

Esses desdobramentos tensivos permitiram investigar os intervalos que constituem o *devoir*, ou seja, o sentido não se constitui apenas na descontinuidade, mas na continuidade: “O *devoir* é uma propriedade da ‘instância enunciante’ que controla as transformações referentes à presença, à sua intensidade e sua amplitude” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 154). Zilberberg (2011, p. 23) aduz: “Um dos méritos do conceito de espaço tensivo, por mais rudimentar que seja, é o de obrigar-nos a investigar a amplitude, a velocidade e a duração dos devires”. O *devoir* é colocado como o princípio de uma mudança contínua.

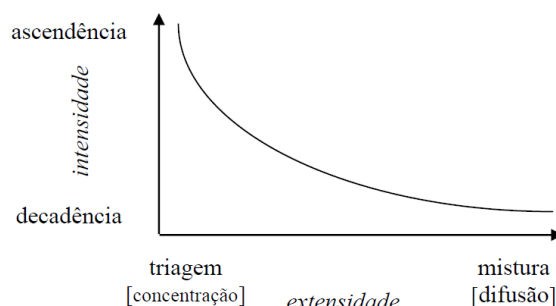
Assim, instaurou-se um novo modelo que consiste em misturar as duas dimensões: a do sensível e a do inteligível (ZILBERBERG, 2004) num esquema tensivo. Ao conjugar essas dimensões, esse esquema consegue prever intervalos de referência e definir suas sintaxes (COSTA, 2015).

Do lado da intensidade, há o par impactante *vs.* t nue. Sua sintaxe varia: pode ser ascendente ou descendente, de acordo com o andamento e a tonicidade. Do lado da extensidade, temos concentrado *vs.* difuso (ou puro *vs.* impuro – isto  , miscigenado, misturado).²⁵ Sua sintaxe opera por triagens e misturas – essas opera es referem-se, assim, aos estados das coisas, e se pressupõem:

A solidariedade entre ambas as opera es tem como consequência o fato de a triagem se processar necessariamente sobre uma mistura anterior, na exata medida em que uma mistura só pode ser considerada se incide sobre uma triagem anterior estabilizada (ZILBERBERG, 2011, p. 268).

Zilberberg (2011, p. 268) complementa: “Diante de um objeto que vale antes de tudo pelo seu  ndice, elevado ou nulo, de composi o com outros objetos, o sujeito, a partir do seu foco, opera triagens ou mistura”. Como exemplo, trazemos, na Figura 3, o diagrama proposto pelo francês para ilustrar essas rela es:

Figura 3 – Triagem e mistura



Fonte: Zilberberg, 2004, p. 72.

Nesse gráfico, temos a curva descendente: quanto mais intenso, menos extenso (e vice-versa). Tatit (2019, p. 22) resume:

Assim como temos aumentos e diminui es – ou processos de ascendência e descendência – no plano da intensidade que nos permitem falar, por um lado, de restabelecimento seguido de recrudescimento e, por outro, de atenua o seguida de minimiza o, temos também, no plano da extensidade, esses extremos de triagem e

²⁵ Zilberberg (2004) afirma que puro *vs.* impuro também seria uma possibilidade, no entanto não poderia ser uma categoria específica, pois determinado objeto nunca seria estritamente puro. Os estudos dialógicos de Bakhtin respaldam essa ideia, como veremos adiante.

de mistura. Podemos dizer que tanto uma como outra sofrem aumentos e diminuições em direções opostas: [mais triagem / menos mistura] ou [mais mistura / menos triagem].

Mas podemos acrescentar ainda que toda triagem está sujeita às ações da mistura e que toda mistura, em algum momento, será submetida à triagem. A atração que esses conceitos polares exercem, um sobre o outro, e os intervalos gradativos que estabelecem os seus movimentos de passagem estão na base do pensamento tensivo.

Importante abordar os conceitos para entendermos a mestiçagem proposta pelo semioticista francês:

De acordo com a estrutura canônica, a mestiçagem, compreendida como “variedade”, isto é, como variante combinatória da mistura, ocuparia uma região particular do espaço tensivo, definida, de um lado, pela fraqueza de sua valência intensiva e, de outro, pela elevação de sua valência extensiva (ZILBERBERG, 2004, n.p.).

Desse modo, se temos uma triagem “máxima”, a intensidade (ou, nas palavras de Zilberberg [2004, p. 22], o *quantum* de afeto) também será máxima – em outros termos, sublime. Contudo, se se proceder a uma operação de mistura e depois a mais uma série de operações de mistura, ocorrerão, em um só tempo, uma *difusão extensiva* e uma *diluição intensiva*.²⁶

Todas essas contribuições da semiótica tensiva postulam, portanto, que a extensidade cuida da divisão das grandezas em classes enumeráveis e da instabilidade dessa divisão, enquanto a intensidade trata do impacto e da cifra tensiva que cada uma dessas classes obtém pelo e no discurso. Portanto, apreende a busca do efeito de sentido fornecido pelas estruturas do texto e sistematiza os objetos instáveis e dinâmicos da linguagem: “Consegue fazer isso porque observa o fenômeno não como um estado, mas como uma tensão de forças” (COSTA, 2015, p. 87).

Outra característica da semiótica tensiva a ser destacada é que ela postula a existência anterior à análise clássica de oposições (por exemplo, arcaico *vs.* moderno, como exemplificamos), propiciando uma maior elasticidade nas relações entre os

²⁶ “A operação da mistura é recursiva e, quando esgota rapidamente as possibilidades de um domínio, estabelece aquilo que chamamos de valor de universo, como podemos observar na atual ideia de “mestiçagem generalizada” em que presumivelmente vivemos. O termo mestiçagem comparece aqui no sentido figurado, ou seja, aquele que permite a disseminação de seus empregos e sua “mistura” a novos classemas, contribuindo, assim, para a afetiva identificação do seu núcleo lexemático” (ZILBERBERG, 2011, p. 268).

termos; essa elasticidade é apreendida como intervalos, que projetam um *continuum* sob o descontínuo, ou seja, há um movimento. Nesse sentido, os termos contrários se dilatam, o que permite pressupor uma escala gradual que vai dos subcontrários átonos – Zilberberg (2011, p. 201) exemplifica com “pequeno e grande” – aos subcontrários tônicos – como “minúsculo e colossal”. Considerando o exemplo que utilizamos, poderíamos propor:

Os subcontrários operam com valências médias. Pensando em “pequeno e grande”, em uma curva descendente, teríamos a passagem do “colossal” ao “grande”, em uma atenuação, depois do “grande” ao “minúsculo”, por minimização. Em ascendência, passaríamos do “minúsculo” ao “pequeno”, em um processo de restabelecimento, e do “pequeno” ao “colossal”, em recrudescimento.

No caso que utilizamos de *Grande Sertão: Veredas* (2015), podemos citar: primitivo → arcaico → moderno → vanguardista. Em descendência: na atenuação, teríamos do primitivo ao arcaico; na minimização, do “arcaico” ao “vanguardista”. Em ascendência: do “vanguardista” ao “moderno”, em restabelecimento; e do “moderno” ao arcaico, em restabelecimento. Para ficar mais claro, podemos exemplificar o encontro de Zé Bebelo – “moderno” – com os catrumanos – um grupo “primitivo”. A reação de Zé Bebelo demonstra esse recrudescimento, pois o ex-aluno de Riobaldo coloca aqueles homens em uma situação animalesca. A reação de Riobaldo também é de grande incômodo, ele tem um mau pressentimento e entra em um minidiálogo interior sobre aquela situação (ROSA, 2015, p. 316).²⁷

Segundo Zilberberg (2011), esses intervalos são importantes para pensarmos nos regimes de concessão (“embora x, y”) e de implicação (“se x, y”). O semiótico utiliza os exemplos de “aberto”, “fechado”, como subcontrários, e “hermético” e “escancarado”, como sobrecontrários. Aberto e fechado se definem mutuamente: o aberto pode ser fechado; o fechado pode ser aberto. No entanto, o hermético se traduz como o que não se pode abrir; o escancarado, o que não se pode fechar. Nesse sentido, quando se fecha o que está aberto, temos uma implicação: é um mundo possível; mas, quando se fecha o escancarado, estamos na ordem da concessão, é a passagem do não possível ao possível, temos o inesperado. Por isso, a concessão é um contraprogama que instala o mundo do inesperado – o mundo do *acontecimento*.

²⁷ Veremos melhor esse encontro no próximo capítulo.

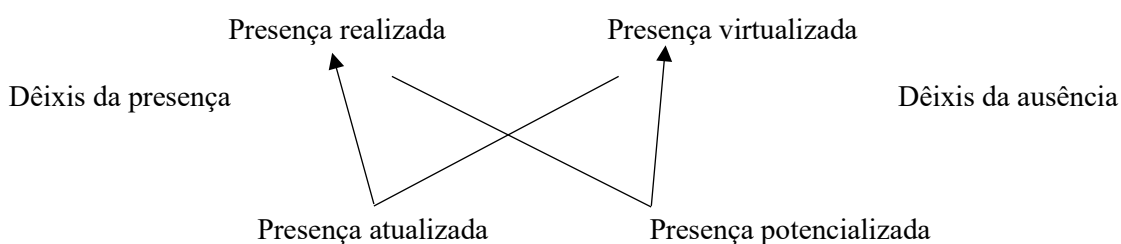
No episódio dos catrumanos (ROSA, 2015, p. 316), aqueles homens estão distantes no tempo de Riobaldo, o que o deixa atordoado, há uma desestabilização do mundo do narrador.

Diante disso, nos subcontrários, há menos impacto, menos tensão e menos tonicidade, predomina, então, a implicação. Nos sobrecontrários, há mais impacto, mais tensão e mais tonicidade, prevalece a concessão.

Discini (2015) postula que, considerando essas gradações, podemos pensar em gradações de presença (a partir dos estudos de FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). A professora pensa na gradação de uma presença sensível. Assim, no nível discursivo, há a presença realizada. Temos, portanto, uma dêixis da presença, em que há a presença realizada e a presença atualizada,²⁸ e uma dêixis da ausência, em que há a presença potencializada²⁹ e a presença virtualizada.³⁰ Essas presenças são percebidas por um corpo sensível, que é sempre presentificado.

Temos o percurso:

Figura 4 – Dêixis da presença e dêixis da ausência



Fonte: Fontanille; Zilberberg, 2011, p. 131.

Se na semiótica *standard*, apenas no nível discursivo, falava-se em sujeito da enunciação, podemos pensar agora nos outros níveis, visto que a ausência do sujeito é considerada uma presença ou, como postulou Discini (2015), uma quase presença. Assim, “o ator projeta-se desde a dêixis da ausência (nível tensivo e fundamental) até a dêixis da presença (nível discursivo e narrativo)” (DISCINI, 2015, p. 51).

²⁸ Presença atualizada é aquela que está no aguardo da realização, na espera, mas está pronta a se realizar.

²⁹ Presença potencializada é dada pela memória, aquilo que não é mais, mas ainda é. Segundo Tatit (2010, p. 97): “[...] a passagem do evento à memória, lugar onde transcorre a assimilação da vivência extraordinária e de onde pode surgir no anseio virtual de reatualização”.

³⁰ Presença virtualizada é aquela de uma memória esquemática apenas, uma abstração.

Esses apontamentos sobre presença serão mais bem discutidos no Capítulo 3, quando verificaremos as vozes que compõem o ator do enunciado Riobaldo, avaliando a imiscibilidade, a equipolência e a interdependência de vozes, demonstrando que a semiótica discursiva se apresenta como um instrumento eficaz para analisar a teoria de Bakhtin, sem distorcer seus conceitos, fazendo que o conceito de polifonia, tão vago quanto debatido, possa ser aplicado, repetível e apreendido em um *continuum*.

Algumas palavras sobre a sociosemiótica³¹

O modelo de narratividade greimasiano também foi expandido e rediscutido pelo semioticista Eric Landowski, com a proposta dos regimes de sentido e interação. Surge, assim, como desdobramento da semiótica, a sociosemiótica, que – também como a semiótica –, antes de ser um método, é um modo de olhar e abordar o mundo (DEMURU, 2019). Nas palavras do próprio Landowski (2014, p. 12), “Concentrando assim a atenção sobre o ato e mais especificamente sobre a dimensão interacional dos processos, a sociosemiótica inscreve-se no prolongamento da semiótica *standard*”.

Se a semiótica narrativa canônica reconhece dois regimes – a programação e a manipulação –, a sociosemiótica acrescenta mais dois: o ajustamento e o acidente. De acordo com Fiorin (LANDOWSKI, 2014a, p. 8): “Eric Landowski não destruiu o modelo de narratividade descrito por Greimas, mas, fazendo um rigoroso cálculo de probabilidades, mostrou que ele é uma das possibilidades, entre outras, de narratividade”. São de grande importância esses dois novos regimes, pois abre-se espaço para o sujeito seguro de sua capacidade de *sentir* e para aquele que se entrega à *sorte*. Assim, os dois primeiros são regidos pela regularidade e pela intencionalidade e estes últimos, pela sensibilidade e pela aleatoriedade.

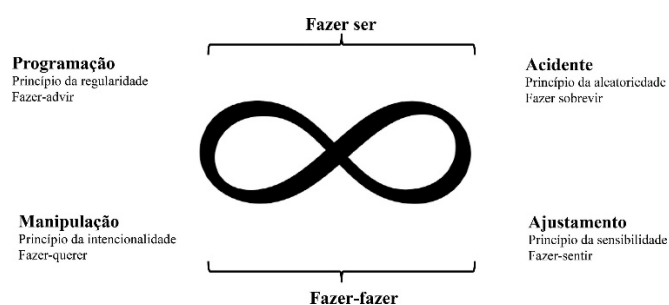
É preciso reforçar que esses regimes não são estanques. Um mesmo sujeito circula entre eles, elege – conscientemente ou não – o regime mais apropriado e pode, ao exercê-lo à exaustão, ser levado a outro. Landowski (2014a) exemplifica com a figura do sedutor Don Juan, que, ao fazer da manipulação seu modo de vida – sempre manipulando, seduzindo, as mulheres –, acaba deixando a sua “arte” vazia, sendo conduzido a uma mera repetição de atos, a uma programação. Nesse contexto, trazemos

³¹ No Capítulo 3, apresentaremos uma abordagem mais detalhada à luz de *Grande Sertão: Veredas* (2015).

a célebre frase marxista que aqui se encaixa bem: “todo sistema carrega em si o germe da sua própria destruição”; no caso da nossa exposição: todo sujeito está condenado a deslizar no esquema proposto por Landowski e, por conseguinte, todo regime tem seu fim, sendo levado a outro.

O semioticista francês expõe também os riscos dessas interações – quanto mais próximo da programação, menos arriscada é a interação, pois não há surpresas; por consequência, quanto mais regido pela aleatoriedade, mais riscos se correm. Landowski (2014a, p. 85) esquematiza de modo que fica evidente como esses quatro elementos podem se articular e combinar para dar conta da heterogeneidade de caracteres ou práticas sociais:

Figura 5 – Quadrado elíptico de Landowski



Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732019000200128. Acesso em: 3 fev. 2021.

Discorre-se, a seguir, sobre cada um deles.

A programação e a manipulação estão sob a lógica da junção, que propõe que as relações entre sujeitos são mediadas pela busca dos objetos de valor, com os quais se quer entrar em disjunção ou em conjunção (DEMURU, 2019).

A programação é baseada na previsibilidade, portanto é limitada de riscos. Era prevista em Greimas, embora não fosse abordada diretamente, mas pode-se afirmar que os papéis temáticos são parte da programação, pois delimitam o fazer de um ator e fazem dele um agente funcional. Ao se falar de um jagunço, por exemplo, há uma atitude já esperada. Tomemos o caso de Hermógenes:

Ele era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado. De uns assim, tudo o que escapa vai em retinje de medo ou de ódio. Observei, digo ao senhor. Carece de não se perder sempre o vezo da cara do outro; os olhos. [...]

Há-de haja! – O Hermógenes tinha falado, para falar:

– “Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se a vida sobrava, para não sobrar!” (ROSA, 2015, p. 192).

Nesse trecho, no julgamento de Zé Bebelo,³² Hermógenes age da forma prevista, “coerente” com o papel temático de um jagunço diante de seu rival (“é que se devia de amarrar este cujo, feito porco”; “Acuso é isto, acusação de morte”). Mais do que isso, Hermógenes age de maneira repetitiva, já se espera isso dele (outro episódio a se destacar é o da *matança dos cavalos*). Riobaldo o descreve, nas páginas iniciais, como “nasceu formado tigre, e assassim” (ROSA, 2015, p. 18). Sobre isso, Landowski (ano 2014a, p. 24) diz: “É precisamente o que a gramática do fazer-ser autoriza por princípio e sem reserva ao estender, sob o manto noção aparentemente neutra de papel temático, a ideia de estritas regularidades de comportamento a todos os tipos de atores possíveis”.

Com esse exemplo, queremos demonstrar que o papel temático corresponde a percursos estáveis de vida (o revisor revisa; o cantor canta) (LANDOWSKI, 2013), que são também responsáveis pelos estereótipos (por exemplo, o assassino é sempre o mordomo): “Jagunço é isso. Jagunço não se escabrêia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Para ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final” (ROSA, 2015, p. 57).

No entanto, a programação pode ocorrer em práticas sociais, por exemplo, uma missa, em que há um roteiro seguido sempre da mesma forma (e que depois de certo tempo já não prende mais a atenção dos fiéis, ou seja, perde seu sentido); ou em interações: as conversas de elevador, sempre iguais e vazias de sentido e sem nenhum risco para os atores etc.

A manipulação foi o centro das atenções por muito tempo. Foi a ela que Greimas dedicou mais atenção. Mencionam-se, em resumo, as etapas desenvolvidas pelo lituano: manipulação, competência, *performance* e sanção. Um destinador manipula seu destinatário para querer ou dever fazer algo, para isso, o destinatário precisa aceitar o

³² O inesperado é o julgamento, pois não era tradição no bando. Riobaldo tem a ideia para tentar salvar a vida de seu antigo amigo, a quem ele ainda admira.

contrato proposto a partir de um fazer-interpretativo, confiando no destinador. Adquire competências modais (*saber e poder*) e passa a fazer o programa narrativo.

Isso posto, passemos ao ajustamento e ao acidente, os outros dois regimes do modelo landowskiano.

Ajustamento e acidente estão na lógica da união. Neles, os objetos de valor não estão em transição entre os sujeitos; são construídos pelo contágio, pelo contato direto, pelo sensível.

O ajustamento é mais emocional e mais estésico. Está em função do princípio da sensibilidade, no qual o sujeito sente o sentir do outro em uma relação direta, corpo a corpo, e se modela a suas emoções, a seu ritmo, pelo contágio. Landowski (2014a, p. 17) já alertava que não se pode confundir ajustamento com adaptação, pois esta remete à programação (“onde um actante pode agir sobre um outro apenas sob a condição de respeitar as regularidades que regem seu comportamento”); portanto, não é uma questão de um sujeito se submeter à vontade do outro, ou seja, de fazer o outro crer, e sim de fazer-sentir. Não se fala mais de um fazer-persuasivo, mas de permitir que as sensibilidades, os desejos, comandem a interação. Em resumo, nas palavras de Landowski (2014a, p. 51): “Com a manipulação, aparecem ‘sujeitos’, atores maleáveis já que dotados de inteligência e de relativa autonomia. Com o ajustamento, acabamos de reconhecer esses mesmos sujeitos como dotados, ademais, de um corpo e, por isso mesmo, de uma sensibilidade”. O semioticista exemplifica bem com a dança: para ser algo que desperte emoções, que construa sentidos, é preciso que, ao dançar, os sujeitos procurem a melhor forma de se ajustar um ao outro. Dessa maneira, o sentido é criado em ato, não tem uma resposta antecipada (ou uma condução à resposta esperada), “cada impulso de um constitui um convite para o outro amoldar-se ao seu movimento” (LANDOWSKI, 2014a, p. 95). Também por isso, diferentemente dos outros dois regimes já descritos, este conta com um grau maior de risco na interação, “é possível que toda prática de ajustamento seja antes de tudo um pôr a prova a si mesmo através de uma relação total e arriscada com o outro” (LANDOWSKI, 2014a, p. 95).

Por derradeiro, o acidente é regido pela aleatoriedade, logo é o completo acaso que o compõe. Os acontecimentos desse modelo escapam de qualquer previsibilidade e não dependem de nenhuma instância externa, menos ainda de uma ação reflexiva. Com essa proposta, Landowski (2014a, p. 70) abrange também as interações com fenômenos naturais (“não dependem de programações bem conhecidas, nem da manipulação, nem

do ajustamento”). Aqui, tudo se escapa, o risco é total; não há segurança, não há previsibilidade. Pode-se, então, perder o sentido e beirar o absurdo.

Se, no ajustamento, o destinador buscava o “sentir com” ou, na manipulação, “fazer-crer”, no acidente, o destinador não tem nenhum desses “contratos”, nada exige. É alheio aos destinatários e pode mudar-lhes o destino abruptamente, sem nenhuma comunicação com os sujeitos. Dito isso, cumpre observar que o sujeito que se propõe a esse regime entrega-se à própria sorte e está completamente às cegas. Em resumo:

[...] se toma o acaso por um fenômeno imanente e vazio de sentido e, conseqüentemente, não se pretende ver nas manifestações que supostamente dele dependem senão a resultante de uma probabilidade matemática calculável. Por outro lado, os fenômenos de ordem aleatória remetem a uma probabilidade mítica, dependente de uma instância transcendente e impenetrável, a fatalidade (LANDOWSKI, 2014a, p. 78).

Fiorin, em seu prefácio à edição brasileira de *Interações arriscadas* (LANDOWSKI, 2014a), sintetiza:

Seu grande passo [de Landowski] é mostrar que a narratividade não tem um sistema, mas que ela é um sistema. Fundado na oposição *continuidade vs. descontinuidade* estabelece regimes de interação. Fazendo cálculo das possibilidades do sistema, verifica-se que, se há uma interação contínua e uma descontínua, há também uma, não descontínua e uma, não contínua. Por outro lado. O semiótico francês lança mão da oposição *necessidade vs. possibilidade*. Por conseguinte, constata-se a existência de uma *não possibilidade* e a *não necessidade*. Isso implica que há um regime governado pela regularidade; um, pela causalidade; um, pela não regularidade e um, pela não causalidade. [...] A ideia de risco preside a esses regimes de interação. Com efeito, quanto mais regular o regime, menos risco ele apresenta. Assim, a programação não apresenta nenhum risco, pois é absolutamente previsível e, portanto, roça a insignificância. O acaso é possível, mas absolutamente imprevisível e, por conseguinte, está na fímbria do absurdo. A manipulação, sendo da ordem do não previsível, apresenta uma regularidade nem totalmente imprevisível, mas também não absolutamente previsível. O ajustamento, sendo do domínio do não previsível, manifesta uma causalidade que pode ser compreendida. Esses quatro regimes de interação dão lugar a quatro modelos narrativos: um governado por uma lógica de regularidade; um, por uma lógica da eventualidade; um, por uma lógica da intencionalidade e um, por uma lógica de sensibilidade.

1.2 O pensamento de Bakhtin sobre a linguagem

O pensamento de Bakhtin tem um lugar consolidado na história do pensamento linguístico. Ele adianta algumas das principais reflexões da linguística moderna, “principalmente no que respeita aos estudos da enunciação, da interação verbal e das relações entre linguagem, sociedade e história e entre linguagem e ideologia” (BARROS, 2011, p. 1). No entanto, trabalhar o pensamento do russo é tarefa árdua, a começar pelos desentendimentos em torno da autoria, em três obras, especialmente: *O Freudismo e Marxismo e filosofia da linguagem* (publicado sob a assinatura de Valentin N. Voloshinov) e *O método formal nos estudos literários* (sob a autoria de Pavel N. Medvedev). Para resolver essa primeira questão, nesta dissertação, trabalharemos com a máxima “a Bakhtin o que é de Bakhtin”. Logo, seguiremos a linha de recepção da obra bakhtiniana cuja autoria respeita as edições originais e, dessa forma, só reconhece como textos do próprio Bakhtin aqueles publicados sob seu nome ou encontrados em seus arquivos. Além disso, outro problema levantado é a questão cronológica de sua obra: o material veio à luz na Rússia sem nenhuma ordem e a publicação completa levou mais de 20 anos. Ironicamente, *Para uma filosofia do ato*, um dos primeiros textos escritos por Bakhtin, foi o último a ser publicado. O mesmo aconteceu com a chegada dos textos ao Ocidente. Acrescentamos a isso o fato de uma boa parte de sua obra ser constituída por manuscritos inacabados, rascunhos. Todas essas questões criam não poucas dificuldades na apreensão de seu pensamento, principalmente considerando que o sentido global de um texto não é soma das partes, mas o resultado da solidariedade entre elas, como proposto por Greimas e Courtés (2020).

Há ainda outro imbróglio sobre o qual vamos nos debruçar, em um primeiro momento: a confusão criada com o termo *polifonia*, principalmente por ser ele tomado como sinônimo de heteroglossia ou dialogismo. É importante destacar também que o próprio dialogismo sofreu uma banalização, em especial no discurso pedagógico – o mesmo aconteceu com gêneros discursivos –, que foi claramente despojado de sua complexidade conceitual.

Dito isso, para compreendermos melhor o conceito de romance polifônico definido por Bakhtin, vamos perscrutar seu percurso teórico, a fim de eliminar ruídos do pensamento bakhtiniano, uma vez que, segundo Fiorin (2016b), não há um acabamento nas ideias do filósofo. Ao contrário, Bakhtin trata progressivamente de conceitos e

tipologias que “reelaboram os conhecimentos já adquiridos, principalmente em relação às problemáticas da linguagem” (COSTA, 2015, p. 49).

Os primeiros textos do russo apontam para a construção de uma reflexão filosófica ampla. Ficaremos, inicialmente, concentrados em dois de seus textos do início da década de 1920: *Para uma filosofia do ato* e *O autor e o herói na atividade estética*. Neles, há um conjunto denso de reflexões que atravessarão todos os escritos de Bakhtin:

- ponderações sobre ética e estética;
- a questão da unicidade e eventicidade do ser;
- o tema da contraposição do eu/outro;
- o componente axiológico intrínseco ao existir humano.

Segundo Faraco (2009), a obra de Bakhtin, ao contrário do difundido, não está ancorada no diálogo, mas, sim, na axiologia. Para Amorim (2012, p. 21), o ponto nevrálgico do pensamento bakhtiniano está na pergunta: “qual a ética de um pensamento?”

Para Bakhtin (2010b), há um dualismo entre o “mundo da cultura” – ou seja, aquele em que nossos atos concretos são objetificados na elaboração teórica de caráter filosófico, científico, ético e estético – e o “mundo da vida” – aquele mundo da historicidade viva, o todo real da existência de seres históricos únicos que realizam atos únicos e irrepetíveis, o mundo da unicidade irrepetível da vida realmente vivida e experimentada. São dois mundos que se confrontam, que não se comunicam e que são mutuamente impenetráveis:

Esses dois mundos, diz Bakhtin (p. 2), não se comunicam porque o mundo da vida, na sua eventicidade e unicidade, é inapreensível pelo mundo da teoria como ele se apresenta hoje, na medida em que nele não há lugar para o ser e o evento únicos. O pensamento teórico se constitui exatamente pelo gesto de se afastar do singular, de fazer abstração da vida (FARACO, 2009, p. 18).

Temos um posicionamento crítico sobre a razão teórica, que não considera o ser humano em sua realidade concreta; no entanto, não há uma negação do pensamento teórico, o que Bakhtin recusa é sua desvinculação do mundo da vida. Fiorin (2016b) explica que esse teoricismo a que Bakhtin se opôs caracterizou-se por querer capturar tudo em sua proposta, negando o singular a favor do universal.

Assim, Bakhtin torna-se um crítico do racionalismo, isto é, de um pensamento em que interessa o universal, jamais o singular – é esse o ponto de críticas do Círculo de Bakhtin às ideias de Sigmund Freud (1856-1939). Em síntese:

Um ato de nossa atividade, de nossa real experiência, é como um Jano bifronte. Ele olha em duas direções opostas: ele olha para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a unicidade irrepitível da vida realmente vivida e experimentada. Mas não há um plano unitário e único onde ambas as faces poderiam mutuamente se determinar com relação a uma única e singular unidade. É apenas o evento único do Ser no processo de realização que pode constituir essa unidade única; tudo que é teórico ou estético deve ser determinado como um momento constituinte do evento único do Ser (BAKHTIN, 2010b, p. 21).

Antes de seguirmos, é importante aclarar o que é *ato* na filosofia de Bakhtin: a ação é um comportamento que pode ser impensado, mecânico – fazendo um paralelo com um dos desdobramentos da semiótica, a sociossemiótica, que veremos adiante mais bem detalhada, a ação estaria deslizando no eixo da *programação*. O ato, por sua vez, é responsável e responsivo, ou seja, parte de um sujeito que se responsabiliza por ele e, com ele, responde a outros sujeitos e discursos (COSTA, 2015). Pensando novamente na sociossemiótica, o ato teria um grau de risco maior que a ação, estaria entre o eixo da manipulação e do ajustamento; nessa linha, Amorim (2012, p. 23) reitera que “o ato é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca por inteiro”. A autora (AMORIM, 2012, p. 21-22) resume bem o que é ato na perspectiva do filósofo russo, e o insere em uma concepção ética:

O ato de pensar é sempre singular e diz respeito a um sujeito único. Somente o *ato* de pensar pode ser ético, pois é nele que o sujeito é convocado. Enquanto abstração, o único dever da teoria é ser verdadeira. Mas o próprio dever de buscar a verdade, aquilo que me obriga a pensar veridicamente enquanto estou pensando, não decorre do conteúdo do pensamento, mas do ato de pensar. Uma teoria verdadeira, ao virar ato, isto é, ao ser pensada por alguém singular e único, vira ética. [...] Somente assim completada, a palavra da teoria se torna plena. O conhecimento sem ato é um dado abstrato e parcial. Para que um conhecimento seja pleno é necessário que alguém o pense. O ato é o movimento do pensamento, é o seu vir-a-ser.

Baseado numa reflexão sobre a existência humana concreta, Bakhtin busca uma filosofia que não será apenas construir conceitos diante de uma realidade abstrata, somente em volta de uma teoria, mas de uma base teórica que não separa o ato realizado

de seu produto – o que o filósofo chama de pensamento participativo, não indiferente. Desse modo, ao se ver como único, o sujeito não pode ficar indiferente, a ele é imposto um posicionamento, é preciso assumir a responsabilidade por sua unicidade: “eu sou concreto e insubstituível e, por consequência, devo realizar minha unicidade” (BAKHTIN, 2010b, p. 41), compreendendo que “aquilo que pode ser feito por mim não pode jamais ser feito por outro alguém” (BAKHTIN, 2010b, p. 40). A realização da unicidade só pode ocorrer na ação, no ato responsável e individual. Nessa perspectiva, viver é agir.

Ainda de acordo com Faraco (2009), no pensamento de Bakhtin, reconhecer a minha unicidade e concretizá-la no ato individual e responsável não significa que o eu vive para si só. Ao contrário, o filósofo russo defende que o princípio constitutivo maior do mundo real do ato realizado é a contraposição concreta eu/outro:

A vida conhece dois centros de valores que são fundamentalmente e essencialmente diferentes, e ainda assim correlacionados um com o outro: eu mesmo e o outro; e é em torno desses centros que todos os momentos concretos do Ser são distribuídos e dispostos (BAKHTIN, 2010b, p. 74).

Assim, todo ato é responsável e responsivo – é tomar uma posição e, com ela, definir nossa existência. O eu e o outro são universos de valores, ou seja, um mesmo objeto, ao ser correlacionado comigo ou com o outro, recebe valorações distintas, é determinado por diferentes quadros axiológicos. O sentido, então, define-se na e pela interação, é no plano da alteridade, da contraposição axiológica que cada um orienta seus atos:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes do seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto e a sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Portanto, o “eu” precisa do “outro”, e vice-versa. O inacabamento do sujeito é sustentado a partir desse princípio, conforme Sobral (2018, p. 171) destacou: “a concepção do homem como ser inacabado se acha inserida na própria concepção

bakhtiniana do sujeito constituído pelo outro, e não dado de uma vez por todas”. Depois dessas considerações, verificamos que é a partir da reflexão sobre ato ético que outro princípio importante da filosofia bakhtiniana começa a ser construído: o dialogismo.

A linguagem aparece nos primeiros escritos de Bakhtin como atividade, e não como sistema. O enunciado é visto como um ato singular, irrepitível e que vem à tona a partir de uma “atitude ativamente responsiva, isto é, uma atitude valorativa em relação a determinado estado de coisas” (FARACO, 2009, p. 24). Barros (2011, p. 1) assevera que a definição de enunciado em Bakhtin é próxima da concepção atual de texto:

O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, de um contexto sócio-histórico.

Há, portanto, uma relação entre o significado de um enunciado e uma atitude avaliativa, a qual se materializa na entonação, no tom do enunciado, uma vez que a palavra pronunciada não deixa de ser entonada. Em outros termos, quando falamos, as palavras que elegemos, a entonação que damos, fazem que assumamos uma posição, situam nossos valores: a palavra concreta não conhece um objeto como algo já dado, posto no mundo; o fato de falar sobre o objeto significa certa atitude diante dele. Concluimos que a dimensão axiológica é parte inseparável da palavra viva e que não há enunciados neutros: toda palavra surge de acordo com o discurso em que fomos/estamos inseridos. O pensamento não existe fora da linguagem e, por essa razão, podemos dizer que o discurso concretiza as representações ideológicas: “as ideias não existem fora dos quadros linguísticos. Por conseguinte, as formações ideológicas só ganham existência nas formações linguísticas” (FIORIN, 1993, p. 34).

Em *O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal* (1924), Bakhtin defende que a criação estética é um processo complexo de posicionamentos axiológicos. Uma esfera de criação ideológica não deve ser pensada como um todo, mas considerada sempre como uma área de intersecção com múltiplas fronteiras; cada ponto de vista criativo, ou seja, uma tomada de posição axiológica, torna-se necessário somente em relação a outros pontos de vista criativos, com outras posições axiológicas. Nesse cenário, é importante compreender o “fazer estético” na visão de Bakhtin. No entender do filósofo, a atividade estética recorta elementos da realidade (do mundo da vida) e os leva para um plano externo a esse mundo, dando a eles acabamento.

O autor-criador, na dinâmica de sua atividade estética, isola elementos a partir de determinado viés valorativo e os “liberta” do ato ético; assim, há liberdade para a construção desses elementos em outra unidade de valores e sentidos. Segundo Faraco (2011, p. 24): “é esse isolar, reformatar e dar acabamento em uma nova unidade axiológica que constitui, segundo Bakhtin, o específico do estético”. Em outras palavras, o ingrediente primordial da construção estética é a vida vista do exterior, como um todo:³³ uma vida inteiramente englobada no horizonte do outro – na literatura, a personagem englobada pelo autor. É o que Bakhtin (2018, p. 11) chama de exotopia:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais do que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos de acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra.

Para que ocorra de fato um fazer estético é preciso necessariamente duas consciências, e que elas não coincidam, pois, se houver uma coincidência entre o autor e o herói, não haverá a devida tensão para a criação estética (o que ocorrerá será o ato ético, um fazer cognitivo). Tezza (2003, n.p.) exemplifica da seguinte forma:

[...] lembremos a sátira, que ocorre quando o autor despreza o seu herói. E o extremo oposto, o panegírico, quando a consciência do autor admira profundamente a consciência do herói. Entre um extremo e outro, encontra-se o infinito espectro de possibilidades estilísticas, todas baseadas na tensão de linguagens e visões de mundos diferentes na mesma enunciação dialógica.

Há uma relação assimétrica entre o autor-criador e os personagens. Discini (2012b, p. 91) comenta que essa relação “é marcada pelo grau de estranhamento entre autor e herói [...]”. Essa é uma norma clássica – e Bakhtin sabe que está descrevendo uma norma, não uma realidade –, que exige a presença de um autor “transgrediente”, ou seja, que exista uma visão superior. Bakhtin faz, inclusive, a comparação com Deus, pois não existe confusão entre Ele e suas criaturas. Assim, por essa perspectiva, há uma hierarquia inabalável de consciências, em que a transcendência do autor permite que o leitor avalie com segurança as personagens.

³³ Essas características não são possíveis no fazer científico porque quem está em sua atividade participa de modo direto, além de não haver acabamento.

Contudo, não basta essa visão excedente para o fazer estético, Bakhtin (2018, p. 23) diz “o excedente de visão é o broto”. Para que o broto floresça, é preciso que o excedente de visão complete o horizonte do outro; é preciso entrar em empatia com o outro indivíduo, ver o mundo a partir de sua axiologia, colocar-se em seu lugar, para assim observarmos os traços do outro e sua vida interior. É necessário, portanto, que haja dois movimentos do autor-criador: no primeiro, a compenetração, de dentro da posição do autor para fora dela, em direção ao personagem; no segundo, o acabamento, um movimento de retorno a si, em que há a atividade estética propriamente dita, pois é nesse momento que o autor enforma o que observou e cria algo completamente novo. Nas palavras de Bakhtin (2018, p. 25):

Esse acabamento transcorre pela via em que preenchemos o material da compenetração, isto é, o sofrimento de um dado indivíduo, através dos elementos transgredientes a todo o mundo material da sua consciência sofredora, elementos esses que agora têm uma nova função, não mais comunicativa e sim de acabamento: a postura do corpo dele, que nos comunicava o sofrimento, conduzia-nos para o seu sofrimento interior, torna-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e dá acabamento ao sofrimento expresso, e os tons volitivo-emocionais dessa expressividade já não são tons de sofrimento; o céu azul, que o abarca, torna-se um elemento pictural, que dá solução e acabamento ao seu sofrimento.

São os elementos transgredientes que concluem a imagem representada – se falarmos semioticamente, são as figuras que dão o tom de realidade e complementam e completam a cena, muitas vezes criando o sensível no texto. Na obra literária, é importante destacar que a palavra orienta a compenetração e dá o acabamento.

Essa concepção descrita acontece em textos inclinados ao monologismo – Bakhtin (2018), inclusive, cria um estigma em torno do termo, colocando-o como um “estado de espírito”. Para nós, um texto monológico é uma estratégia discursiva eleita pelo enunciador para fazer seu fazer-persuasivo, criando o efeito de sentido de uma “verdade absoluta”.

Entretanto, há outro efeito de sentido que pode ser escolhido pelo enunciador:³⁴ há autores, como Dostoiévski, que ignoram essa “necessária” superioridade do autor sobre o personagem e o colocam em pé de igualdade com o autor. Abalam, assim, a posição do autor, deixando-o no mesmo plano do personagem. O efeito de sentido que se cria aí é o de posições singulares no enunciado, sem lugar para o absoluto. Dito de

³⁴ Bakhtin vê como estilo de escrita e concepção de mundo.

outra forma, o autor não tem vantagens com relação ao herói, não há excedente de visão que o permita dar acabamento, as duas consciências têm direitos perfeitamente iguais. Nessa linha, o autor coloca o personagem como um “tu”, participando de um grande diálogo, e, em vez de uma verdade absoluta, existe a multiplicidade de pontos de vista. Todorov (2011), no prefácio da edição francesa de *Estética da criação verbal*, compara Dostoiévski a Copérnico ou Einstein, pois não há mais um centro, e vivemos em uma relatividade generalizada.

Sartre (1947, p. 57) também já pontuou algo parecido a que Bakhtin definiu como romance polifônico: “O romancista deve se contentar em apresentar suas personagens; se os julgasse se apresentaria como Deus; ora, Deus e o romance se excluem mutuamente [...] Um romance é escrito por homens e para homens”. Não há, no romance, lugar para o absoluto.

O romance torna-se o grande gênero da Idade Moderna e um dos mais populares da Idade Contemporânea. Para entender melhor a revolução do romance polifônico, faremos uma concisa apresentação do gênero, para, assim, retornarmos ao conceito de polifonia, passando pelo dialogismo.

1.3 O gênero romanescos

A teoria literária concebe o romance como a forma artística que substitui o gênero épico, considerado por Aristóteles uma expressão de arte “alta”, que retrata os feitos de grandes homens. O gênero romanescos torna-se assim porta-voz das ambições, desejos e, sobretudo, é visto como o “ópio sedativo ou fuga da materialidade diária” (MOISÉS, 1975, p. 182) da burguesia (Lukács (2009) é um dos principais expoentes dessa teoria).

Nessa perspectiva de Lukács (2009), vê-se um gênero que se divide em duas camadas: uma para entretenimento, em que se oferecia uma imagem da classe burguesa cor-de-rosa, otimista, na qual o casamento era o maior ideal da classe (havia, assim, uma idealização, mostrava-se o que a burguesia queria ser); e outra camada em que sobressaía uma crítica ao sistema, muitas vezes sutil, em outras, declarada. Sua principal característica é recriar o mundo:

Não o fotografa, mas recria; não demonstra ou repete, reconstrói, a seu modo, o fluxo da vida e do mundo, uma vida *sua*, um mundo *seu*,

recriados com meios próprios e intrasferíveis, conforme uma visão particular, única, original. Exatamente por ser uma recriação do mundo, os grandes romancistas se têm mostrado sensíveis ao tema de uma sociedade em dissolução, em decadência, pois quando tudo está a desmoronar é que mais se faz necessária a tarefa do romancista (MOISÉS, 1975, p. 187).

Graças a essa identidade burguesa, o enunciator-romancista concebe seu herói de forma problemática, em conflito com as estruturas desgastadas, ou seja, uma sociedade que não consegue atuar a partir dos valores que ela mesma prega: liberdade, igualdade e fraternidade. De acordo com Bosi (2017), há uma oposição ego/sociedade que sustenta a forma romanesca. Ainda seguindo a teoria literária (BOSI, 2017), a tipologia do romance pode ser assim definida: 1. o herói que empreende a busca de valores pessoais, numa saga contra o meio; 2. o herói que se fecha na memória ou em seus próprios estados de alma; ou, por fim, 3. o herói que aprende a viver no mundo difícil onde foi lançado (romances de aprendizado).

Segundo Goldmann (1964), o principal propulsor do romance é a tensão entre o autor e a sociedade: essa tensão se apresenta como relacionamento do autor com o mundo objetivo, do qual depende, e com o mundo estético, o qual lhe cabe construir. Pensando por essa perspectiva, Bosi (2017, p. 418) assim classificou os romances a partir de 1930 – período que nos interessa na análise:

- a) Romances de tensão mínima: há conflito, mas as personagens não se destacam da estrutura e da paisagem que as condicionam;
- b) Romances de tensão crítica: o herói se opõe e resiste ao meio, seu mal-estar é permanente;
- c) Romances de tensão interiorizada: o herói não se dispõe a enfrentar o mundo, evade-se, subjetivando o conflito;
- d) Romances de tensão transfigurada: o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica da realidade.

Em sua estrutura, o romance é dividido em ação, espaço e tempo. Na ação, o romance apresenta pluralidade dramática, ou seja, uma série de conflitos ou células dramáticas. Esses conflitos ocorrem de maneira simultânea, isto é, os núcleos dramáticos ligam-se ao mesmo tempo e, muitas vezes, no mesmo espaço. Segundo Moisés (1975, p. 191),

[...] os conflitos acontecem simultaneamente, como na vida real acontece para todos: ninguém consegue muito tempo ficar à margem do que se passa com o próximo e com o mundo inteiro, de forma tal que seu “caso” individual se articula a uma rede imensa de imensa de situações semelhantes.

Sobre o espaço, o romance se caracteriza por pluralidade geográfica; aqui, há uma falsa liberdade para o romancista, pois ele fica limitado à escolha do tema e também à forma como narra – Guimarães Rosa, por exemplo, solucionou essa questão de espaço e modo de narrar colocando Riobaldo como um jagunço letrado. As personagens podem estar encerradas num único cômodo ou viajar constantemente. Sobre isso, Moisés (1975) pondera que o deslocamento físico se liga a novos dramas e aventuras, e, assim, o narrador corre o risco de ater-se mais ao anedótico do que ao dramático. Nesse caso, a história ganharia em vivacidade e dinamismo, mas perderia concentração. Fazendo um paralelo com a semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2011), temos uma correlação inversa: quanto maior a extensidade, menor a intensidade. No caso de nosso *corpus* (a ser apresentado no capítulo seguinte), apesar de *Grande Sertão: Veredas* ter deslocamentos consideráveis de espaços, isso não acontece: não se perde intensidade ao longo do romance. Trabalharemos melhor essa questão no Capítulo 3.

Sobre o tempo, o romancista pode escolher acompanhar a personagem desde o nascimento até a morte, dando ênfase aos eventos mais importantes, ou fazer um recorte de um dado período da vida da personagem. Ele arquiteta o tempo a sua maneira, sempre com o objetivo de reproduzir humanidade dentro do romance. De modo didático, Moisés (1987) divide o tempo em duas categorias: 1. cronológico ou histórico; 2. psicológico ou metafísico. O primeiro é marcado no ritmo do relógio, “consoante as mudanças regulares operadas no âmbito da natureza e facilmente perceptíveis mesmo as mais pobres sensibilidades: a alternância da noite e do dia, as estações etc.” (MOISÉS, 1987, p. 197). Num romance de tempo cronológico, há, portanto, um tempo horizontal, objetivo, visível ao leitor, que vê a história se desenvolver diante de seus olhos, obediente a uma cronologia histórica definida.

O tempo psicológico opõe-se ao cronológico, ignora o relógio: é um tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, cronometrado pelas sensações, pensamentos, ideias... “As sensações vão se acumulando sem cronologia: todas presentes, todas de hoje, bastando o ato para lembrá-las para o confirmar” (MOISÉS, 1987, p. 197). O tempo psicológico no romance é no âmbito do personagem, não ao

nível narrativo. Este pode se passar num grande lapso de tempo, ou em poucas horas; portanto, o tempo nessa definição é pessoal, subjetivo.

Genette (2017) destaca a dualidade temporal entre o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa. É essa dualidade que torna possíveis as distorções temporais que observamos de modo geral nas narrativas. Assim, em sua obra *Figuras III*, aponta: “as relações entre a ordem temporal da sucessão de acontecimentos na diegese e a ordem pseudotemporal de sua disposição na narrativa” (GENETTE, 2017, p. 91), quais sejam: analapses e prolepses.³⁵

No entanto, esses elementos só ganham vida com o personagem. Segundo Candido (2014), é por meio do personagem que o leitor cria vínculos afetivos e intelectuais. Nessa linha, Oatley (2010), que estuda a psicologia da ficção, afirma que o romance permite ao leitor simular e aprender pelo personagem. Quando nos envolvemos nas simulações da ficção, o que aprendemos é transferido para nossas interações cotidianas.³⁶

Assim, sem o personagem, não existiria narrativa, pois as ações dependem de uma atribuição das ações a um agente. Candido (2014) observa dois tipos básicos de personagens: 1. seres íntegros e delimitáveis, marcados com certos traços que os caracterizam – pensando na semiótica, seres que apenas cumprem seus papéis temáticos, programados, de acordo com Landowski (2014a); ou 2. como seres complicados, mais complexos, que não se esgotam nos traços característicos, são profundos, de onde podem jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério – pensando semioticamente, seres que estão mais para os eixos do ajustamento e do acidente.

O romance moderno rumou para a construção mais complexa desse sujeito. No século XVIII, podemos identificar que o romance passou de um enredo complicado com personagem simples para o enredo simples com personagem complicado. Por isso,

³⁵ Analapses e prolepses referem-se à ordem temporal da narrativa. Segundo Genette (2017, p. 93): “Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que ela é explicitamente indicada pela própria narrativa, ou que se possa inferi-la de tal ou tal índice indireto”. Pensando na semiótica, são as escolhas de tempo que o sujeito da enunciação faz ao conduzir o seu fazer-persuasivo. Analapses são retomadas retrospectivas de algum episódio (ou de alguma caracterização de personagem) para preencher alguma lacuna da narrativa. As prolepses são antecipações de algum fato.

³⁶ É possível ver mais em: <https://brasil.elpais.com/eps/2021-08-20/o-que-ocorre-em-nosso-cerebro-aoler-um-romance.html>. Acesso em: 2 out. 2021.

alguns estudiosos da literatura, como Aguiar e Silva (1973), tecem críticas à semiótica greimasiana. Para eles, corre-se o risco de a semiótica discursiva ser redutora, deixando de lado a substância psicológica, moral e sociológica das personagens. Segundo Aguiar e Silva (1973, p. 265), “não é sem motivo que a sua aplicação [da semiótica discursiva] se tem mostrado mais fácil e mais satisfatória a narrativas de cunho tradicional”. Ora, sabemos que o modelo greimasiano foi capaz de criar uma sintaxe narrativa que revela como a ação ocorre nos textos, encenando o agir do homem no mundo, e os desdobramentos desse modelo dão conta de narrativas sem ação, em que tudo acontece no interior do ator do enunciado – trabalharemos melhor esse assunto no Capítulo 3.

Voltando a Candido (2014), destacaram-se dois tipos de personagens: “planos” e “esféricos”. Os personagens planos não mudam ao longo da história, são construídos em torno de uma única ideia ou qualidade. Um herói polifônico, como Riobaldo, nunca será um personagem desse tipo, de acordo com nossa hipótese. De outro lado, temos os personagens esféricos, organizados de forma mais complexa e capazes de nos surpreender:

A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende é plana. Se não convence, é plana com pretensão esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida – traz a vida dentro das páginas de um livro (FOSTER *apud* CANDIDO, 2014, p. 63).

Pensando no romance que dá corpo a esta análise, *Grande Sertão: Veredas*, sob os olhos da crítica literária, modifica o romance brasileiro: há um baralhar dos tempos e lugares, um desvio do eixo da rotina, uma ruptura com a hora do relógio, um transcender as partições da geografia. Bosi (2017, p. 462) ainda afirma: “A obra de Guimarães Rosa é um desafio à narração convencional porque os seus processos mais constantes pertencem às esferas do poético e do mítico”.

No fim do século XIX, houve um marco na história do romance: a literatura russa desponta e traz uma nova roupagem ao gênero. Os autores russos, principalmente Dostoiévski, apresentam uma nova problemática e um tipo de análise psicológica com profundidade até então desconhecidas. O romance ganhava uma densidade trágica e angustiada, inteiramente nova (MOISÉS, 1987, p. 184).

Bakhtin debruça-se sobre o romance, mas vale dizer que o objetivo de seus estudos eram as formações da prosa na vida cotidiana, com suas imperfeições,

inacabamentos, efemeridades etc. Tudo isso ele encontrou no gênero romanesco, que passa a ser o ponto central em sua obra. Bakhtin discorda da teoria literária sobre as origens do romance. Para ele, o romance atravessa toda a história da literatura ocidental; assim, como o conhecemos hoje, é apenas uma das formas históricas do gênero. Para o russo,

[...] o romance é o único gênero em formação e ainda inacabado. As forças que formam os gêneros agem diante dos nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se em plena luz do dia histórico. A ossatura do gênero romanesco ainda está longe de ter enrijecido, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas. Os outros gêneros *enquanto gêneros*, isto é, enquanto moldes para a fundição da experiência artística, já os conhecemos em suas formas acabadas. Seu antigo processo de formação está situado fora da observação historicamente documentada. Encontramos a epopeia como um gênero não só há muito tempo acabado como também já profundamente envelhecido. O mesmo se pode dizer, com algumas ressalvas, de outros gêneros basilares, até mesmo a tragédia. A sua vida histórica que pudemos conhecer é uma vida enquanto gêneros acabados, dotados de uma ossatura rígida e já pouco plástica (BAKHTIN, 2019b, p. 66).

Se a teoria literária descreve o romance como um produto do capitalismo, Bakhtin (2018) diz que a forma polifônica de romance só pode nascer na sociedade capitalista, e justamente na Rússia: é nela que vemos diversidade de grupos sociais e universos que rompem o equilíbrio ideológico.

É esse inacabamento, ressaltado por Bakhtin (2018) como próprio do romance, que permite que ele seja o gênero dialógico por excelência. Esse dialogismo é aqui entendido como a identidade relacional das personagens, de modo que não haja egos e vozes delimitados sem a existência de alteridade. A polifonia é a forma suprema de dialogismo, assim compreendida, de acordo com as palavras de Bezerra (2020, p. 193):

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. [...]

Feitas essas ponderações sobre o romance, passaremos a entender como se constitui um romance polifônico e qual a diferença entre polifonia, dialogismo e heteroglossia.

1.4 Dialogismo e polifonia

A pergunta final do tópico anterior é importante porque *Grande Sertão: Veredas* não nos é previamente apresentado como um romance polifônico. O caminho trilhado no item 1.1 é importante para reconhecermos como Bakhtin chegou à noção de polifonia. O percurso do item 1.2 importa para entendermos como o romance é visto pelas diferentes teorias que tocam nesta dissertação. Aqui, o objetivo é definirmos os conceitos mais populares da filosofia bakhtiniana: o dialogismo e a polifonia. Para tanto, estaremos amparados na obra *Problemas na poética de Dostoiévski*, de 1929, trabalho essencial para entender a gênese do romance polifônico.

Nas primeiras páginas do livro, Bakhtin (2018, p. 4) defende sua posição diante das obras de Dostoiévski, diferenciando-se da fortuna crítica existente:

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. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (grifos do original).

Isso quer dizer que Dostoiévski é o criador de um gênero romanesco essencialmente novo. Assim, sua obra não se limita a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu, como vimos no tópico 1.3.

A partir dessas palavras, nota-se que o discurso do herói não se esgota e também não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor, ou seja, a consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor (BAKHTIN, 2018).

Os personagens nesse novo romance têm uma voz que se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. Bakhtin (2018) coloca que a voz do herói sobre si e sobre o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas

características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor. Se pudéssemos traduzir em uma imagem o mundo do romance polifônico, ela seria “horizontal”, em que não há hierarquia, é o mundo da coexistência.

É uma característica do herói polifônico uma relativa liberdade, com um ponto de vista específico sobre si mesmo e sobre o mundo. É como se o enunciatário/leitor “descesse” ao plano do personagem e, dessa forma, a imagem de uma visão integral fosse impossível. Bakhtin diz que temos um herói inconcluso, como a própria existência humana – e já adiantando o romance que dá *corpus* a esta dissertação: “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” (ROSA, 2015, p. 31).

O campo de visão se transfere do autor para o personagem e “a autoconsciência, como traço fundamental da narrativa polifônica, estende-se para o todo” (BRAIT, 2018, p. 57). Bakhtin (2018, p. 55-56) pondera:

Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão; ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. À consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela.

Fica mais claro explicitar o conceito se considerarmos seu oposto, no plano monológico. Nele, a autoconsciência do personagem está inserida no sólido quadro (interiormente inacessível a ele, personagem) da consciência do autor; é o autor que a determina e a representa, e essa consciência é apresentada no fundo sólido do mundo exterior. Assim, o personagem é fechado e seus limites racionais são rigorosamente delineados. Ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, não pode ultrapassar, assim, os limites de seu caráter, de sua tipicidade, de seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico que o autor deu a ela (BAKHTIN, 2018). O autor concentra em si todo o processo de criação, reifica tudo, anula o outro. Desse modo, não existe a consciência responsiva: “Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora de múltiplas facetas da realidade social e, assim procedendo, coisifica em certa medida toda a realidade e cria um modelo de um universo mudo, inerte. Pretende ser a *última palavra*” (BEZERRA, 2020, p. 192). Nas palavras de Fiorin (2016b, p. 87):

“Num romance comum, a voz do autor manifestada seja pelo narrador, seja por uma personagem, que é sua porta-voz, avalia o herói, diz a última palavra para qualificá-lo”.

Portanto, não importa o que o personagem acha de si mesmo, como ele se vê, pois há um centro narrativo que avalia os comportamentos do personagem e dá a última palavra sobre ele.

No entanto, Dostoiévski rejeita essas ideias monológicas:

Tudo o que o autor-produtor de monólogo se reservou ao empregar para a criação da unidade definitiva da obra e do mundo nela representado Dostoiévski reserva à sua personagem, convertendo tudo isso em momento da autoconsciência dela (BAKHTIN, 2018, p. 58).

No romance polifônico, não há essa palavra final sobre o personagem, que o define. A voz do autor não dá parecer sobre o herói, e as vozes de ambos aparecem lado a lado e reúnem-se a dos outros personagens. O todo nesse novo gênero romanesco é dado pela interação das vozes, pela justaposição da consciência de cada personagem. “O romance não mostra a verdade de uma voz, mas a própria interação delas” (FIORIN, 2016b, p. 90).

Lopes (2011, p. 74), no estudo “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”, define bem as diferenças entre textos monológicos e polifônicos:

São monológicos: os romances que possuem vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir unicamente uma visão de mundo, uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra; assim, embora nesses romances muitos personagens falem, *todos eles exprimem a voz do autor*; de acordo com Bakhtin, Tolstói é o representante máximo desse tipo de narrativa longa, na Rússia.

São polifônicos: os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*, expressando seu pensamento particular, de modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* posturas ideológicas; no entender de Bakhtin, Dostoiévski inaugura o romance polifônico na Rússia (grifos do original)

A partir dessa citação de Lopes (2011), observamos que, no romance polifônico, as várias vozes presentes, que são independentes e contrárias entre si, guardam a multiplicidade de perspectivas, de posições, ou seja, um mesmo mundo, um mesmo evento, uma mesma existência despertam nos personagens – e no autor-criador –

diferentes pontos de vista. Por sua vez, o romance monológico expõe apenas a consciência do autor, subordina toda a lógica do mundo dos personagens à lógica do autor, reduzindo – ou mesmo eliminando – as ambiguidades e contradições que constituem a natureza humana. Assim, estão ligados ao monologismo o autoritarismo e o acabamento. O autoritarismo está relacionado com o fato de haver uma verdade absoluta, indiscutível. Abafam-se, então, as vozes “dos percursos em conflito” (BARROS, 2011, p. 6); o acabamento está associado ao fato de apagamento dos universos individuais e, conseqüentemente, à sujeição do personagem ao horizonte do autor (BEZERRA, 2020).

Há nos diálogos do romance polifônico uma falta de finalização, assim, cada personagem pode aproveitar as evasivas deixadas pelos outros³⁷ – cabe, também, ao enunciatário preencher as lacunas desse tipo de romance. De forma manifestada no texto, são uma característica as reticências. Ainda, os personagens nesse tipo de romance estão em permanente evolução. Nessa linha, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem – ou seja, nos romances polifônicos raramente haverá uma descrição física do herói, de seus traços e feições. Bezerra (2021, p. 199) resume o herói polifônico: “O homem-personagem é visto em seu movimento interior, vinculado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, mas não estagnado”.

Para Bakhtin, *só o gênero romanesco pode ser polifônico*, pois é nele que há um embate de vozes sociais. Definindo o romance como uma diversidade de linguagens sociais (e até mesmo diversidade de línguas) e como a expressão máxima do dialogismo, pois no romance cabem outros gêneros – em *Grande Sertão: Veredas*, veremos melhor mais adiante, há também o gênero poético, em um dos trechos mais estudados pela crítica literária: a *Canção de Siruiz* (ROSA, 2015, p. 107) –, mesclam-se esses gêneros, alternam-se e entrelaçam-se estilos. É nele que podemos encontrar diálogos das mais variadas espécies: discussões filosóficas, bate-papos entre amigos, provérbios, aforismos, monólogos interiores, cartas, poemas, diários, notícias de jornais etc. Assim, a “estratificação interna” de cada linguagem em dado momento histórico é o pré-requisito para o romance como gênero; isso quer dizer que o romance, para Bakhtin, não é definido pela questão composicional (as diferenças de tamanho entre conto,

³⁷ Veremos no Capítulo 2 o episódio do “juízo de Zé Bebelo”, em que Zé Bebelo aproveita as lacunas deixadas por Riobaldo para fazer sua defesa e ser absolvido por Joca Ramiro.

novela, romance etc. propostos pela crítica literária),³⁸ mas por sua relação com a vida da linguagem.³⁹ Fiorin (2018) acredita que a matéria do romance é a pluralidade de vozes, de discursos e línguas. Cortázar (2018b, p. 68), mesmo levando em consideração as questões composicionais, adverte sobre essa mistura de estilo e línguas: “o romance supõe e procura, com seu *impuro sistema verbal*, o impuro sistema do homem” (grifos nossos).

Entendidas as diferenças de textos polifônicos e monofônicos, vamos ao nosso segundo objetivo: iluminar as fronteiras entre polifonia, dialogismo e heteroglossia.

O dialogismo é uma categoria essencial da natureza da linguagem, o que mostra que nenhuma significação se estabelece sem a presença de dois centros de valor:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível (BAKHTIN, 1988, p. 88).

Portanto, ao construir um discurso, o discurso do outro sempre estará presente. Uma palavra nunca será “solta”, ou seja, ela sempre será perpassada pela palavra do outro: todo enunciado é uma resposta a outro. Não temos acesso direto à realidade – “o real apresenta-se semioticamente” (FIORIN, 2018, p. 22) –, ela nos é dada a partir de outros discursos, outros pontos de vista, outras ideias. Assim, vemos um objeto sempre com a influência dos discursos que antecederam nosso acesso a ele, ou seja, conhecemo-lo de algum ponto de vista: desacreditado, avaliado, contestado, ratificado, exaltado etc. Logo, mesmo que não seja de forma manifestada,⁴⁰ há sempre uma

³⁸ Vejamos, como exemplo, a *Teoria do conto* (2008a), de Julio Cortázar (1914-1984), ou a *Filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe (1809-1849).

³⁹ “O que realmente define o gênero romanesco é a relação que se estabelece do autor-criador, digamos assim, com o plurilinguismo vivo da linguagem – e a história do romance é, esteticamente, a história da descentralização da linguagem. É nessa medida, por exemplo, que Bakhtin distingue substancialmente epopeia de romance; se esses dois gêneros parecem tão semelhantes do ponto de vista composicional, e mesmo ideológico, para Bakhtin são dois gêneros antípodas; o romance representa a destruição, em todos os aspectos da concepção épica do mundo, e a história do romance é a lenta história da implosão axiológica do mundo épico” (TEZZA, 2003, n.p.).

⁴⁰ Embora não se possa negar a importância de Julia Kristeva (1941-) para a difusão do pensamento de Bakhtin no Ocidente, há uma deturpação no pensamento de Bakhtin. A filósofa búlgaro-francesa denomina como *texto* o que Bakhtin chama de *enunciado*. No entanto, enunciado é uma posição do

resposta, em concordância ou discordância, a outro enunciado: “Se um discurso cita outro discurso, ele não é um sistema fechado em si mesmo, mas um lugar de trocas enunciativas, em que a história pode inscrever-se, uma vez que é um espaço conflitual e heterogêneo ou um espaço de reprodução” (FIORIN, 1993, p. 45). Todo enunciado é sempre heterogêneo porque revela duas posições: sua própria e aquela oposta a que ele se constrói (“ele exhibe seu direito e seu avesso” [FIORIN, 2018, p. 27]).

Nessa perspectiva, todo discurso sobre um dado objeto não está voltado para a realidade, mas para os outros discursos sobre ele; logo, toda palavra também está voltada para outra palavra. Qualquer enunciado tem uma relação dialógica, mesmo que separados pelo tempo e espaço, sem nada saber um do outro, se confrontados no plano do conteúdo, revelarão relações dialógicas. Faraco (2009, p. 66) diz:

Para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material linguístico (ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, *tenha fixado a posição de um sujeito social*. Só assim é possível responder (em sentido amplo e não apenas empírico do termo), isto é, fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la. Em suma, estabelecer com a palavra de outrem relações de sentido de determinada espécie, isto é, relações que geram significação responsivamente a partir de posições avaliativas.

Em suma, um discurso ressoa em outro discurso; na voz de um enunciador, há a voz de outro enunciador, em um processo sem fim. Vemos, assim, que dialogismo é condição da linguagem e do discurso, e ser polifônico ou monofônico são resultados dos procedimentos adotados pelo enunciador (como, inclusive, já pontuamos).

Há também uma confusão entre os conceitos de heteroglossia e polifonia. Mais recentemente, o termo “heteroglossia” foi traduzido como “heterodiscurso” por Bezerra (2020). No entanto, manteremos a expressão já solidificada, seguindo as edições de

enunciador; texto, a manifestação do enunciado, é a materialidade que advém do conjunto de signos. Nas palavras de Fiorin (2018, p. 57): “O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação”. Assim, as relações manifestadas são chamadas de intertextualidade. Todo texto é dialógico: isso quer dizer que toda intertextualidade pede a existência de interdiscursividade, mas nem toda interdiscursividade pede intertextualidade.

Bakhtin utilizadas neste trabalho – Faraco prefere manter a grafia de “heteroglossia”, pois já está consolidada e também é adotada em traduções de outros países.⁴¹

Heteroglossia descreve a diversidade de línguas sociais em um único enunciado. Nenhuma língua integra um sistema homogêneo. As línguas são mesclas de dialetos, idioletos, jargões, normas etc. Roman Jakobson (1896-1982)⁴² já sinalizava que, “no interior de cada classe hierárquica, as formas e as funções constituem sistemas. [...] Cada sistema reflete um aspecto homogêneo da realidade” (JAKOBSON, 1976, p. 20). Na heteroglossia, há um “intercâmbio de estilos e linguagens” (COSTA, 2015, p. 24); na polifonia, um cruzamento de vozes equipolentes, independentes e que não se misturam.

Diante de todo o exposto, notamos que a polifonia é a expressão máxima do dialogismo e está relacionada com a posição do autor e de suas personagens no romance. Para finalizar este capítulo, trazemos os esclarecimentos de Bezerra (2020, p. 195) sobre o conceito de polifonia:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens.

A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve nortear-se em face de um universo de sujeitos isônomos, investidos de plenos direitos, um mundo de consciências individuais caracterizadas por forte grau de autonomia e vida própria [...]. Não podemos “espionar o indivíduo, ouvir às escondidas suas conversas”, assim como não podemos “predeterminar suas confissões”, pois se assim procedêssemos estaríamos cometendo uma violência contra as personagens e violando seu estatuto de independência no convívio polifônico.

⁴¹ O termo no original é *rasnoriétchie*. Apesar das inúmeras formas às quais o vocábulo foi vertido ao português (heterodiscurso, heteroglossia, plurilinguismo, plurivocalidade), o sentido atribuído é de uma “combinação de diferentes linguagens, vozes sociais, falares, que formam uma unidade superior” (FLORES, 2009, p. 187).

⁴² Kristeva (2012, p. 66) situa Bakhtin no “formalismo russo”, assim como Jakobson. A filósofa define Bakhtin como “uma das mais poderosas tentativas de avanço da escola” formalista. Contudo, essa afirmação só leva em conta algumas semelhanças entre os formalistas e Bakhtin e ignora as diferenças entre os dois modos de pensar a literatura e a cultura.

Assim, os personagens de um romance polifônico se definem no diálogo que travam com os outros sujeitos-interlocutores, e o autor-criador não reflete e recria um mundo de objetos surdos, passíveis de acabamento, mas tem a capacidade de auscultar as manifestações da vida humana.

Para Bakhtin, apenas as relações mecânicas não são dialógicas, e um autor de romances polifônicos nega essas relações – *programadas*, diria Landowski (2014a) –, pois a vida se faz entre o fazer-persuasivo e o fazer-sentir (entre a manipulação e o ajustamento, pensando nas teorias do sociossemiótico).

Identificamos, então, um “grande diálogo” que compõe um romance, iluminado pelos diálogos composicionalmente expressos dos personagens. Esse diálogo adentra em cada palavra, e é por meio dele que temos cada gesto, cada feição e movimento do herói. É a partir desses diálogos que formamos o corpo⁴³ do ator do enunciado, e ele, então, passa a ser visto como um corpo responsivo a outro.

⁴³ Segundo Discini (2015, p. 16): “o corpo diz respeito ao sujeito-no-mundo [...]. Um corpo que se encerra numa consciência que transcende de si para o outro, seja este outro o mundo no qual o sujeito se instala ao tomar posição, ao julgar e fazer julgar, seja este outro o mundo no qual o sujeito se instala enquanto é afetado pelo que lhe sobrevém e o atinge sensivelmente, é precário e inacabado”.

Capítulo 2

**A POLIFONIA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS – UMA PERSPECTIVA
DISCURSIVA**

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).

Candido (2002a, p. 121), em seu estudo “O homem dos avessos”, afirma que na obra *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”. Essas possibilidades de leitura têm permitido que, nesses 65 anos desde sua primeira publicação, haja uma vasta fortuna crítica da obra. Essa fortuna crítica passa por nomes como Walnice Nogueira Galvão (1972; 2000), Benedito Nunes (2013), Davi Arrigucci Jr. (1994), Silviano Santiago (2017) e Willi Bolle (2004). Há, dessa forma, abordagens filosóficas, histórico-sociológicas, psicanalíticas, metafísicas e tantas outras. Por esses dados, já podemos anteciper a rica tessitura textual que compõe a obra, que é pluridimensional, e cujo traço mais marcante, tratando-se do enunciador, diz respeito à “absoluta confiança na liberdade de inventar” (CANDIDO, 2002a, p. 121). Será empreendida, então, uma nova jornada: operacionalizar o conceito de polifonia – a partir da filosofia de Bakhtin (2018) – por um viés semiótico. Buscaremos responder a algumas perguntas que norteiam nossa pesquisa científica. Citamos algumas delas: o romance roseano pode ser considerado polifônico, entendida a polifonia como uma equipolência de vozes simultâneas, que atravessam o narrado (o dito) e a narração (o modo de dizer)? Quais seriam os procedimentos do enunciador que, ao delegar voz ao narrador, sempre implícito e facultativamente explícito, tornam efetiva a estratégia discursiva que fundamentaria a polifonia no romance roseano? Essas perguntas são antecedidas por outra: como se apresenta a polifonia, tal como pensada por Bakhtin, pela perspectiva da semiótica francesa, de raiz greimasiana?

Na obra de Bakhtin, dialogismo e polifonia se interpenetram. Entretanto, a polifonia está mais ligada ao gênero romanesco, segundo o autor russo. Esse postulado não significa que todo romance é polifônico. Há romances em que temos as vozes de vários personagens “falantes”, seja em discurso direto, seja em discurso indireto, por exemplo. Contudo, tais vozes, delegadas pelo narrador, além de constituírem uma heterogeneidade mostrada e marcada (cf. AUTHIER-REVUZ, 1982), podem exprimir, cada qual, uma única visão de mundo, um único ponto de vista, ou uma ideologia

dominante. A polifonia não se emparelha com tal evento romanesco. Assim, apesar de muitos personagens assumirem seu turno de fala, eles exprimem um ponto de vista único, não há ambivalência no que é dito, tampouco no modo de dizer. A polifonia não tem chance de emergir.

De acordo com a proposta apresentada pelo teórico russo e retomada por uma semioticista brasileira, “o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos ou monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas” (BARROS, 2011, p. 6). A polifonia é considerada, do lado da semiótica, portanto, um efeito de sentido que decorre de procedimentos discursivos. Esse é um ponto-chave de nossa pesquisa. Para tanto, procuraremos desvelar as astúcias discursivas do enunciador, que, emparelhado com o narrador e o interlocutor, para um herói que narra a própria história (Riobaldo), permite que a voz da enunciação enunciada deslize em ambivalência de pontos de vista.

Segundo Bezerra (2020, p. 191), autor do estudo “Polifonia”,

[...] à categoria de romance polifônico estão associados os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo, polifonia. A inconclusibilidade e o não acabamento decorrem da condição do romance como um gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui.

Dessa forma, se, de acordo com Bezerra (2020, p. 191), que divulga o pensamento de Bakhtin sobre a polifonia, o personagem polifônico está em “permanente evolução”, se a inconclusibilidade radica o corpo, a voz e o caráter do personagem polifônico, semioticamente procuraremos descrever como se compõe, como efeito de sentido, essa inconclusibilidade da personagem de ficção, em especial Riobaldo.

Posto isso, ressaltamos que consideraremos polifônico o romance que tem os procedimentos de equipolência e imiscibilidade de vozes. A partir daí, temos a instalação de uma intersubjetividade peculiar, fundamento da polifonia ligado à personagem de ficção romanesca.

Essa será a linha teórica de nossos apontamentos que compõem este capítulo. Paralelamente, pensaremos a relação entre ator da enunciação e ator do enunciado: o enunciador e o narrador, de um lado, e o actante ator do enunciado, a personagem de ficção romanesca de outro. Esse imbricamento de pessoas discursivas remeterá à

questão do excedente de visão, tal como postulada por Bakhtin (2011), e à questão da heteroglossia (BAKHTIN, 2011).

Grande Sertão, então, despontará como um romance em que as vozes não apenas são relatadas pelo narrador e, vez ou outra, assumidas pelo interlocutor, que narra sua própria história. Problematizaremos, aqui, como as vozes se fundem, sem jamais se recobrirem uma à outra, do que resulta a ambivalência do corpo do actante do enunciado.

Adentrar nesse caminho será um grande desafio, pois a primeira pergunta a ser feita é: como o que é aparentemente um monólogo pode ser polifônico? Certamente, a semiótica discursiva oferecerá recursos mediante a categoria de veridicção: o romance compõe o que parece e é um monólogo (um monólogo no modo da verdade)? Ou será que parece um monólogo, mas não é (um monólogo no modo da mentira)? Ou ainda é dialógico o turno de fala de Riobaldo, mas mantém-se em segredo, ou seja, é polifônico, altamente dialógico, mas não parece? Estas outras questões nos orientarão em nossa busca pela descrição e análise semiótica do fenômeno discursivo da polifonia.

Com os lemas de Riobaldo – “viver é muito perigoso” e “se carece de ter muita coragem” –, nós nos arriscaremos nessa ainda pouco trilhada vereda.

Para isso, neste capítulo, buscaremos demonstrar como a polifonia está adensada na construção semiótica do ator do enunciado Riobaldo. Procuraremos fazer isso na medida em que nosso “herói” se apresenta na ordem do inacabamento actorial, ou como um corpo aspectualmente imperfectivo, como prevê Discini (2015).

Como já mencionamos, será fundamental a noção de ator, a partir das bases teóricas oferecidas pela semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2008). No item 2.2, apresentaremos a relação entre ator da enunciação (cravado no enunciado como enunciação enunciada – enunciador e narrador) e ator do enunciado, o personagem que fala com voz delegada pelo narrador, embora narrador e interlocutor entrem em sincretismo, pois Riobaldo parece contar a própria história, ou a história de sua vida. Também procuraremos contemplar a heteroglossia presente na obra, no item 2.3. Para a noção de heteroglossia, traremos o pensamento de Bakhtin (2019a): o conceito de heteroglossia inclui dialetos sociais, jargões profissionais, linguagens de gêneros, de gerações etc., ou seja, traduz a “estratificação interna da língua e abrange a diversidade

de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica” (BAKHTIN, 2019a, p. 247).

Por fim, há tendências críticas que procuram identificar em *Grande Sertão: Veredas* uma inclinação regionalista, entendidas como regionalistas as obras “cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores” (PEREIRA, 1988, p. 175). Descreveremos mecanismos de construção do sentido segundo os quais fica comprovado que, de acordo com a estratégia adotada, a obra se afasta definitivamente do regionalismo.

Para essa análise, nessa atmosfera “reversível, onde se cortam o mágico e o lógico, o lendário e o real” (CANDIDO, 2002a, p. 121), elegemos quatro trechos importantes para avançarmos com nossa hipótese: (a) o episódio do julgamento de Zé Bebelo, em que parece compor-se a polifonia do romance; (b) a cena do Guararavacã do Guaicuí, em que Riobaldo se apresenta como o personagem que sente poder *saber amar* Diadorim, e se mostra um homem cindido; (c) o pacto, nas Veredas-Mortas, em que Riobaldo passa a ter o poder-fazer e se torna mais senhor de si mesmo – pelo menos no modo do parecer. Nesse ínterim, até mesmo seu amor por Diadorim, já reconhecido, é deixado em segundo plano; (d) a morte de Diadorim e a grande surpresa – o acontecimento que muda a vida de Riobaldo.

2.1 Um romance polifônico

Como vimos no tópico anterior, o romance, para Bakhtin (2018), é o dialogismo em seu ápice; com ele, rejeitou-se o absolutismo da língua. O gênero destaca a diversidade e as diferenças e abarca as vozes que ficavam de fora de outros gêneros literários. Por essa perspectiva, nada melhor que o gênero romanesco para nos mostrar as diferenças culturais e étnicas e, desse modo, ensinar-nos, via criação literária, via função poética da linguagem (JAKOBSON, 2010), como somos, o que somos, em nossa integridade humana. O romance aponta para nossos atos, sonhos, fantasmas, e, na tessitura das relações que nos ligam uns aos outros, traz à luz nossa própria presença. Semioticamente falando, traz a lume a presença realizada do leitor, e realizada no modo do inteligível e do sensível.

O filósofo russo assevera que Dostoiévski foi o responsável por uma verdadeira revolução na teoria do romance, “como gênero específico e produto de uma poética

histórica” (BEZERRA, 2018, p. VII). Ele descreve o romance de Dostoiévski como um universo plural, em que a representação das personagens é, sobretudo, uma representação de consciências plurais, nunca da consciência de um “eu” único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, que dialogam, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, definindo o romance como um grande diálogo. Pensando na semiótica tensiva, nossa hipótese é a de que o preenchimento de tais lacunas de silêncio contempla a intensidade crescente do sentir (ZILBERBERG, 2011), o que aumenta o impacto da emoção vivida por Riobaldo e partilhada com o leitor.

Admitem-se, também, a liberdade e a independência dos personagens sobre o autor, mas deixa-se evidente que, por ser um gênero dialógico por excelência, o autor também faz parte desse diálogo, sendo, ao mesmo tempo, seu organizador (BAKHTIN, 2018). Nesse concerto de vozes que compõem uma semiose sempre em formação, o que sustenta o princípio da polifonia, o autor é um regente, mas sem força de programação de suas próprias criaturas. Cria-se uma isonomia: o poder está dividido entre os participantes do discurso romanesco. Os cruzamentos de ideias e de valores não se concentram mais em uma única consciência, que tudo sabe e tudo pode. Aguiar e Silva (1973, p. 276) define o romance polifônico da seguinte forma:

O estatuto da personagem solidamente travejada, bem definida pelos seus predicados e pelas suas circunstâncias – elementos caracterológicos, traços fisionômicos, meio social, ocupação profissional etc. – entrou em crise ainda na segunda metade do século XIX, com os romances de Dostoiévski. Após a sua leitura, impõem-se obsidiantemente as teorias, as disputas ideológicas, as dúvidas, as raivas, os desesperos das suas personagens, mas dificilmente se rememoram os seus rostos, a cor dos seus olhos, a decoração de suas casas etc. Segundo as palavras de Mikhaïl Bakhtine, “o herói interessa a Dostoiévski, não enquanto fenômeno da realidade, possuindo traços caracterológicos e sociológicos muito bem definidos, nem enquanto imagem determinada, composta de elementos objetivos com significação única, respondendo no seu conjunto à pergunta ‘quem é?’; o herói interessa a Dostoiévski como ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio, como a posição do homem que busca a sua razão de ser e o valor da realidade circundante e de sua própria pessoa”.

Dostoiévski, como autor de romance, constrói para si a imagem de um sujeito enunciativo – um *éthos*, conforme prevê Discini (2015) de um sujeito que entende a alma humana. O *éthos* de Dostoiévski – o que afirmamos a partir dos estudos feitos por

Bakhtin (2010a) sobre o autor e o herói – é o de um sujeito que sabe que o universo humano é composto pela diversidade de personalidades, muitas vezes em multiplicidade no mesmo corpo, sempre actancial, como entendemos na semiótica. São variados pontos de vista, diversas posições religiosas, étnicas, que compõem o conjunto da ficção romanesca. Daí se depreendem fraquezas, excentricidades, violência, timidez. O *éthos* de Dostievski – arriscamos dizer a partir dos estudos bakhtinianos – deixa-se apreender como o enunciador que sabe e pode entender o não acabamento do corpo do sujeito no mundo. O romancista Dostoiévski traz à luz de suas narrativas um corpo que mescla vozes e posições, vinculadas às vicissitudes desta vida, em que outras vozes, aquelas do passado e do presente, cruzam-se e reverberam no futuro. Assim falamos com o intuito de traçar as condições semióticas de emergência da polifonia como um efeito de sentido.

A partir daí, procuramos atingir o herói polifônico inconcluso e indefinível. Candido (2011b, p. 117) pondera sobre o caráter universal da obra de Rosa, porque inclui cada ser humano: “todos nós somos Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da humanidade, num sertão que também é o nosso espaço de vida”. A partir desse inacabamento, o sertão é o mundo. Perde-se o pitoresco e se ganha a polifonia.

A obra-prima de Guimarães Rosa inicia-se com um travessão, sinal incontestável de diálogo, o que já marca um “avultamento do papel do interlocutor, que passa a ser visto como o único narrador” (FIORIN, 2016a, p. 100). No entanto, não há reversibilidade entre interlocutor e interlocutário, o que poderia levar a um diálogo de Riobaldo com o tu, o interlocutário com quem ele enceta a conversa. Contudo, não é o caso, apesar de o interlocutário, aquele senhor a quem Riobaldo se dirige, estar lá. O “senhor” não responde. Lembramos Fiorin (2016a, p. 100): o “interlocutário, que ocupa a posição de narratário, pelas mesmas razões que pelas quais o interlocutor está na de narrador, está presente no texto”.

No diálogo encetado, mas não realizado com o “senhor”, o pronome de tratamento (senhor, de segunda pessoa do singular) é repetido cerca de 900 vezes. A partir disso, o “interlocutor-narrador torna o interlocutário-narratário manifesto no texto pelas perguntas que faz a ele [...]; pela retomada de suas palavras. [...] Vai assim compondo a figura de um interlocutário ‘hábil inquiridor, simpaticante e letrado”

(FIORIN, 2016a, p. 100). No entanto, a voz do interlocutário não ouvimos, temos as reações do senhor a partir das falas de Riobaldo.

No nível discursivo, a obra roseana é um exemplo de pessoa desdobrada. Nela, o narrador é ao mesmo tempo o herói, mas também outra pessoa, que habita outra temporalidade: os fatos narrados por Riobaldo como seus vividos já pertencem ao passado. Podemos pensar na relação entre o narrador e o observador, no âmbito da semiótica.

No *Dicionário de semiótica*, Greimas e Courtés (2020) fazem uma distinção entre o narrador e o observador, que, muitas vezes, é apagada pela Teoria Literária. Da parte da semiótica, *Narrador/narratário* é definido “quando destinador e destinatário do discurso estão explicitamente instalados no enunciado [...] são eles sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 327). O *observador*, por sua vez, é “o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado, graças aos procedimentos de debreagem, em que é encarregado de exercer um fazer receptivo e, eventualmente, o fazer interpretativo” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 347-348). A semiótica passa a dar espaço para o papel do observador, e *Grande Sertão* é um dos exemplos em que esse papel de observador faz toda a diferença, pois é graças a ele que existe o segredo de Diadorim, causando surpresa no interlocutário/enunciatário: “O observador não sabe quem é de fato Diadorim e o que passa no seu íntimo. Quem sabe de todas as coisas é o narrador” (FIORIN, 2016a, p. 96). Como, então, não há o narrador onisciente que nos revele o segredo, percebe-se apenas uma estranha ambiguidade na composição do corpo actorial de Diadorim. Com a ambiguidade, encontramos condições semióticas de emergência da polifonia nos atores do enunciado de *Grande Sertão: Veredas*. Visto de outro modo, com a ambiguidade, confirma-se a ascendência de impacto da intensidade dos afetos (ZILBERBERG, 2011).

Do lado da recepção, temos o enunciatário, o leitor, também o narratário. Como enunciatários, não podemos construir nossa competência interpretativa com facilidade, diante da trama romanesca de Rosa, em *Grande Sertão*. Não sabemos de modo conclusivo quem é Diadorim ao longo da narrativa feita por Riobaldo.

Por sua vez, Riobaldo, só depois do “acontecimento extraordinário” (noção colhida de Zilberberg [2011]) relativo ao desvelamento da identidade verdadeira de Diadorim, consegue preencher as lacunas de silêncio – e os leitores também. Até esse ponto, resta ao personagem Riobaldo e ao enunciatário-narratário preencher com suas

próprias vozes as lacunas e as evasivas do narrado. O relato de Riobaldo leva o enunciatário, muitas vezes, a deslizar para o acidente – entendido este último termo conforme o quadrado landowskiano, isto é, uma interação de alto risco. Todavia, esse tópico será abordado no próximo capítulo.

Riobaldo, portanto, traça também um diálogo consigo mesmo. Ele se biparte entre dois actantes: aquele que narra os vividos e aquele que presentifica como se fosse o agora do ato de enunciar toda a aventura de amor e tragédia vivida no sertão. Desse modo, a voz de Riobaldo é única, porém plurivocal. Na plurivocidade enraizada num único corpo, que também é duplo, sustenta a polifonia. Nesse aspecto, sua *performance* narrativa é organizada, mas dilacerada afetivamente e atravessada pelas outras vozes do romance. Riobaldo, como ator do enunciado, e também narrador de sua própria história, ancora-se no actante cognitivo observador. Nosso herói é um observador com focalização parcial interna. Entretanto, seu discurso é orientado para o outro, num diálogo ora velado, ora desvelado. Mediante esse recurso, o dialogismo constitutivo da linguagem evolui para a polifonia. Isso se dá ora em maior, ora em menor grau. Acontece, dessa forma, o que Bakhtin (2018, p. 226) previu como “dialogismo velado”:

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 limites, a palavra não pronunciada do outro.

Esse diálogo velado ocupa posição muito importante, com elaboração labiríntica, pois cobra um contrato de confiança peculiar com o leitor. Para a semiótica, o contrato de confiança, ou fiduciário, define-se deste modo:

1. O contrato fiduciário põe em jogo um fazer persuasivo de parte do destinador e, em contrapartida, a adesão do destinatário: dessa maneira, se o objeto do fazer persuasivo é a veridicção (o dizer-verdadeiro) do enunciador, o contraobjeto, cuja obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso-enunciado: nesse caso, o contrato fiduciário é um contrato enunciativo (ou contrato de veridicção) que garante o discurso-enunciado; se o contrato fiduciário sanciona um programa narrativo no interior do discurso, falar-se-á então de contrato enuncivo (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 208-209).

Do contrato de confiança entre o enunciador-ator da enunciação (autor) e o enunciatário, narratário, leitor, vamos às questões de ajustamento. Pode-se defender, a partir disso, que há um ajustamento de vozes entre narrador e narratário, como apontou Discini (2017). Riobaldo, no papel de interlocutor, ajusta-se a seu interlocutário, causando surpresa na revelação que ele faz ao longo da narrativa. No entanto, o ajustamento se dá também na enunciação (autor, ator da enunciação, e leitor, narratário do romance). No interior do narrado, Riobaldo, actante do enunciado, (re)vivencia aquilo que vai narrar e narra aquilo que já vivenciou. Os fatos se (re)constroem à medida que são narrados. Discini (2017, p. 95) sobre esse ajustamento diz: “um parceiro e outro parecem influenciar-se mutuamente pelo contato e pelo contágio das presenças, como prevê Landowski”. O discurso de Riobaldo confirma-se como bivocal, isto é, são duas vozes que, inconclusas, na mente desse herói atormentado, afastam-se do acabamento ou da perfectividade do corpo actancial. Riobaldo se confirma orientado para o discurso do outro, embora muitas vezes o outro seja ele mesmo. A vida interior (mas também sua vida exterior, sua odisséia em busca da vingança pela morte de Joca Ramiro) se desenvolve na medida em que se realiza a procura de si mesmo. Riobaldo é um herói de voz cindida, que junta Deus e o diabo como figuras do discurso alinhadas pela angústia do sujeito de existir.

Confirma-se, no nível discursivo, no sistema de delegação de vozes, a complexificação do diálogo entre consciências – externas ou aquelas, internas, concernentes ao próprio ator do enunciado. Deparamos com um protagonista que trava uma luta com seus pontos de vista sobre o mundo, sobre a morte e a vida e sobre si mesmo.

Pensando semioticamente, temos as presenças realizada, atualizada, virtualizada e potencializada (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Na acepção semiótica de presença realizada, podemos afirmar que Riobaldo realiza de forma constante a alteridade. Para isso, contribui o gesto de Riobaldo de emitir juízos diversos sempre inconclusos sobre o que há no mundo. São visões heterogêneas, que se instalam como modo de perceber o mundo. São pontos de vista até mesmo internamente contraditórios, dando ênfase a um dos aforismos mais constantes da obra: “tudo é, e não é...”.

Concluimos que Riobaldo é portador de uma consciência altamente dialógica, que propaga diferentes pontos de vista sobre o mundo e sobre a condição do homem, o

que desvela a interdependência de vozes e argumentos. Segundo Marks (2017, p. 18), em seu estudo sobre *Grande Sertão*: “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”. Vê-se um ator do enunciado plurivocal, que concentra as várias vozes de diferentes consciências.

Voltando ao pensamento de Bakhtin (2018), lembramos que ele postula que, na obra de Dostoiévski, a arquitetura do romance se baseia no diálogo entre as consciências dos muitos personagens, que, na realidade, é uma luta entre pontos de vista e juízos de valor. De nossa parte, entendemos que, em *Grande Sertão*, Riobaldo concentra as variadas vozes dessas diversas consciências.

Zilberberg (2011), em *Elementos de semiótica tensiva*, postula as dimensões da intensidade e da extensidade para semiotizar o afeto composto na relação com a inteligibilidade das coisas do mundo. Do lado de tais relações, fala-se em concentração, mais próxima da intensidade e da difusão, como ampliação da extensidade. A partir daí, podemos firmar a hipótese de que a concentração de vozes diferentes no corpo actancial de Riobaldo fundamenta a polifonia e eleva a intensidade do sentir.

É importante destacar que há vozes que parecem vir de um universo discursivo da religiosidade, vozes que compõem o ator do enunciado. Logo no início da obra, Riobaldo diz: “Bebo de todas as águas” (ROSA, 2015, p. 26). Há o percurso temático e figurativo concernente a um sincretismo religioso latente no romance “rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele de Cárdeque” (ROSA, 2015, p. 26). Por meio dessa profusão de referências à religiosidade apresentadas no texto, confirma-se a realidade em formação, o princípio da inconclusibilidade assumido por Riobaldo.

Entretanto, por meio do narrado, depreendemos que o guia de Riobaldo é kardecista. Pelo prisma dialógico, observa-se a voz do compadre Quelemém atravessando seu discurso. É uma palavra interiormente persuasiva. Riobaldo mostra que a palavra não é sua, que é de outrem, mas ao mesmo tempo endossa-a e se guia por ela. Contudo, ele também a coloca em polêmica – “às vezes não aceito nem a explicação do Compadre meu Quelemém; que acho que alguma coisa falta” (ROSA, 2015, p. 301). Outras vezes, Riobaldo pede a aprovação do interlocutor letrado que escuta seu relato. Mantém-se a inconclusibilidade como princípio.

Uma das passagens memoráveis de *Grande Sertão* apresenta em destaque figurativo o julgamento de Zé Bebelo. Esse episódio marca o que seria a dicotomia tradição/modernidade no sertão. Naquela conjuntura, o sertão estava em meio à diversidade de grupos e ideias (assim como a Rússia dostoiévskiana). Havia naquele espaço quem desejava manter o domínio da tradição – representada pelos jagunços –, que era vista com maus olhos pela consciência urbana e civilizada. Há, ainda, grupos mais arcaicos, vivendo completamente à margem. Essas diversas vozes compõem a obra e acentuam seu caráter polifônico. Vejamos Bakhtin (2010a, p. 21):

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.

No final da primeira fase do conflito, o bando de Joca Ramiro vence os Zé Bebelos e está prestes a acabar com o inimigo. Riobaldo está na linha de frente do conflito e, nesse momento, permite-se a entrega ao ajustamento e ao risco do diálogo interno, inconcluso como sempre:

[...] eu gostava de Zé Bebelo. Redigo – que eu menos atirava do que pensava. *Como era possível, assim, com a minha ajuda a morte dele?* Um homem daquela qualidade, o corpo dele, a ideia dele, tudo que eu sabia e conhecia. Nessas coisas eu pensei. Sempre – Zé Bebelo – a gente tinha que pensar (ROSA, 2015, p. 211).

Há-de-haja – o Hermógenes tinha levantado para falar:

– “Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!”

[...]

sobreveio Sô Candelário, arre avante, aos priscos, a figura muita, o gibão desombrado. Sobrava fala: – “Com efeito! Com efeito!...” [...] “Só quero pergunta: se ele convém em nós dois resolvermos isto à faca! Pergunto para briga de duelo... É o que acho” [...] “Crime?... Crime não vejo. É o que acho, por mim é o que declaro: com a opinião dos outros não me assopro. Que crime? Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunço? A pois: jagunço com jagunço [...]”

[...]

– “Apraz ao senhor, compadre Ricardão” – Joca Ramiro solicitou, passando a vez.

– Compadre Joca Ramiro, o senhor é o chefe. O que a gente viu, o senhor vê, o que a gente sabe o senhor sabe. Nem carecia que cada um desse sua opinião, mas o senhor quer ceder alar de prezar a palavra de todos, e a gente recebe essa prova... Ao que agradecemos, como devido. Agora, eu sirvo a razão de meu compadre Hermógenes [...]” (ROSA, 2015, p. 220).

Podemos depreender, a partir desses trechos, que é uma cena que privilegia, em maior ou em menor grau, a estratégia da polifonia no romance: o relato está em discurso direto (debreagem de segundo grau), com recursos gráficos como dois-pontos, aspas, travessão, reticências, que marcam a separação de vozes, identificando os discursos e criando o efeito de intersubjetividade. Nesse episódio, há uma disputa de pontos de vista, que definem posições axiológicas distintas:

- Riobaldo: o herói não se via como jagunço. Por admirar Zé Bebelo, tem a ideia de dizer que Joca Ramiro queria o homem vivo, abrindo uma fissura na consciência dos outros homens do grupo. Nesse momento, Riobaldo defende o oposto das tradições da jagunçagem (mas não a “modernidade” – figurativizada pelos homens governo – no sertão).
- Zé Bebelo: com o poder da palavra, ele sai com vida do julgamento. Assim, instala um “não-arcaísmo” entre os jagunços – além de não ser morto, como era de costume, consegue um julgamento, algo nunca realizado antes.
- Joca Ramiro: tem uma fissura aberta em sua consciência, livra seu inimigo de uma sentença de morte; contudo, condena-o ao exílio.
- Hermógenes e Ricardão: desejam a morte de Zé Bebelo, o que significa que defendem as tradições dos jagunços, o arcaico, segundo o quadrado semiótico proposto no Capítulo 1.

Esse arranjo só é possível porque uma consciência dialoga com outra, permeando, antecipando e prevendo possíveis ações, como veremos mais detalhadamente a seguir. É a não aceitação desses diferentes pontos de vista que fazem que Hermógenes e Ricardão matem Joca Ramiro.

Ainda no excerto supratranscrito, destacamos: “Como era possível, assim, com a minha ajuda a morte dele?” (ROSA, 2015, p. 211), pois, nesse questionamento,

Riobaldo, como actante, torna-se um sujeito com dupla função sintática. Riobaldo é o narrador que conta a própria história e é concomitantemente o interlocutor. São duas vozes que compõem o corpo sintático e semântico de Riobaldo. Não podemos fazer nada para aumentar a inteligibilidade da frase. O leitor é arrebatado pelo encontro dessas duas vozes imiscíveis.

Há um segundo diálogo, um diálogo interior, que mostra o ser cindido entre dois pontos de vista distintos, com duas vozes bem marcadas: a do Riobaldo grato e admirador de Zé Bebelo e a do Riobaldo do bando de Joca Ramiro, jagunço assumido: “De que bando eu sou?” – comigo pensei” (ROSA, 2015, p. 225). Nota-se o uso das aspas – por nós destacadas – ressaltando ainda mais esse diálogo interno. Como já dito, há a presença de um herói altamente dialógico, formado por diferentes vozes, que estão em relação de discordância e concordância, com um mundo interior que não está acabado, num constante devir, pois o conteúdo de sua consciência se altera até mesmo em um único parágrafo. Para que isso se manifeste discursivamente, o enunciador se utiliza dos procedimentos da síncrese e da anácrise.⁴⁴ A síncrese é muito evidente, com o confronto dos diferentes pontos de vista. A anácrise se mostra ainda mais nos microdiálogos internos de Riobaldo, em que ele antecipa as réplicas dos outros jagunços: “[...] 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, 2015, p. 229), e para provocar com a palavra diz para todos: “...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, 2015, p. 229), mas volta a um processo de síncrese – em mais um diálogo interno, que confronta o anterior: “terminei de pensar: que meu receio era tólo: que, jagunço, pelo que é, quase nunca pensa em reto: eles podiam achar normal que da banda de cá os inimigos presos a gente matasse, mas apreciavam também que Zé Bebelo tivesse deixado em vida [...]” (ROSA, 2015, p. 229). Esses diálogos internos de Riobaldo demonstram também que ele tem autoconsciência de quem é. Veremos ainda que há uma relação extremamente dialógica entre Riobaldo e Zé Bebelo: é inacabada, não se fecha e, principalmente, transforma-se ao longo do texto.

⁴⁴ De forma resumida, são recursos retóricos: *síncrese* é confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto. *Anácrise* é provocar a palavra pela própria palavra.

Na sequência, após todas as intervenções, a Zé Bebelo foi dado o direito de defesa. Nesse ponto, vemos o poder criador da palavra na obra roseana. Zé Bebelo era o único desarmado, mas tem o domínio pela palavra, e de alguma forma logra o que desejava: uma ordem civilizatória. Zé Bebelo sagazmente percebeu as brechas que Riobaldo abriu nas outras consciências ao dizer que Joca Ramiro queria o homem vivo e as preencheu:

– “Estou vendo que a gente só brigou por um mal-entendido, maximé. Não obedeço 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! Mas, no em mesmo, o afã de política, eu tive e não tenho mais...” (ROSA, 2015, p. 232).

É destacável também em toda a cena o uso das reticências, que sugerem a possibilidade de preparação discursiva para a polifonia, pois elas dão o espaço para a penetração da palavra do outro.

Por fim, Joca Ramiro dá sua sentença. Joca Ramiro, embora o chefe, que poderia ter um discurso autoritário, com uma voz resistente a relativizar-se, escuta a todos, e Riobaldo também abre uma fissura em sua consciência. Como algo inédito ao capturar um inimigo, o chefe do bando permite que Zé Bebelo saia com vida. Essa relativização incomoda os atores do enunciado mais autoritários da obra – e, portanto, avessos ao efeito de polifonia: Hermógenes e Ricardão. Assim, virá a segunda fase do conflito, ligada diretamente a essa cena: a morte de Joca Ramiro e a vingança do grupo de Riobaldo.

Após o julgamento de Zé Bebelo, o bando de Joca Ramiro se separa, e cada grupo segue um novo percurso. Riobaldo e Diadorim estão com Titão Passos e têm a missão de “estanciar em certos lugares, com o fito de receber remessas; e em acontecer de vigiar algum rompimento de soldados, que para o Norte entrassem” (ROSA, 2019, p. 275). Seguindo essa instrução, chegam a um oásis no sertão: Guararavacã do Guaicuí. O lugar é mais alegórico do que geográfico. Desse modo, o sertão de Guimarães parece estar cravado no detalhe, nada parece escapar. No entanto, o sertão é o mundo, o “mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais” (CANDIDO, 2011, p. 124). Vejamos o episódio do Guararavacã do Guaicuí.

Trecho 1:

Aquele lugar, o ar. Primeiro, eu fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – **na hora**. Melhor alembro. Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro, eu estava deitado numa esteira de taquara. Ao perto de mim, minhas armas. Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor? O rancho era na borda-da-mata. De tarde, como estava sendo feito, esfriava um pouco, por pêjo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço – um vento com todas almas. Arrepio que fuchicava as folhagens ali, e ia, lá adiante longe, na baixada do rio, balançar esfiapado o pendão branco das canabrasas. Por lá, nas beiras, cantava era o João-pobre, pardo, banhador. Me deu saudade de algum buritizal, na ida dum vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remoo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. **Alguém esquece isso?** O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. Mas, lá na Guararavacã, eu estava bem (ROSA, 2015, p. 241 – grifo nosso).

[...]

Trecho 2:

O nome Diadorim que eu tinha falado permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – **“Diadorim, meu amor...”** Como era que eu poderia dizer aquilo? [...] Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? (ROSA, 2015, p. 242).

[...]

Trecho 3:

Olhei bem para ele, de carne e ôsso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado [...] Acertei minha ideia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo em mim. Se não, pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo” – com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo (ROSA, 2015, p. 243).

No trecho transcrito, há um pequeno diálogo interno: “Diadorim, meu amor”. Nesse episódio, Riobaldo repete o nome de Diadorim nesse microdiálogo interno, como se o pronunciar o nome fosse um modo de manifestar e recrudescer seu amor. Assim, toda a sua narração é apaixonada. Segundo Bakhtin (2018), o sujeito não é submisso às estruturas sociais, mas também não há uma subjetividade autônoma com relação à sociedade: a consciência do herói se constrói na sociedade e na história, em vista disso

os conteúdos que formam e manifestam a consciência são semióticos (FIORIN, 2016b). É isso que marca o ser cindido de Riobaldo nessa passagem, ou seja, nessa cena, temos duas consciências em um só corpo: o Riobaldo que se entrega ao amor de Diadorim e o Riobaldo que se corrige por isso, que pensa em acabar com a própria vida. O ator do enunciado se eleva e se avilta, diz e desdiz, vai e volta. Pensando no nível fundamental, podem-se apontar duas categorias coexistindo em Riobaldo: natureza \times cultura. De acordo com Greimas e Courtés (2020), a categoria “natureza vs. cultura” são universais semânticos. Os autores definem, num sentido mais restrito, o universo semântico como um “conjunto dos sistemas de valores” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 523). Essa dicotomia natureza/cultura é o “primeiro investimento elementar do universo semântico coletivo” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 336):

Dir-se-á que o universo individual é articulável, na sua instância *a quo*, segundo a categoria vida/morte, ao passo que o universo coletivo o é segundo a categoria natureza/cultura. Esses dois tipos de universo permanecem abstratos nesse nível: são suscetíveis de ser figurativizados homologando-se uma ou outra de suas categorias fundamentais com a estrutura figurativa elementar (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 523).

Vemos, portanto, que a natureza é concebida como a entrega do amor, em que há domínio dos instintos, da sexualidade (transcrições 1 e 2, *supra*). A cultura são os padrões aceitos por determinada *doxa*; no caso, as leis dos jagunços, que não aceitariam uma relação homoafetiva (Riobaldo mesmo reafirma isso durante toda a obra: *homem, muito homem que fui, e homem de mulheres*). Nos trechos transcritos, há uma negação da cultura (trecho 1), uma afirmação da natureza (trecho 2), mas logo uma reafirmação da cultura (trecho 3). Nessa negação da cultura, tem-se o *saber* amar Diadorim (“eu tinha gostado em dormência de Diadorim” [ROSA, 2015, p. 242]), e, na afirmação da natureza, a entrega a esse amor: Riobaldo imagina uma relação amorosa/sexual com Diadorim, os corpos se ajustam e levam a um arrebatamento de leitura.

No ajustamento acontece, então, uma explosão do artístico. Desse modo, ajustamento é mais emocional e mais estésico. Está em função do princípio da sensibilidade, no qual o sujeito sente o sentir do outro em uma relação direta, corpo a corpo, e se modela a suas emoções, a seu ritmo, pelo contágio. Landowski (2014, p. 17) já alertava que não se pode confundir ajustamento com adaptação, pois esta remete à programação (“onde um actante pode agir sobre um outro apenas sob a condição de

respeitar as regularidades que regem seu comportamento”); portanto, não é uma questão de um sujeito se submeter à vontade do outro, ou seja, de fazer o outro crer, mas, sim, de fazer-sentir. Não se fala mais de um fazer-persuasivo, mas de permitir que as sensibilidades, os desejos, comandem a interação.

Pensando nessa proposta de Landowski, Riobaldo foi um corpo sensível e voltou a ser um corpo sensível ao relembrar essa cena: “Alguém esquece isso?”; o sensível domina o inteligível. As figuras discursivas que evocam o mundo físico aderem aos sentimentos de Riobaldo. Riobaldo adere à paisagem inebriante figurativizada. O narrador convida o narratário – consequentemente, o enunciador convida o enunciatário –, por meio de todos os sentidos, a também sentir esse lugar: “o vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo”.

O movimento – manifestado nessa cena – entre aceitação e negação replica-se ao longo da obra, “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” (MARKS, 2017, p. 125). Há, assim, o procedimento de equipolência de vozes na consciência de Riobaldo.

Uma lacuna bem marcada nesse episódio é que o relato sobre Guararavacã se inicia com “*Primeiro*, fiquei sabendo que gostava de Diadorim...” (ROSA, 2015, p. 241), para duas páginas depois ter o “segundo” – que já havia ficado perdido para o enunciatário: “*Segundo* digo, o tempo que paramos na Guararavacã do Guiaçu regulou em dois meses. Bem ermo” (ROSA, 2015, p. 243). Há também uma polissemia no uso do termo “segundo”: pode ser um complemento ao “Primeiro”, que ficou em aberto nas páginas anteriores; mas, também, pode ser no sentido de “de acordo”. Essa fragmentação nos parágrafos e mesmo a preferência das orações coordenadas sobre as subordinadas ou a pontuação ajuda a criar uma segmentação. Para Schwarz (2019, p. 443): “Os segmentos acumulam-se, determinam progressivamente seu objetivo; da sequência nasce o sentido da frase”. Esses procedimentos podem causar, em alguns momentos, um sentido caótico; no entanto, essa cisão no plano da expressão acentua o ator do enunciado dividido.

A propósito, o lugar em si mostra-se dúbio: é o *locus amoenus*, com todos os aspectos que o compõem na tradição literária. Consoante Curtius (1996, p. 202), o *locus amoenus* é uma bela e ensombrada nesga da natureza. Sua apresentação mínima deve consistir de uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a

título de variante, pássaros e flores e o sopro do vento. Contudo, é também onde se têm a notícia da morte de Joca Ramiro e o início de uma nova guerra. Num prenúncio: os bois começam a morrer: “com o secar, de magros e fracos os bois se atolavam no embrejado, até morreram alguns. Os urubus espaceavam, quando o céu empoeirado” (ROSA, 2015, p. 244); e o céu escureceu: “daí, deu um sutil trovão. Trovejou-se, outro. As tanajuras revoavam. Bateu o primeiro toró de chuva” (ROSA, 2015, p. 245). Por fim, a notícia do assassinato de Joca Ramiro chega:

Ah, e, vai, um feio dia, lá ele apontou, na boca da estrada que saía do mato, o cavalinho castanho dava toda pressa de vinda, nem cabeceava. Achamos que fosse mesmo ele. Aí, não era. Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. [...] O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:

– “Mataram Joca Ramiro!...” (ROSA, 2015, p. 245).

Após a morte de Joca Ramiro, é necessária a vingança: “Mas, agora, temos de vingar a morte do falecido” (ROSA, 2015, p. 249), e Riobaldo já tem o *querer-fazer* e o *dever-fazer*, mas precisará do *saber-fazer* e do *poder-fazer* para vencer os Hermógenes. Como *Tatarana*, ele não tinha a competência necessária para ser líder dos jagunços e vencer o grupo rival, mas acreditava que o diabo poderia lhe dar a competência para isso. Riobaldo foi manipulado (não pelo próprio diabo, mas pela lenda faustiana que habita o imaginário popular) para cair em tentação e se render ao poder do “demo”, e, ao fazer o pacto, adquire o poder-fazer/saber-fazer e torna-se o *Urutú-branco*.⁴⁵ Na cena das Veredas-Mortas, Riobaldo *queria e podia* encontrar o diabo,⁴⁶ mas *não devia*, de acordo com sua crença (e, por isso, passa a ser atormentado pela ideia de ter vendido sua alma). O diabo não aparece de maneira explícita, mas há uma transformação em Riobaldo, ele passa a ser competente e executa a *performance* pretendida. Fica, assim, a questão: Riobaldo atuou sobre si mesmo – numa ação reflexiva – para ganhar a competência de conduzir seu grupo para a batalha final, e, assim, o pacto foi apenas “um caminho para adquirir poderes interiores necessários à realização da tarefa” (CANDIDO, 2002a, p. 131)? O *não saber* se o pacto foi realizado realmente – ou se foi

⁴⁵ “Como sabemos, os ritos de passagem comportam muitas vezes a atribuição ou acréscimo de um nome, ou revelação do nome verdadeiro, conservado secreto” (CANDIDO, 2002a, p. 133).

⁴⁶ Questiona-se sobre o modal *saber*. Riobaldo *sabia* encontrar o diabo? No romance, Riobaldo brada: “– Lúcifer!... Satanaz!...? Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 2015, p. 345 – grifos nossos). No entanto, mais adiante, ele sente algo diferente: “Meu corpo era que sentia um frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. E aquele gelado inteiriço não me largasse mais” (ROSA, 2015, p. 346).

uma relação reflexiva – faz que Riobaldo questione, em todo o romance, acerca da existência do diabo. Portanto, esse percurso narrativo é em si mesmo uma pergunta. Riobaldo torna-se o homem em estado de dúvida, de incerteza: fica claro que o mal é um tema constante e o diabo faz parte da interpretação de mundo do ator do enunciado, é também uma presença, um fato cultural do lugar, onde o povo acredita nele, conforme os tantos casos que Riobaldo se encarrega de contar (já na primeira página esse tema é levantado); mas é também e sobretudo a forma que assume sua interioridade dividida (ARRIGUCI JR., 1994). Mais uma vez, o foco narrativo causa esse efeito de dúvida: por termos uma focalização autodiegética, restrita, não há uma voz onisciente que afirme o que houve nas Veredas-Mortas.

No entanto, nosso ponto de análise aqui é a transformação de Riobaldo: de cindido, ele passa a ser mais autoritário, endurecido, arbitrário, “roçando a crueldade na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado” (CANDIDO, 2002a, p. 133).

Trecho 1:

Eu caminhei para diante. Em, ô gente, eu dei mais um passo à frente: tudo agora era possível. [...]

– “Ah, agora quem aqui é que é o Chefe?”

Riobaldo repete incansavelmente a pergunta, até:

Trecho 2:

– “Quem é-que?” – eu brando apertei.

Eu sabia do respirar de todos. Durasse mais, aquilo eu já largava, por me cansar, por estar achando o cacete. Minha vontade estrôina de paliar: – *Seu Zé Bebelo, velho tu me desculpe...* – eu calei. Zé Bebelo se encolheu um pouco, só. Aí ele não tremeu no sucinto dos olhos.

– “A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o chefe fica sendo... Ao que vale!...” (ROSA, 2015, p. 357).

Nos trechos transcritos, observamos a transformação de Riobaldo, que assume o grupo de maneira arbitrária, mesmo internamente considerando pedir desculpas a Zé Bebelo (“– Seu Zé Bebelo, velho tu me desculpe...”), e mais uma mudança na relação de Riobaldo e Zé Bebelo, que já vinha estremeada desde o episódio da Fazenda dos

Tucanos.⁴⁷ No trecho da Fazenda dos Tucanos, identificamos as vozes dissonantes dos dois atores do enunciado, pois Riobaldo passa a desconfiar de seu ex-aluno, uma vez que não entende suas intenções reais. Essa cena se destaca por manifestar um diálogo de forma direta⁴⁸ – com aspas, travessão, reticências –, com duas consciências equipolentes, imiscíveis, em situação de conflito, uma na fronteira da outra, antecipando as respostas, contestando em polêmica clara ou velada, questionando o discurso do outro, como verificamos na transcrição:

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

E eu ri, riso de escárneo, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu tinha medo. E ele 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 o senhor se reengraçar com soldados, o Governo lhe repraz e lhe prêmeia. O senhor é da política. Pois não é? [...]

Ele disse: – “Escuta, Riobaldo, Tatarana: você por meu amigo eu tenho, e te aprecêio, 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... Seu eu soubesse disso, olhe...” (ROSA, 2015, p. 277).

Ainda nesse episódio, Riobaldo oscila constantemente entre suspeitar da traição e da capacidade de o líder tirá-los daquela situação dramática, pois graças a sua condição de letrado é o único que consegue ler as cartas de Zé Bebelo às autoridades.

⁴⁷ Nessa cena, o bando de Zé Bebelo/Riobaldo está cercado pelos Hermógenes, e parece não haver saída (os Hermógenes matam, inclusive, os cavalos do grupo de Riobaldo, mostrando que é uma maldade por maldade, que são programados para isso). No entanto, Zé Bebelo tem a ideia de escrever para as autoridades, denunciando o que está acontecendo ali.

⁴⁸ É importante destacar que o uso do discurso direto não constrói consciências equipolentes, nem vozes imiscíveis. No discurso direto, a delegação de vozes pelo narrador, implícito embora, permanece. Só aparece o fenômeno de vozes imiscíveis porque estão fundidas indissolivelmente uma na outra em discurso indireto livre ou em segmentos no interior do discurso relatado do personagem.

Contudo, o grupo foge do cerco, mas segue sofrendo várias adversidades, que culminam na cena em que Riobaldo toma a liderança (Trechos 1 e 2, supratranscritos).

Retornando à mudança do ator do enunciado, ao ter o poder-fazer, Riobaldo torna-se uma voz centrípeta, mostrando uma gradação na polifonia, e mesmo seu amor por Diadorim fica em segundo plano. Diadorim nota essa mudança e aponta:

– “Repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem...”

Mexi cuspe dentro da boca.

– “...A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está desmudado, em você, é o cômputo da alma [...] (ROSA, 2015, p. 381-382).

Até o momento do pacto, Riobaldo autoquestiona-se estar ali, tem dúvidas sobre ser jagunço. A vingança contra Hermógenes é mais um empreendimento de Diadorim do que dele.⁴⁹ No entanto, após a cena das Veredas-Mortas, ele adquire a certeza de que é preciso acabar com os Hermógenes, torna-se, assim, um só: o chefe dos jagunços, ou seja, as outras vozes que coexistem no ator do enunciado se apagam por algumas páginas. Segundo Galvão (1972, p. 121): “o pacto é a garantia de certeza, o certo dentro do incerto. [...] É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver”.

De forma manifestada discursivamente, percebemos que o uso da debreagem de segundo grau diminui e passamos a ver descrições mais diretas – ou seja, se até esse momento temos descrições mais afetivas da paisagem (como no trecho do Guararavacã, em que, inclusive, há sinestesia⁵⁰ na descrição do lugar – “o vento é verde”, por exemplo), a partir desse ponto ela é mais objetiva. Vejamos:

De seguida, o primeiro veio, logo mais adiante; quase no se inteirarem três léguas. Conforme houve fatos, coisa que se passou. E foi numa várzea, com uns boizinhos ali bem pastando. Demos com um sujeito, aparecido viajor. Ele vinha numa égua. Essa égua era acastanhada, com alguma altura. Aqueles arreios, de velhos, era que desfaziam. Um cabo de rédea estava sendo de couro, mas o outro de sedenho. A égua também cambaiava. O homem tinha cara de focinho, avançando o formato dos ossos na boca: não tinha queixo. Desgraçado desse

⁴⁹ Riobaldo, inclusive, questiona: “E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais ódio do que amor?” (ROSA, 2015, p. 163).

⁵⁰ Segundo Fiorin (2021, p. 63), “a sinestesia é a reunião de termos pertencentes a planos sensoriais diversos”. No caso da cena do Guararavacã, temos a mistura de uma “sensação climática” (o vento) com a visão, dada pela cor verde. Ao combinar um termo com outro de ordem sensorial diversa, cria-se uma percepção diferente do mundo, intensificando os sentidos.

homem, pelo que em sua vida ia ser, pelo que seus aspectos indicavam. Nem merecia dó, assim achei (ROSA, 2015, p. 386).

Identificamos, nessa passagem, uma descrição formada por figuras do discurso que endurecem a ambiência afetiva da cena. Segundo Bakhtin (2018, p. 282), na polifonia, não se pode encontrar o chamado efeito de objetividade do mundo; em termos rigorosos, não há modo de vida, não há vida urbana ou rural nem natureza, mas há ora o meio, ora o solo, ora a terra, dependendo do plano em que tudo é contemplado pelas personagens.

Riobaldo passa a parecer ter o que Bakhtin qualifica como uma consciência ptolomaica, mais rígida, organizada em torno de um único centro. Entretanto, está cindido em segredo, o que fica manifestado quando pensa: “Seu Zé Bebelo, velho tu me desculpe...”, ou seja, ele parece ser mais autocentrado, porém não o é. Por conseguinte, durante algumas páginas, a leitura, inclusive, fica mais organizada, o enunciatório sente que consegue seguir a dinâmica da frase, formar imagens mais concretas, porque mesmo a sintaxe passa a acompanhar a gramática normativa. Se observarmos no trecho supratranscrito, a virgulação – uma das marcas do estilo roseano⁵¹ – também fica menos frequente, os segmentos não mais se acumulam, o sentido logo é dado.

Na batalha final, o diabo está na rua, no meio do redemoinho, mas está também com Hermógenes⁵² e com Riobaldo. Ao fim e ao cabo, Riobaldo cumpre sua missão, mas a morte de Diadorim levanta novamente a dúvida em Riobaldo:⁵³ foi uma sanção do contrato (pacto com o demônio) ou apenas o acaso? Pensando na semiótica *standard*, temos as seguintes etapas desenvolvidas por Greimas: manipulação, competência, *performance* e sanção. Um destinador manipula seu destinatário para querer ou dever fazer algo, e, para isso, o destinatário precisa aceitar o contrato proposto a partir de um fazer-interpretativo, confiando no destinador; adquire competências modais (*saber* e *poder*) e passa a fazer o programa narrativo, retomando, assim, a cena: Riobaldo crê que

⁵¹ Estilo, segundo Discini (2009, p. 7), é recorrência e diferença: “Para reconhecer um estilo, o olhar analítico identificará a recorrência do que é dito, circunscrita a um fato formal, que supõe a constância de uma estrutura”.

⁵² A primeira vez que surge a ideia de pacto no romance é quando Riobaldo descobre que Hermógenes é conhecido por ser pactário.

⁵³ Seguindo Coutinho (2013, p. 81): “Riobaldo sente-se culpado por haver firmado um pacto com o demônio e se considera responsável pela morte de Diadorim, que vê como uma consequência; então, impõe-se a tarefa de reconstruir os episódios de sua vida, que precederam e se seguiram ao pacto, na esperança de encontrar algum alívio para sua consciência, algum tipo de julgamento ou perdão”.

o diabo poderia lhe dar um objeto de valor (corpo-fechado, por exemplo), pode, quis e sabia fazer o pacto (embora não devesse), e seguiu seu programa narrativo: a vingança. Depois, acredita que a sanção foi a morte de Diadorim.

Entretanto, o que nos interessa no momento é pensar que essa possível sanção traz novamente o ator do enunciado cindido, como nunca deixou de ser, atravessado pelas diversas vozes e atormentado pela culpa. Riobaldo “afina e desafina”.

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – **mas para o senhor divulgar comigo**, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxaguei as lágrimas maiores. Uivei. **Diadorim!** Diadorim era uma mulher. [...]

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

[...]

E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...” (ROSA, 2015, p. 485 – grifos nossos).

A partir do trecho transcrito, recapturamos os diálogos mais intensos, marcados com aspas, travessão, reticências (grifados *supra*). Além disso, Riobaldo exclama por Diadorim, chama por ela, e volta para o mundo das incertezas, para o fazer-sentir.

Esse dialogismo exacerbado acentua-se novamente no reencontro com Zé Bebelo – “Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar” (ROSA, 2015, p. 491). O destino de Riobaldo é ser dividido, complexo, atravessado por diversas vozes e na coexistência com todas elas, mostrando que a essência da vida é o movimento e a mudança, que ela é um processo dinâmico, mutável, sem pressa, constante na inconstância. A vida, portanto, é se deixar guiar pelo seu próprio movimento, e aceitar as mudanças é um jeito de viver em plenitude. Subjugar o mundo e retorcê-lo às suas ordens é cair em desgraça. Foi assim com Riobaldo: ganhou a certeza para ser líder, perdeu Diadorim. Tinha a certeza de que Diadorim era um homem, mas dentro dessa certeza ela era uma mulher – e todas as suas certezas viraram neblina (GALVÃO, 1972). Riobaldo mesmo diz: “Diadorim é minha

neblina”, já nas páginas iniciais do romance. Essa figurativização vai ao encontro do conceito de inconclusibilidade ligado à polifonia.

Vejam os trechos de reencontro com Zé Bebelo:

Zé Bebelo gritou: – “Safa! Safas!...” – e me abraçou como amigo cordial, contendo de muito me ver, constante se nada tivesse destruído nosso costume.

– “Tudo viva”!, Riobaldo, Tatarana, Professor...” – ele concisou. – “Tu quis paz?”

Sagaz assim me olhava, chega me cheirar só faltasse, de tornados a encontrar no curral, como boi a boi. Disse que eu estava feliz, mas emagrecido, e que encovava mais os olhos.

– “Estais p’ra trás... Sabe? Negocieei um gado... Mudei meus termos! A ganhar o muito dinheiro – é o que vale... Pó d’ouro em pó...” – o que ele me disse.

E era a pura mentira. [...]

– “Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?”

Deixei: ele dizer, como essas glórias não me invocavam. Mas, então, ele não me entendendo, esbarrou e se pôs. Cujo:

– “A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...”

Eu ri, de nós dois (ROSA, 2015, p. 490).

Há uma polêmica mais branda ou atenuada da intensidade do sentir (ZILBERBERG, 2011). Observamos a debreagem em segundo grau (discurso direto) e as marcas do plano da expressão – travessão, aspas, dois-pontos, reticências – com o efeito de intersubjetividade entre os atores. A pontuação denuncia o tom volitivo-emocional de Zé Bebelo, que tenta aliviar a dor de Riobaldo; ademais, deixa bem evidente a imiscibilidade entre as consciências (vemos de forma bem marcada as falas de Zé Bebelo e as reações de Riobaldo). São consciências que coexistem e dependem dessa dinâmica de interação para representar a realidade e refletir sobre a vida: Zé Bebelo não queria saber mais do sertão, queria ir para a cidade e estudar para ser advogado, mas antes queria saber se seu professor ficaria bem, e foi ele que lhe encaminhou para o compadre Quelemém, pois ambos são homens da travessia.

Destacamos também que Zé Bebelo volta a chamar Riobaldo de Tatarana e Professor. Com isso, definitivamente, voltamos ao Riobaldo com várias consciências num só corpo. O ator está desgarrado do absoluto que tanto buscou.

Em conclusão:

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, 2018, p. 230-231).

Pensando nas lições de Bezerra (2020), entendemos, portanto, que *Grande Sertão: Veredas* é um romance com inclinações polifônicas em virtude da realidade em formação e da inconclusibilidade do ator Riobaldo, em particular. Deslocando o princípio bakhtiniano da polifonia para a semiótica, deparamos com um percurso gerativo do sentido em que a ambiguidade dos valores domina. Riobaldo é um ator cujos papéis temáticos e actanciais estão sujeitos a mudanças no decorrer do romance. Ele é um ator jamais concluído. Por isso, a formação semiótica de seu corpo mantém uma inclinação polifônica. Há, nele, equipolência de vozes contrárias.

2.2 A voz do enunciador em *Grande Sertão: Veredas*

Sustentaremos aqui que no romance roseano o narrador não está submetido ao autor. Assim, o discurso romanesco não é apenas plurivocal, há algo além: as vozes dos atores do enunciado apresentam uma independência excepcional na estrutura da obra. Criam-se mecanismos discursivos segundo os quais os atores do enunciado estão em pé de igualdade com o ator da enunciação, e não se subordinam à sua consciência. Logo, em *Grande Sertão*, cada ator do enunciado atua como ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, e pouco importa se ela coincide ou não com a ideologia própria do autor da obra. Isso posto, o autor é a consciência das consciências e mantém-se distante do universo representado e, por essa razão, concede grande liberdade a suas personagens. Portanto, o autor se posiciona como uma das vozes no processo dialógico. Vejamos Bezerra (2020, p. 195):

Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com as outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade.

Em *Grande Sertão*, os atores do enunciado não são apenas objetos do discurso do autor, mas têm autonomia própria; são sujeitos desse discurso diretamente significativa (BAKHTIN, 2018, p. 5). É no exercício desse diálogo que o autor consegue apreender o universo de cada personagem e estabelecer a alteridade. Dessa forma conseguirá sensibilizar o enunciatário, fazer seu fazer-sentir. Esse posicionamento do autor é explicado da seguinte maneira:

[...] o ser humano é esse amálgama de vicissitudes que o tornam irredutível 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 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, 2015, p. XI-XII).

Além disso, como já pontuamos, Riobaldo, em seus diálogos internos, compõe-se como um corpo com autoconsciência forte, o que, segundo Bezerra (2020, p. 193), pressupõe uma posição nova do autor na representação da personagem: “Trata-se precisamente da descoberta de um aspecto novo e integral do homem (do indivíduo ou do homem no homem), que requer um enfoque radicalmente novo do homem, uma nova posição do autor”. O autor rejeita o tratamento reificante do homem, “rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que elas se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro ‘eu para si’ infinito e inacabável” (BEZERRA, 2020, p. 194). Assim, transforma o objeto em sujeito e passa a pensar que não há *eu* sem a existência do outro; a alteridade não é, então, apenas uma diferença e um contraponto, mas é parte desse *eu*, o que resulta numa existência de vozes equipolentes, mesmo entre autor e herói.

Há sempre um excedente de visão do autor – a exotopia, vista no Capítulo 1. No entanto, no romance em análise, esse excedente é quase nulo. Assim, o ator da enunciação se apresenta de maneira muito discreta, suas ideias aparecem de forma refratada nas falas de Riobaldo – ou seja, o autor surge como uma posição axiológica que recorta o mundo criado.⁵⁴ Podemos realçar alguns aforismas que se manifestam

⁵⁴ Consoante Faraco (2020, p. 39), o autor é uma posição refratada e refratante, uma vez que “o ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposição refratada da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético (há, aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme

com certa regularidade, contribuem para o ritmo do romance e podem transparecer a voz do autor com baixo teor de refração, mas de modo algum objetificam a voz do narrador. Esses segmentos separados do contexto e desligados da voz conservam de forma impessoal sua significação semântica (BAKHTIN, 2018, p. 108), ou seja, carregam o sentido de uma verdade impessoal, o que vai de encontro à ideia da polifonia. São como ditados populares que se mostram de modo muito acabado, por exemplo:

Excertos 1:

Quem tem mais dose de demo em si é índio, qualquer raça de bugre (ROSA, 2015, p. 30).

“Ara, para obrar bom feitiço, que valha, diz-se que só mesmo negra, ou negro...” (ROSA, 2015, p. 436).

No entanto, Bakhtin (2018, p. 109) também destaca que há personagens polifônicos em Dostoiévski que falam por meio de aforismos:

Ele [Stiepán Trofímovitch Vierkhoviénski, de *Os demônios*] se derrama em “verdades” particulares justamente por não dispor de uma “ideia dominante” que lhe determine o núcleo da personalidade, por não ter a sua verdade, mas tão somente verdades impessoais particulares que, assim, deixam de ser verdadeiras até o fim.

Em grande parte, os aforismos de Riobaldo são como os de Vierkhoviénski, pois mostram um alto teor de subjetividade e não trazem uma palavra única e final sobre a vida, ao contrário, relativiza-a. Vejamos:

Excertos 2:

Viver é muito perigoso... 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 concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo (ROSA, 2015, p. 26).

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 e desafinam (ROSA, 2015, p. 31).

Sempre que se começa a ter amor a alguém, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo,

recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo”.

a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois (ROSA, 2015, p. 123).

Mas a natureza da gente é muito segundas-e-sábados (ROSA, 2015, p. 155).

A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz (ROSA, 2015, p. 410).

Saltam aos olhos, ao compararmos os excertos 1 e 2, as diferenças. Ambos podem ser destacados do romance; entretanto, no primeiro caso, temos um enunciado generalizante e objetificado, com ar sentencioso, dando o tom de uma verdade universal. É um enunciado que se apresenta como já-dito e repetido. Ao contrário, o segundo excerto mostra-se como a articulação de pensamentos do ator do enunciado, não são convicções.

Em suma, no romance roseano, não podemos espiar Riobaldo, não há como predeterminar sua confissão, o enunciador roseano não define os atores do enunciado, deixa que eles mesmos se definam, em diálogo – é por meio dos diálogos externos e internos que Riobaldo mostra quem é. Guimarães Rosa “não reflete e recria um universo de objetos dóceis e surdos, passíveis de acabamento; reflete e recria as consciências dos outros e seus respectivos universos em permanente não acabamento” (BEZERRA, 2020, p. 195). Não à toa, o romance começa com o travessão e termina com o sinal de infinito.

2.3 Heteroglossia

Segundo Bakhtin, a língua é um meio concreto e vivo habitado pela consciência do artista e nunca é única. Apenas é único o sistema gramatical abstrato, que ignora as assimilações ideológicas concretas que preenchem a língua viva, em uso. Em suas palavras: “A vida social e viva e a formação histórica criam no âmbito de uma língua nacional abstratamente única uma pluralidade de universos concretos, de horizontes verboideológicos sociais e fechados” (BAKHTIN, 2015, p. 63).

Por essa perspectiva, a sociedade de classes, com tensão entre forças opostas, gera dúvidas e incertezas. Isso está demonstrado nos diferentes discursos sociais em uma concepção de linguagem que mescla vozes e intenções diferentes – há um vínculo

indissolúvel entre linguagem e atividade humana, assim, os gêneros refletem as condições específicas e as finalidades de cada atividade. Para o filósofo russo,

Esses ou aqueles elementos da língua (lexicológicos, semânticos, sintáticos etc.) agregam-se estreitamente à diretriz intencional e ao sistema geral de acento desses ou daqueles gêneros: dos gêneros oratórios, publicísticos, dos jornais, revistas, dos gêneros inferiores da literatura (romance vulgar, por exemplo) e, por fim, dos diversos gêneros da grande literatura. Vários elementos da língua ganham o aroma específico desses gêneros: agregam-se aos pontos de vista específicos, aos enfoques, às formas de pensamento, às nuances e aos acentos de dados gêneros (BAKHTIN, 2015, p. 123).

Isso dá origem à heteroglossia, que decorre da segmentação da língua: os “falares” que se misturam e entrecruzam de maneira heterogênea e formam novos “falares”, ou mesmo os jargões. Esses “falares” constroem seus próprios espaços, polemizando ou não com outros discursos.

Esse contexto torna-se um cenário importante para o gênero romanesco, pois o romancista não purifica as palavras – ao contrário do poeta, segundo o pensamento de Bakhtin (2019a) –, não mata os “embriões de heterodiscurso social que aí se encontram” (BAKHTIN, 2019a, p. 75). O romance abarca, então, os diversificados falares que se apresentam no dia a dia de diferentes camadas sociais. No caso de Rosa, há também o que Bakhtin (2019a, p. 27) denomina de “certo dialeto individual do romancista”. Tomemos aqui novamente o episódio do Julgamento de Zé Bebelo, em que identificamos uma linguagem revestida de formalidade. Também pode-se destacar o encontro com um grupo de homens mais arcaicos, após o confronto da Fazenda dos Tucanos. Um deles se dirige a Zé Bebelo: “Ossenhör utúrje, mestre, a gente vinhemos” (ROSA, 2015, p. 370). Essa frase é tão simbólica porque demonstra exatamente como era esse grupo: homens de um povoado longínquo, inóspito e distante da civilização e da língua nacional. Estão distados em todas as categorias do grupo de Riobaldo: em pessoa (pois se espantam com as armas modernas dos jagunços), em espaço e em tempo (um deles oferece uma moeda dos tempos do imperador para Zé Bebelo). Observemos o diálogo:

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

– “Ei, do Brasil, amigo!” – Zé Bebelo cantou a resposta, alta graça. – “Vim departir **alçada e foro**: outra lei – em cada esconso, nas toesas do sertão...” (ROSA, 2015, p. 316).

Percebe-se que Zé Bebelo se utiliza de outro “falar”, usando expressões do mundo jurídico (em destaque). Bakhtin (2015, p. 162) diria que: “A confrontação dialógica de linguagens puras no romance [...] é um poderoso recurso de criação de imagens”. Esse encontro dá uma má impressão para Riobaldo, que tece um diálogo interno, marcando ainda mais as diferenças entre eles. Riobaldo, nessa passagem, mostra receio de que homens selvagens se multipliquem na civilização, dizendo que “aprendeu com os antigos”, o que mostra as vozes anteriores que ele incorporou: “Aprendi dos antigos. O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence. Para o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente [...]” (ROSA, 2015, p. 316). Interessante notar que Riobaldo busca incansavelmente bipartir o mundo, numa visão maniqueísta, o que é totalmente em vão, porque ele em si mesmo é segmentado com várias vozes. O romance, portanto, mostra que não há idealizações, que o mundo não pode ser repartido, com clareza, entre os bons e os maus, “mas que o mundo é muito misturado, contaminado de sujeira, das paixões, das baixezas e das elevações próprias entre homens e mulheres” (FIORIN, 2016b, p. 141).

2.4 O regionalismo e a polifonia

Diante do exposto, demonstramos que *Grande Sertão* se afasta do regionalismo não apenas por reconstruir o percurso mítico do homem no mundo, mas também pelas inclinações polifônicas.

Para tanto, faremos uma reflexão sobre o regionalismo, amparados em Pereira (1988), Bosi (2017) e Candido (2002b e 2011). De acordo com Pereira (1988), a principal característica não é traduzir particularidades locais – pois, desse modo, quase todas as obras seriam incluídas nessa classificação –, mas, sim, o predomínio da observação em relação à invenção. Segundo a autora, ao regionalismo:

Só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprimem a civilização niveladora (PEREIRA, 1988, p. 175).

O regionalismo coloca o ator do enunciado como uma síntese do meio, desintegra sua humanidade e dá preferência ao coletivo, a representar um grupo, e não a individualidade. Ainda de acordo com Pereira (1988), esse grupo coloca sua tonicidade nas exterioridades e nas peculiaridades, fechando-se tanto que cai em artificialismo. Seguindo essa linha, no plano discursivo, as figuras, para comporem os temas, são cheias de tiques e modismos, caindo em estereótipos literários. Como vimos, isso não ocorre em *Grande Sertão: Veredas*.

No entanto, Bosi (2017) fala de uma transformação do regionalismo e, para tanto, a ficção brasileira percorreu um caminho. Os pré-modernos Graça Aranha e Lima Barreto retomaram o realismo do século XIX e os atores da enunciação de 1922 abriram espaço para formas mais complexas de tematizar e figurativizar o cotidiano brasileiro (um grande exemplo é *Macunaíma*, de Mário de Andrade [1928]). A junção desses elementos com as mudanças sociais permitiu o aparecimento de novos estilos ficcionais. Por conseguinte, a geração de 1930 trouxe para o romance uma visão crítica das relações sociais, e não apenas a observação, como pontuou Pereira (1988). Esse dialogismo na ficção possibilitou o surgimento das obras de Rosa, tal como previu Bakhtin (2017, p. 13): “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”.

Contudo, ainda havia um problema para a crítica literária: a falta de lugar do romance de Rosa. Bosi (2017, p. 457) destacou:

O regionalismo, que deu algumas das formas menos tensas de escritura, estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira. A alquimia, operada por João Guimarães Rosa, tem sido o grande tema de nossa crítica desde o aparecimento dessa obra espantosa que é *Grande Sertão: Veredas*.

Pensando na questão, Candido (2011b) cunhou o termo “super-regionalismo”, para os romances latino-americanos que, a seu ver, conciliavam a matéria regional da América Latina com as técnicas narrativas do romance modernista europeu. Nesse contexto, o crítico salientou a obra de Rosa:

Não valem a pena apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do sr. Guimarães Rosa, no caso, Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira

por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor (CANDIDO, 2002b, p. 185).

Esses apontamentos da crítica mostram como *Grande Sertão* – e toda a obra de Rosa – está ligado ao sertão mineiro e, também, a um mundo completamente diferente de tudo o que já havia se produzido na literatura regionalista brasileira. Candido (2002b, p. 185-86) continua:

[...] não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.

Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da “terra”), o sr. Guimarães Rosa como que iluminou, de repente, todo o caminho feito pelos seus antecessores.

Pensando semioticamente, essa condensação de figuras observada por Candido faz que haja um arrebatamento na leitura (nas palavras de Candido [2011, p. 25]: “cravado no detalhe, o artístico explode”).

Seguindo as ideias de Candido, Guimarães Rosa conseguiu ir além dos limites do regionalismo porque tratou do homem como sujeito, e não como objeto. *Grande Sertão* ultrapassou todas as formas da literatura nacional, seja a dos românticos, seja a da geração de 1930. Por esse ângulo, para Candido (2002b), mesmo *Macunaima*, que, como apontamos, já é considerado inovador no modo de narrar o dia a dia brasileiro, parece uma simples fábula ao ser comparado com *Grande Sertão*.

Considerando esses apontamentos de Candido, colocamos *Grande Sertão* como um romance polifônico. Portanto, sai definitivamente da vertente regionalista, pois a polifonia não encerra, de modo que não se pode dizer uma última palavra sobre o romance. Assim, romances polifônicos não são facilmente inseridos em movimentos artísticos, eles transcendem os limites espaciais e temporais, fazendo parte do que Bakhtin (2019a) denominou como “grande tempo”. Essas obras “dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é, no grande tempo, e além disso levam frequentemente uma vida mais intensa e plena do que em sua atualidade” (BAKHTIN, 2017, p. 14).

Vemos, assim, que o regionalismo estreita a construção semiótica do espaço, do tempo e da pessoa, ou seja, temos um lugar cercado, uma temporalidade restrita e uma

pessoa definitivamente “acabada”, no sentido aspectual terminativo, e nada disso converge para a temporalização, a espacialização e a actorialização que fundamentam *Grande Sertão: Veredas*. Riobaldo está longe de ser a síntese do meio ao qual pertence, ele é dominado pela ideia e representa os questionamentos universais: *o sertão é o mundo*.

É preciso uma análise mais bem detalhada da obra de Rosa para contemplá-la nos manuais didáticos não – apenas – como regionalista, possibilitando que o estudante perceba a abrangência e a relevância de *Grande Sertão*. Mais do que isso: importante que o estudante perceba as diferenças entre o regionalismo apontado por Pereira (1988), em que há apenas a observação, e a grande capacidade do enunciador roseano de conjugar diversas vozes no romance (como verificamos). Por fim, pondera Candido (2002b, p. 199):

Este romance é uma das obras mais importantes da literatura brasileira – jato de força e beleza numa novelística perplexa como é atualmente a nossa. Não segue modelos, não tem precedentes; nem mesmo, talvez, nos livros anteriores do autor, que, embora de alta qualidade, não apresentam a sua característica fundamental: transcendência do regional graças à incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora.

O regional é colocado como um pano de fundo – inclusive, já demonstramos que as descrições são muito mais subjetivas do que objetivas. A categoria de espaço é mítica, embora, muitas vezes, corresponda a lugares reais.

Capítulo 3

**DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS DA SEMIÓTICA E A NOÇÃO
BAKHTINIANA DE POLIFONIA: SOCIOSSEMIÓTICA E SEMIÓTICA
TENSIVA**

Meu amor inchou, de empapar todas as folhagens (ROSA, 2015, p. 44).

Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado (ROSA, 2015, p. 162).

Sem entrar aqui na discussão necessária, não seriam os maiores artistas os mestres da concessão? (ZILBERBERG, 2011, p. 235)

No capítulo anterior, nosso propósito era validar a polifonia como uma estratégia discursiva, mostrando-a como um conceito reiterável, não como um estilo do enunciador dostoevskiano (tradição do pensamento de Bakhtin), mas como um gênero aplicável a outros romances, os quais representam uma sociedade em constante transformação:⁵⁵ os planos sociais, culturais e ideológicos, que, antes, eram autossuficientes, organicamente fechados e consolidados, foram modificados pelo capitalismo, que destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a autossuficiência ideológica interna desses campos sociais. Bakhtin (2010a, p. 20) define: “em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação”.⁵⁶

Neste capítulo, nosso objetivo é continuar a problematizar as relações dessa estratégia com alguns desdobramentos da semiótica discursiva. O primeiro ponto é colocar a polifonia como uma gradação semiótica. Vimos que a polifonia está adensada no ator enunciado e que, após a barganha faustiana, há uma minimização dessa polifonia, mas apenas no *parecer*, de acordo com a categoria de veridicção, proposta pela semiótica. Cotejaremos, então, essa gradação com a sociosemiótica e a semiótica tensiva, ambas apresentadas no Capítulo 1. As duas teorias pensam em como o sensível se instala no mundo.

Desse modo, nosso objetivo final é verificar como esse efeito de sentido pode ser capturado pelo enunciatário. Para tanto, percorreremos o seguinte caminho: no item

⁵⁵ Paulo Freire (1921-1997), em célebre aforisma, diz: “o mundo não é, está sendo”.

⁵⁶ Como demonstrado até o momento, o romance de Rosa (2015) é o choque entre dois mundos: o avanço capitalista e o mundo do sertão, que estava em outra ordem. Podemos pensar na intertextualidade de *Grande Sertão: Veredas* – já amplamente debatida pela crítica literária, inclusive por Candido (2002a, p. 121 e ss.) – com *Os Sertões* (1984), de Euclides da Cunha, o conflito de Canudos é também uma representação desses mundos em choque: litoral vs. interior; urbano vs. sertão; moderno vs. arcaico.

3.1, faremos uma breve exposição sobre o enunciatário; e, na sequência, incorporaremos o pensamento da sociossemiótica, com os estudos de Landowski (2014a) sobre as interações arriscadas. Perguntamos: Se temos um romance polifônico, considerando o quadrado elíptico de Landowski (2014a), há um enunciatário que desliza para o ajustamento e o acidente, ao interagir com Riobaldo e sua saga de desilusões e ilusões? Perguntamos ainda: Se temos um ator do enunciado polifônico, como ele desliza para o eixo do fazer-sentir, para a constelação da aventura semiótica, como diz Landowski? Como ele escapa da programação de um enunciador e de um narrador previsíveis para saltar para o imprevisto, para o acidente? Mantemos as interrogações: Pensando na semiótica tensiva, levantamos a questão: quanto mais o ator é habitado por vozes que representam consciências equipolentes, mais surpreendente ele se torna e, com a surpresa, mais ele personifica o acontecimento extraordinário, cravado no topo do eixo da intensidade do sentir – e, por consequência, o enunciatário também é levado ao topo da intensidade, formando um corpo inacabado juntamente do ator do enunciado? Por fim, no item derradeiro, trazemos as conclusões baseadas nas respostas levantadas nos tópicos anteriores.

3.1 O enunciatário⁵⁷

Segundo Greimas e Courtés (2020, p. 171):

A estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e logicamente pressuposto pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário. Denominar-se-á enunciador o destinador implícito da enunciação (ou da “comunicação”), distinguindo-se assim do narrador – como o “eu”, por exemplo – que é um actante obtido pelo procedimento da debreagem, e instalado explicitamente no discurso. Paralelamente, o enunciatário corresponderá ao destinatário implícito da enunciação, diferenciando-se, portanto, do narratário (por exemplo: “o leitor compreenderá que...”), reconhecível como tal no interior do enunciado. Assim compreendido, o enunciatário não é apenas o destinatário da comunicação, mas também um sujeito produtor do discurso, por ser a “leitura” um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. O termo “sujeito da enunciação”, empregado

⁵⁷ Trazemos a citação de Discini (2015, p. 63) para amparar nossa escolha de apenas trabalhar com um texto de Guimarães Rosa: “O ator da enunciação, definido pela totalidade de seus discursos, *compõem-se concomitantemente em cada enunciado*, segundo a formulação actancial e actorial de temas e percursos temáticos que é promovida, e segundo concretizações figurativas, o que confirma o mesmo ator de acordo com um estoque de figuras” (grifo nosso). Cada enunciado roseano faz parte da construção da imagem do enunciatário, podendo ser analisado individualmente. O romance de Rosa traz “o todo na unidade”.

frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário.

A partir da citação dos semioticistas, verificamos que o enunciatário é um construtor do texto – uma espécie de coenunciador. Isso implica que a *imagem*⁵⁸ do enunciatário é projetada no texto e que o enunciador é orientado por essa imagem incipiente, em formação ao longo da enunciação em ato: “não é a mesma coisa produzir um texto para um especialista numa dada disciplina ou para um leigo; para uma criança ou para um adulto” (FIORIN, 2019, p. 153). Como vimos no Capítulo 1, há uma hierarquia de diferentes instâncias enunciativas instauradas no texto, as quais se relacionam com o enunciador. Logo, a presença do enunciador põe em cena, numa relação de alteridade, o enunciatário – “O *eu* sempre se dirige a um *tu*, e, portanto, a cada instância da enunciação, em que um actante diz *eu*, corresponde um *tu*” (FIORIN, 2019, p. 153 – grifos do original).

Nossa busca será construir a imagem do enunciatário do romance roseano, fazendo isso ao cotejar os mecanismos de construção do romance com o conceito bakhtiniano de polifonia. Para esse fim, recorreremos, em um primeiro momento, a Aristóteles (s.d.), que propõe três “meios artísticos” para formular persuasão: 1. a lógica do assunto; 2. o caráter do orador; e 3. a emoção do ouvinte. Pela semiótica, diríamos que temos: 1. o discurso; 2. o enunciador (*éthos*); e o 3. o enunciatário (*páthos*), respectivamente.

Persuade-se pelo discurso quando há um efeito de verdade, a partir do que é proposto pelo texto (ou seja, o texto tem de ter um efeito de verdade dentro dele mesmo); pelo enunciador (o caráter do enunciador), quando ele demonstra ser digno de confiança, tem uma imagem ilibada a partir do que é construído no discurso; e pelo enunciatário a partir das emoções suscitadas por meio do discurso. Dessarte, verificamos que os envolvidos são construídos *no* e *pelo* discurso, ou seja, não há referência ao que está fora do texto, o enunciador e o enunciatário de “carne e osso”.

Nesse sentido, podemos pensar nas categorias de pessoa, espaço e tempo: os argumentos dados a um enunciatário podem não ser válidos a outro; aqueles argumentos

⁵⁸ “A imagem do enunciatário é um papel temático, que é composto de uma complexa rede de relações. Cícero diz que o orador precisa saber o que pensam, sentem, opinam, esperam aqueles que se deseja persuadir. Isso quer dizer que essa imagem, consubstanciada num papel temático, tem uma dimensão cognitiva: de um lado, ideológica, da ordem do saber, de outro, da ordem do crer: uma dimensão patêmica e uma dimensão perceptiva” (FIORIN, 2019, p. 154-155).

utilizados em certo lugar não têm a mesma validade em outro; e, por fim, os argumentos mudam conforme o tempo, aqueles utilizados em determinado momento modificam-se com o passar dos anos. Isso posto, vemos que o enunciador precisa conhecer seu enunciatário, seu espaço e seu tempo, para, assim, atingir suas emoções – Fiorin (2019, p. 154) diz que para tanto é necessário que o enunciador conheça o *páthos* do seu enunciatário, ou seja, a disposição do sujeito “para ser isto ou aquilo”.⁵⁹

A título de exemplo, pensemos nos romances tradicionalmente regionalistas, pitorescos (como abordamos no capítulo 2) para chegar à imagem de seu enunciatário.

No início do século XX, existe um enaltecimento do pitoresco que pensa o homem como uma peça da paisagem; isso ocorre, por exemplo, nas obras de Coelho Neto e Afonso Arinos. Candido (2007, p. 528 – grifos nossos) disserta: “É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual [...] *para deleite estético do homem da cidade*”. Temos um enunciatário rígido, peremptório, superior, “culto”, dono das verdades, é um corpo acabado, aspectualmente perfectivo. Há uma “distância insuperável entre o escritor e o seu personagem, que fica reduzido ao nível da curiosidade e do pitoresco” (CANDIDO, 1972, p. 807), e essa distância entre o enunciador e o ator do enunciado também é o distanciamento do enunciatário e o ator do enunciado. Não existe a alteridade – o outro não é sujeito e não temos um corpo responsivo.

Pensando em *Grande Sertão: Veredas*, como vimos, temos um ator do enunciado polifônico, um corpo inacabado, aspectualmente imperfectivo, como prevê Discini (2015). Assim, não há uma distância entre enunciador e ator do enunciado e, por conseguinte, o enunciatário também não está distante – o efeito de sentido da polifonia incorpora o leitor para dentro da obra. O enunciatário é contingente, indulgente, afetado pelo mundo, sensível, não se fecha em si mesmo; assim como o ator do enunciado, vê-se como um brinquedo do destino, um corpo sensível, inacabado. As constantes perguntas de Riobaldo, as dúvidas sobre quem é, o que é o bem, o que é o mal, criam paixões tensas, dilaceram a narrativa, dilaceram o corpo do ator do enunciado e dos atores da enunciação – tomando emprestadas ideias de Discini (2015, p. 63): o enunciatário

⁵⁹ “Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. É desta espécie de prova e só desta que, dizíamos, se tentam ocupar os atores atuais de artes retóricas” (ARISTÓTELES, s.d., n.p.).

roseano é um corpo que ascende à intensidade de uma espera tensa – e, assim, o enunciado mantém uma cifra tensiva de alta tonicidade (veremos adiante).

Consideremos que o ator da enunciação – destinador, como pontuou Greimas e Courtés (2020), na citação que abriu este tópico –, Guimarães Rosa, busque fazer que seu enunciatário – destinatário – entre em conjunção com a “alma humana”, com suas angústias e anseios (o que, por si só, tiraria o caráter regionalista da obra). Para lograr o fazer persuasivo, seu enunciatário deve aderir ao discurso proposto pelo enunciador Guimarães Rosa. De acordo com Fiorin (2019, p. 157):

O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de ideias que expressa seus possíveis interesses, mas, sim, porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, um corpo, com um tom. Assim o discurso não é apenas o conteúdo, mas também o modo de dizer, que constrói os sujeitos da enunciação. O discurso, ao construir um enunciador, constrói também seu correlato, o enunciatário.

Assim, a imagem do enunciatário é dada na materialidade discursiva, em que o modo de narrar é mais importante do que o narrado. Isso representa a particular pontuação de *Grande Sertão: Veredas*, os neologismos e arcaísmos utilizados na obra, os temas, as figuras que recobrem esses temas e a polifonia projetam um enunciatário que está em conjunção com as questões da existência humana,⁶⁰ um leitor que está sempre “em busca de...”. Segundo Santiago (2017), essa pontuação mantém o controle emotivo da fala do sertanejo, completamos: a pontuação também mantém o enunciatário no mesmo tom emotivo, dilacerado, de Riobaldo – como veremos a seguir, do lado da sociosemiótica, isso coloca o leitor no eixo do acidente; do lado da semiótica tensiva, o condiz ao topo do sentir (é uma das estratégias para sentir com Riobaldo).

Portanto, passemos à compreensão de como essa manipulação do enunciador com o enunciatário é vista pelos desdobramentos da semiótica discursiva ou, em outras palavras, como temos, a partir da estratégia da polifonia, um fazer-sentir no texto.

⁶⁰ Lembramos que Dostoiévski, criador do romance polifônico, é considerado um importante autor do existencialismo russo.

3.2 A polifonia à luz de Landowski

Como vimos ainda no Capítulo 2, há um ajustamento de vozes entre narrador e narratário, como apontou Discini (2017). Existe, também, um ajustamento com relação à temporalidade discursiva. Há, na textualização, um predomínio do pretérito, no entanto, entre esse sistema verbal e o tempo do agora, “o ator corre riscos próprios ao ajustamento sensível” (DISCINI, 2017, p. 95). Assim, se os acontecimentos passados se alternam com especulações no presente, cria-se uma narrativa aparentemente caótica, “responsável por certo movimento de fluxo e refluxo” (COUTINHO, 2013, p. 86): “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas devagadas” (ROSA, 2015, p. 23), ou, ainda: “Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço na minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. [...] Agora é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido” (ROSA, 2015, p. 192). Como disse Discini (2017, p. 95): “Surge um corpo orientado à temporalidade da percepção, que ilumina a simultaneidade do passado e do futuro, interseccionados na duração do presente”.

De forma evidente, existem ajustamentos entre o interlocutor/interlocutário de tempo e, também, de espaço. O ajustamento de espaço é o mais notório na obra. A própria teoria literária levantou como o homem fazia o meio e o meio fazia o homem, sem nexos causais. Candido (2000, p. 124) já assinalava:

No liso do Sussuarão há um abafamento de deserto, cuja secura e aridez penetram *nos personagens e no leitor* [...]. Começamos a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos (grifo nosso).

Pensemos, no entanto, em como esse ajustamento é realizado. Nossa hipótese é a de que o efeito de sentido da polifonia contribui para esse regime. De forma geral, vejamos o caminho de Riobaldo no quadrado elíptico proposto pela sociosemiótica, já abordado no Capítulo 1: Riobaldo é um ator do enunciado polifônico – um ser cindido, seu mundo interior é formado por diferentes vozes, que são equipolentes, e isso é a grande angústia de Riobaldo: o não saber quem é, seu desejo é bipartir o mundo – e está em ajustamento com o espaço. No episódio do julgamento de Zé Bebelo, temos vozes

equipolentes,⁶¹ imiscíveis, com posições diferentes, com uma marcação de intersubjetividade, mas há também o espaço, que nunca fica em segundo plano. O meio físico parece se esgotar na observação, no entanto ele se desarticula, marcando o regime de ajustamento. Vejamos o sertão no julgamento de Zé Bebelo:

“– O senhor não é do sertão. Não é da terra...”

“– Sou do fogo? Sou do ar?”

[...]

– Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas no sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo [...] Eu gostava dele do jeito que agora gosto de compadre meu Quelemém; gostava por entender no ar. [...] Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera (ROSA, 2015, p. 237-238).

Pensando nessa cena, observamos que um dos motivos alegados para o fim de Zé Bebelo era a falta de ajustamento à terra, ao sertão. Zé Bebelo representa o governo, o moderno, aos olhos dos jagunços, e o jagunço é o homem em ajustamento com a terra: “O Sertão é o jagunço”, mas o jagunço também é o sertão. Ocorre, desse modo, uma interação entre iguais, como proposto por Demuru (2019, p. 92): “a partir de suas competências estésicas, isto é, sentindo-se reciprocamente, é uma relação que pode levar a uma ‘realização mútua’”⁶². O episódio do Guararavacã também evidencia forte ajustamento com o ambiente: Riobaldo, ao chegar naquele lugar quase mágico, deixa-se contagiar, e há o regime de ajustamento: “Aquele lugar, o ar...”.

O mote “viver é muito perigoso” é repetido constantemente ao longo da obra, demonstrando que o estar-no-mundo não pode ser dado de outro modo, a existência humana, a relação com o outro, com o ambiente, implicam riscos⁶³ (“travessia perigosa, mas é da vida” [ROSA, 2014, p. 440]). Por esse ângulo, a vida perigosa força a viver perigosamente, tendendo a posições extremas, é preciso agir com coragem (“Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar. Viver é muito perigoso” [ROSA, 2015, p. 33]). O homem de *Grande Sertão: Veredas* não escolhe viver sob o risco, não o elege como norte, mas não há escolha: as condições sociopolíticas, o meio, o discurso em que vive, levam-no a esse regime

⁶¹ Destacamos que mesmo Joca Ramiro, líder do grupo, que poderia ser uma voz centrípeta, não o é. Ele permite que todas as vozes se posicionem, e, após a fissura que Riobaldo e Zé Bebelo abrem em sua consciência, dá sua sentença (como vimos no Capítulo 2).

⁶² O meio faz o homem, mas homem também faz o meio.

⁶³ Seria esse, inclusive, um resumo da teoria sociossemiótica.

(“Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacionhozinho de metal” [ROSA, 2015, p. 28]). Nessa perspectiva, na busca de algum sentido ao regime do acidente, Riobaldo recorre a instâncias superiores: Deus e o diabo. A procura de Riobaldo é manipular o mal como uma condição para atingir um bem possível (Riobaldo busca o pacto com o diabo para vencer o outro pactário Hermógenes, mais cruel e impetuoso).

Chegamos, mais uma vez, a uma das cenas-chave do romance: as Veredas-Mortas. É nela que, como vimos, há uma mudança em Riobaldo. Candido (2000, p. 133) alerta: “Riobaldo sai transformado – endurecido, arbitrário, roçando a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado”. Contudo, como havíamos apontado, essa mudança está apenas no nível do *parecer-ser*.

Analisando-se pelas ferramentas proporcionadas pela teoria de Landowski, podemos considerar que, no *parecer-ser*, Riobaldo havia mudado, era uma voz centrípeta, mas, em seu íntimo, continuava no regime do sensível – inclusive, defendemos que o pacto foi um ajustamento com o meio, naquele ambiente frio, escuro, o ator enunciado se viu como um corpo em contágio:

A meia-noite vai correndo... – eu quis falar. O cote que o frio me apertava por baixo. Tossi, até – “*Estou rouco?*” – “*Pouco...*” – eu mesmo sozinho conversei. Ser forte é parar quieto; permanecer. Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três-marias, – já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até descendo. A vulto, quase encostada em mim, uma árvore mal vestida; o surto dos ramos (ROSA, 2015, p. 344).

No entanto, como observamos, após o desfecho da cena descrita, temos um Riobaldo autoritário, que “expulsa” Zé Bebelo do comando do grupo e que não permite interferências em seu comando, tanto que mais uma vez se propõe a atravessar o liso do Sussuarão.

Na primeira tentativa de travessia do liso, Riobaldo era e parecia um herói polifônico, como buscamos demonstrar no capítulo anterior, e na travessia daquele deserto, inóspito, há uma secura e aridez que “penetram nos personagens e no leitor”

(CANDIDO, 2000, p. 124); Riobaldo não resiste àquilo, não tem o poder-fazer, não está endurecido o suficiente para enfrentar o lugar.

Contudo, há a tentativa bem-sucedida após o pacto: “a travessia se deu porque o chefe mudara” (CANDIDO, 2000, p. 126) – não porque a chefia mudara, mas o chefe mudara internamente: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar” (ROSA, 2015, p. 33).

Assim, pensemos nessa mudança do ator enunciado à luz da proposta de Landowski (2014a). Como dissemos no capítulo anterior (amparados em Fiorin [2016a]), temos uma pessoa desdobrada, um discurso bivocal; assim, propomos que o ator do enunciado está sob um regime no quadrado elíptico de Landowski e o narrador ficcional, em outro.⁶⁴ Ou seja, o enunciadador roseano delega “voz” a um narrador implícito⁶⁵ para contar a história da vida do jagunço Riobaldo. No entanto, Riobaldo assume a narrativa:

O travessão que precede a primeira palavra do romance e que só fecha no ponto final da última página pressupõe uma instância narrativa que dá a palavra a Riobaldo. Como esse narrador só tem essa função no livro, é Riobaldo que preenche as funções de representação (FIORIN, 2016a, p. 99).

Há, desse modo, um narrador-ficcional: Riobaldo se biparte, acentuando a polifonia. Portanto, ora ascende o Riobaldo personagem, que se mostra seguro e com um discurso autoritário, ora ascende o Riobaldo narrador-ficcional, que mostra seu ser cindido.

Depreendemos, a partir dessas reflexões, que, no quadrado elíptico, Riobaldo-narrador-ficcional permanece mais próximo dos eixos do regime da união, do sensível, pois ele permite o acesso (no tempo do agora, da narração contada por um Riobaldo idoso, que passa a sua vida a limpo) a como ele se sentia na época do vivido: “Minha

⁶⁴ Interessante observar que, em sua adaptação às artes dramáticas (em cartaz nos anos de 2018 e 2019), a diretora teatral Bia Lessa, para marcar essa pessoa desdobrada, coloca o ator que representa Riobaldo ora atuando no meio dos outros atores (marcando-o como ator do enunciado), ora em destaque num microfone, marcando o papel actancial de narrador. Veja mais em: <https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/arte-e-cultura/teatro/grande-sertao-veredas-como-interpretar-algo-tao-dificil-de-entender-como-a-vida/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

⁶⁵ Segundo Barros (1988, p. 84), “Considera-se a delegação de voz como resultante da operação de desembregagem ou de projeção da instância da enunciação no discurso. Em termos de sintaxe, pode-se afirmar que o sujeito da enunciação, para construir seu objeto, instala um ou mais sujeitos delegados, aos quais atribui o /dever-fazer/, que os instaura como sujeitos, e o /poder-fazer/ ou poder falar por ele, que os qualifica, que os dota de ‘voz’”.

vontade estrôina de paliar: *Seu Zé Bebelo, velho, tu me desculpe...*” (ROSA, 2015, p. 357 – grifos no original);⁶⁶ “Como era que eu ia matar aquele sujeito, anunciado de pobre? Aquilo era justiça? [...] Era justiça? Era possível? *Eu pensei*. Os outros, parados em volta, esperavam, por apreciar” (ROSA, 2015, p. 387).⁶⁷

Contudo, temos um ator do enunciado que, na manifestação, mostra-se diferente: perdemos cenas de ajustamento com o espaço, o texto fica “mais fluido” porque o vemos menos cindido, mais seguro.⁶⁸ Diadorim, inclusive, aponta a mudança do amigo-chefe (“Repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo...” [ROSA, 2015, p. 381]).⁶⁹ Entretanto, temos acesso a um Riobaldo a que Diadorim não tem, e ele lamenta: “Aquelas obras, então, Diadorim não visse? [...] O amor dá as costas a toda reprovação. E era o que Diadorim agora desfazia em mim” (ROSA, 2015, p. 381).

Esse desencontro entre Riobaldo e Diadorim é observado por Candido (2000, p. 133), que aponta uma mudança na forma com a qual Riobaldo lida com o sentimento: “mesmo o seu sentimento por Diadorim, que apesar da revelação na Guararavacã do Guaicuí, tinha permanecido nos limites da dúvida, ou pelo menos da severa repressão, desponta com agressividade”. Vejamos por esse prisma:

– “Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?”

Ao que eu, abirado, reagi:

– “Mano meu mano, te desconheço?! *Me chamo não é Urutú-Branco?* Isto, que hei-de já, *maximé!*”^[70]

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não *sabia* que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. *Hoje, eu sei; isto é, padeci*. [...]

O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me relembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do *raso* (ROSA, 2015, p. 410 – grifos nossos).

⁶⁶ Quando o ator do enunciado pensa de modo assertivo (sem se questionar, sem travar minidiálogos consigo mesmo), o enunciadador destaca em itálico.

⁶⁷ Como Riobaldo parece-ser autoritário, os outros jagunços esperam a atitude dele de matar o homem simples que estava diante dele, mas Riobaldo não quer fazer isso e entra em conflito interno, trava um diálogo consigo mesmo (por isso, nosso grifo), pensando em como sair da situação.

⁶⁸ Demonstramos isso no Capítulo 2, ao tratar da polifonia.

⁶⁹ Ainda, temos acesso a um Riobaldo a que Diadorim não tem, e ele lamenta: “Aquelas obras, então, Diadorim não visse? [...] O amor dá as costas a toda reprovação. E era o que Diadorim agora desfazia em mim” (ROSA, 2015, p. 381).

⁷⁰ Interessante observar a voz de Zé Bebelo em Riobaldo nessa frase (mostrando o dialogismo marcante entre eles): “maximé” é uma expressão de Zé Bebelo. Forma-se a polêmica interna velada, conceito que advém da polifonia bakhtiniana e será mais bem estudada no item 3.3.

Diadorim falava sobre a relação amorosa de ambos, mas, no tempo do vivido (tempo do narrado), Riobaldo não entendeu a que o amigo se referia; só foi entender no tempo da narração (“Hoje, eu sei; isto é, padeci”). Riobaldo, ao não compreender a pergunta do amigo, provoca-o, numa tentativa de manipulação: “Me chamo não é Urutú-Branco?”, no intuito de dizer que, com ele, não haverá erro, e logrará a travessia. Percebemos, assim, como Riobaldo está dominado pela vingança, deslizado *mais* para o eixo da manipulação.

Pensemos, portanto, que o ator do enunciado está regido pelo princípio da intencionalidade – ele deixa de ser destinatário e passa a ser destinador, manipulando seu grupo a atravessar o *liso* e guerrear com os hermógenes. A crítica literária (GALVÃO, 1972; CANDIDO, 2000) também se debruçou sobre como o pacto com o diabo passa a ser a certeza dentro da incerteza (em nossa visão sociosemiótica, a certeza são os princípios da regularidade e da intencionalidade, regimes menos arriscados; a incerteza, os regimes da aleatoriedade e do sensível, que escapam da segurança do certo, não podem ser previstos, medidos e, por isso, são arriscados):⁷¹ “Querer subjugar o mundo e fazê-lo curvar-se às suas ordens pode redundar em dano. Assim agiu Riobaldo, vendendo sua alma” (GALVÃO, 1972, p. 130).

Assim, a natureza de Riobaldo é não ter certeza nenhuma, seu “destino dado” é ser cindido, atravessado por vozes, ser um corpo inacabado, aspectualmente imperfectivo. Voltemos ao que diz a crítica literária: “A certeza mata e espolia. [...] Riobaldo é um homem sem certezas. Diz de si mesmo que diverge de todo mundo, que não guardava fé e não fazia parte” (GALVÃO, 1972, p. 131).

Ao saber da morte de Diadorim e descobrir seu segredo,⁷² Riobaldo retorna ao regime da união, ora regido pelo imprevisto – a própria morte de Diadorim –, ora pelo ajustamento:

Resoluto⁷³ saí de lá, em galope, doidável. Mas antes reparti o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiros – aí ultimei o jagunço Riobaldo. [...]

⁷¹ Nesse sentido, Landowski (2014a, p. 60): “Os lugares de emergência do sentido são muito mais indeterminados, e a fronteira do não sentido mais indistinta quando se passa à última configuração, aquela fundada no ajustamento. Os riscos – *os fatores de incerteza* – se acham em seu nível mais alto sobre o plano prático”.

⁷² Diadorim é mulher, mas não parece.

⁷³ Entendemos o termo em suas três definições possíveis: “**resoluto** *adj.* (1567 cf. DGóisM) **1** que foi resolvido **2** que foi desfeito; dissipado **3** que é firme em seus projetos, em seus desígnios; ousado, determinado, decidido ETIM lat. *resolutus, a, um* ‘desligado, desatado, dissolvido, decomposto”

Desapoderei.

Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim. Eu queria me abraçar com uma serrania? Mas, nessa parte, de muito mal me lembro, pelo revés em minha saúde. Ao que eu ia, de repente, me vinha um assombramento de espírito, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair; e, depois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome.

[...]

Eu vim. Pelejei. Ao deusdar. Como é que eu sabia destonar contra minha tristeza? O dito, vim, consoante traçado. Num lugar, o Tuim, me alembro: eu tive de mudar para outro cavalo. E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou: – que o trecho, dos marimbús, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas... Coisa que compadre meu Quelemém mais tarde me confirmou. Dai, mais para adiante, dei para tremer com uma febre. Terçã. Mas o sentido do tempo o senhor entende, resenha duma viagem. Cantar que o senhor fosse. De ai, de mim. Namorei uma palmeira, na quadra de um entardecer... (ROSA, 2015, p. 486-487).

Na transcrição anteriormente feita, que, na textualização segue à morte de Diadorim, vemos um Riobaldo perdido, deslizando entre o ajustamento (“eu queria me abraçar com uma serrania?”; “namorei uma palmeira”) e o acidente. Nesse momento, o ator do enunciado está mais próximo do regime do acidente, perde os significados, perde seu nome, perde sua saúde, perde-se no caos de sua tristeza e culpa – e até a certeza do local que está procurando se esvanece, ele busca por Veredas-Mortas, onde invocara o demônio, mas é avisado que o único local com nome parecido é Veredas-Altas –, o que nos dá respaldo para acreditar que houve um ajustamento no momento do contrato com o diabo. Vejamos nas palavras de Landowski (2014a, p. 71):

O risco do ajustamento consiste em derivar rumo ao acidente e, portanto, ao sem-sentido. [...] os regimes do ajustamento e do acidente formam em seu conjunto uma “constelação”, como diria Georg Simmel, onde o sentido da vida é a cada instante posto em jogo.

(RESOLUTO, 2001, p. 2.438). A estória está *resolvida* (primeira acepção do termo), e isso é o que Riobaldo atesta: “Ela tinha amor em mim. E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem baixando. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu a minha história. Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba” (ROSA, 2015, p. 486). Além disso, Riobaldo sai do enterro de Diadorim *decidido* (terceira acepção do termo) em dividir seus pertences e buscar a verdadeira identidade de seu “amor de ouro”, e, por fim, a “certeza” – tanto a certeza de que Diadorim era homem quanto a certeza que lhe dava o poder-fazer – de Riobaldo foi *desfeita* (segundo entendimento do termo, de acordo com a citação utilizada): ele retorna à categoria veridictória de verdade: ele é e parece ser um corpo aspectualmente imperfeito. É um corpo cindido, um herói polifônico e dilacerado pelo presente e pelo passado.

Ainda de acordo com Landowski (2014a, p. 71), no regime do acidente, a súbita descontinuidade produz as “maiores incertezas no plano do conhecimento e, evidentemente, as piores destruições e as mais terríveis dores”. Desse modo, o regime do acidente está perto do que Lotman (1995, p. 35 *apud* DEMURU, 2019, p. 96) propõe para *explosão*: “evento que interrompe a cadeia de causas e dos efeitos e que projeta, na superfície, uma série de eventos igualmente prováveis dos quais é impossível, em princípio, dizer qual se realizará”.

Landowski (2014a) assinala que a experiência da dor invade o corpo e atormenta de tal forma que é difícil suportar, tirando o sentido de tudo. É assim que Riobaldo se encontra após a morte de Diadorim. Atravessado pela dor, no tempo do vivido, mas também no tempo da narração, pois os fatos estão presentificados afetivamente, voltamos a ter, na manifestação e na imanência, o herói cindido, um corpo dilacerado. Há, então, uma continuidade entre o tempo do narrado e o tempo da narração.

É nessa conjuntura que Riobaldo reencontra Zé Bebelo e ressurgem a intersubjetividade entre eles. Suas consciências equipolentes marcam as páginas finais do romance: é um diálogo tenso, que evidencia as diferentes posições axiológicas entre eles, mas é essa interação que “salva” Riobaldo: “Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar a salvar” (ROSA, 2015, p. 491).⁷⁴

É preciso observar também que Riobaldo, em alguns momentos, esbarra no regime da programação (lembrando que não são categorias estanques, pode-se estar mais para um eixo, mas não estar nele propriamente). Dessa forma, se Riobaldo esbarra num regime e vai para outro, podemos concluir que é o ritmo da emoção que compõe o corpo semiótico de Riobaldo. Ritmo, tensão. Intensidade e extensidade. Aquela é fronteira do ajustamento e esta, da programação.

Portanto, ao se tornar o destinador-manipulador do grupo – o chefe dos jagunços –, ele *quase* atinge “a arte mais acabada da manipulação” (LANDOWSKI, 2014a, p. 65), pois assume o papel temático de jagunço – em boa parte de sua narrativa, ele era jagunço a contragosto, resultado dos encontros com o Menino no de-Janeiro e, anos depois, com este, já chamado de Reinaldo/Diadorim.

⁷⁴ Em inúmeras cenas do romance, encontramos, entre os dois atores do enunciado, um diálogo de consciências imiscíveis, em uma relação altamente dialógica, e, desse modo, temos a figura de Zé Bebelo mais marcante e mais humanizada que os outros líderes do grupo.

Então, poderíamos propor um quadrado semiótico em que os contrários são bandido e herói e os contraditórios, não-bandido e não-herói. Ao mesmo tempo que Riobaldo desliza nos regimes propostos por Landowski, move-se também para um desses pontos no quadrado semiótico. Em Riobaldo, temos a coexistência do jagunço e do paladino, do ódio e do amor, do bem e do mal. Esses pontos de vista, mesmo adensados no ator do enunciado, interagem em igualdade, são equipolentes, de forma que não se pode dar uma palavra final sobre o herói.

Finalmente, após essa análise, levantamos a questão: qual a posição do enunciatário, diante dessa pessoa desdobrada, no quadrado de Landowski (2014a)?

No entanto, se temos um ator do enunciado que desliza entre todos os regimes de Landowski,⁷⁵ o sujeito da enunciação se mantém, *primordialmente*, na “constelação da aventura”. O enunciatário tem acesso também ao Riobaldo do tempo da narração, percebendo que, quando o ator do enunciado está nos regimes da manipulação e da programação, é apenas no nível da mentira: parece, mas não é. Para fazer o seu fazer-persuasivo, o enunciador realiza o fazer-sentir por meio do discurso bivocal. Essa bivocalidade mantém o leitor nos regimes do sensível. Sobre esse perfil de leitor, Discini (2015, p. 21) aponta: “Parece, assim, esboçar-se um corpo à mercê do mundo que habita”. O sujeito da enunciação, tal como os atores do enunciado, fica no meio do redemoinho.

Destacamos, no parágrafo *supra*, o termo “primordialmente”, pois sabemos que cada regime tem seu risco próprio: ele pode esgotar-se em si mesmo e, por consequência, levar a outro regime. Isso significa que a repetição pode fatigar o enunciatário, ou seja, o enunciatário pode se acostumar com o estilo roseano manifestado no romance e sair da constelação da aventura e ir para programação, já prevendo o que poderá ocorrer. Contudo, há “quebras” na narrativa que fazem que não haja essa “zona de conforto”: em um romance polifônico, o enunciatário se vê em um labirinto, sempre buscando preencher as lacunas – além das lacunas entre os interlocutores que precisam ser preenchidas, há, no plano da expressão, uma virgulação frequente que cria uma segmentação, as palavras se acumulam, determinando progressivamente o significado. Schwarz (2019, p. 443) apontou que é a partir desse “caos” que deve ser lida a obra: “Podemos afirmar mesmo, dado encontrarmos frases

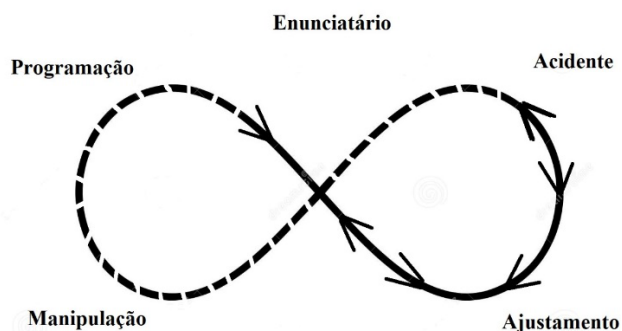
⁷⁵ Com prevalência, como dito, à “constelação da aventura”.

irredutíveis ao esquema comum, *serem estas as que devem orientar o nosso modo de ler*” (grifo nosso).

O inesperado, que não permite que o enunciatário se adiante, também está nos causos inseridos no romance – o que mais chama atenção é a história de Maria Mutema, que ocupa várias páginas, tornando-se um conto dentro de *Grande Sertão* –, nas mudanças das atitudes de Riobaldo e nas inversões de papéis temáticos. Dessa forma, não raro, é difícil vencer as primeiras páginas de *Grande Sertão*, ele precisa “sair” do regime do acidente, em que nada faz sentido,⁷⁶ para entrar em ajustamento sensível com o romance.

Pensando no quadrado elíptico da proposta landowskiana, propomos este movimento do enunciatário:

Figura 6 – Quadrado elíptico do enunciatário em *Grande Sertão: Veredas*



Fonte: Elaboração da autora, a partir de Landowski (2014a).

Com essa proposta, percebemos que o enunciatário desliza, predominantemente, entre acidente e ajustamento e, em alguns momentos, quase chega à programação. Pensando assim, o leitor ideal se vê no redemoinho junto de Riobaldo, regido sob a constelação da aventura.

⁷⁶ Há inúmeros “manuais” da crítica literária e de professores de linguística trilhando um caminho de leitura para *Grande Sertão: Veredas*, dado o tamanho do desafio de sua leitura. Entre eles, citamos: GALVÃO, 2000; ROCHA, 2021; MARTINS, 2021.

3.3 A polifonia à luz da semiótica tensiva

Assim como a sociossemiótica, a semiótica tensiva entende que o sentido se constitui não apenas na descontinuidade, mas na continuidade, no devir. No tópico anterior, depreendemos o movimento no qual o sentido se configura a partir da teoria de Eric Landowski. Neste tópico, analisaremos a progressão da polifonia segundo os ensinamentos de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille.

É pela sensibilização que o mundo faz sentido, logo não podemos pensar um sujeito apenas cognitivo, no caminho que o conduz até a significação, ele sempre encontrará uma sensibilização tímica: “É pela mediação do corpo que percebe que o mundo se transforma em sentido” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 13). A partir dessa expressão, vamos considerar os campos de presença – como abordamos no Capítulo 1, os modos de presença, em uma gradação, são: virtualizado, atualizado, potencializado e realizado.

Conforme Zilberberg (2007), existem duas formas de experienciar o sentido, de acordo como o objeto é captado pelo campo de presença do sujeito:⁷⁷ o primeiro, como um acontecimento, ou seja, quando o objeto é captado no campo de presença de forma inesperada e repentina, colocando o sujeito diante de uma situação-surpresa, e a reação é repentina; e o segundo, como uma rotina, isto é, algo já previsto pelo sujeito, e este tem um tempo de reação sobre o objeto – está preparado. Zilberberg (2007; 2011) denomina o primeiro regime de sentido de “acontecimento” e o segundo, como “exercício”.⁷⁸

Em seu artigo “Louvando o acontecimento” (ZILBERBERG, 2007), o semioticista francês propõe três formas para analisar esses regimes: modo de eficiência, modo de existência e modo de junção. Vejamos, sucintamente, cada um deles.

O modo de eficiência designa “a maneira pela qual uma grandeza se instala num campo de presença” (ZILBERBERG, 2007, p. 18). Se essa grandeza se instala de forma abrupta, é denominada *sobrevir* – ela desestabiliza, irrompe o sujeito; está, assim, no

⁷⁷ Fontanille e Zilberberg (2001, p. 125) assim definem campo de presença: “[...] o domínio espaço-temporal em que se exerce a percepção, e, por outro, as entradas, as estadas, as saídas e os retornos que, ao mesmo tempo, a ele devem seu valor e lhe dão corpo [...]”.

⁷⁸ Alguns estudiosos, como Brito e Lara (2010, p. 64), preferem usar o termo “rotina”, que se enquadraria melhor ao conceito proposto por Zilberberg (2007). No entanto, neste trabalho, optamos por manter o termo utilizado na tradução de Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz.

regime do acontecimento. Se entra no campo de presença de modo esperado, de acordo com o desejo do sujeito, é denominada *pervir*; ⁷⁹ está, portanto, no regime do exercício.

O modo de existência refere-se à relação entre sujeito e objeto. Nesse caso, há as categorias *foco* e *apreensão*. No acontecimento, o sujeito é surpreendido e seu campo de presença é irrompido pelo objeto, temos a apreensão. No regime de exercício, temos o foco.

O modo de junção “se refere à condição de coesão pela qual um dado, sistemático ou não, é afirmado” (ZILBERBERG, 2007, p. 23). Como nos outros modos, há duas instâncias, uma que se refere ao acontecimento e outra, ao exercício. O regime de acontecimento está na ordem da *concessão* e o regime do exercício, na ordem da *implicação*.

Isso posto, pensemos em *Grande Sertão: Veredas*. Percebemos que há uma gradação da polifonia a partir do ator do enunciado. Há um Riobaldo que transita entre um ser cindido, um herói polifônico, e um Riobaldo centrípeto, autoritário. Contudo, pelo tempo da narração, o enunciatário sabe que esse tom autoritário está dêixis da mentira.

Como Urutú-Branco, Riobaldo constrói um perfil judicativo de chefe frio, inescrupuloso, capaz de matar apenas porque lhe deu vontade, mas seu perfil pático – demonstrado no tempo do vivido em suas hesitações diante de matar alguém, as desculpas que dava para manipular os outros jagunços e não parecer fraco, e também acessado no tempo da narração por meio de como ele conta se sentir no momento do vivido – diz o contrário. O ator do enunciado está, assim, na lógica da concessão (embora x, y). Suas bases são da lógica da concessão: embora jagunço, poeta; embora herói, bandido; embora com lances cavalheirescos, agia com violência; embora “homem de mulheres”, ⁸⁰ apaixonou-se pelo amigo. É um ator do enunciado portador de uma consciência dialógica, que propaga pontos de vista diversos sobre o mundo e sobre a condição humana, observando a independência de vozes e argumentos.

Riobaldo tenta a todo tempo entrar na lógica da implicação (se x, logo y), mas fica apenas no simulacro. Ao realizar o pacto, não adquire corpo-fechado ou poderes

⁷⁹ Do francês “parvenir”.

⁸⁰ “Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinações pra aos vícios desencontrados” (ROSA, 2015, p. 129).

especiais, ele alcança forças interiores para externar sua liderança, que já havia sido enxergada pelos demais no momento da morte de Medeiro Vaz:

Tomou café, e Diadorim me disse, firme:

– “Riobaldo, tu comanda. Medeiro Vaz te sinalou com as derradeiras ordens...”

Todos estavam lá, os brabos, me olhantes – tantas meninas-dos-olhos escuras repulavam: às duras – grão e grão – era como levantado eu, de milhares, uma carga de chumbo grosso ou chuvas-de-pedra. Aprovaram. Me queria governando. Assim estremeci por interno, me gelei de não poder palavra. Eu não queria, não queria (ROSA, 2015, p. 76).

Riobaldo já tinha o perfil de líder dos jagunços, mas precisava acreditar que teria coragem para isso, e foi por meio do pacto que alcançou.

Vejamos o diálogo entre Riobaldo e Zé Bebelo no episódio da Fazenda dos Tucanos, quando estavam cercados pelos hermógenes:

E entreguei o escrito a Zé Bebelo – minha mão não espargiu nenhum tremor. O que regeu em mim foi uma coragem precisada, um desprezo de dizer; o que disse:

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

Eu ri, ah, riso de escárneo, 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 apraz e lhe prêmeia. O senhor é da política. Pois não é? Ô gente – deputado...”

Ah, e feio ri; porque estava com vontade. Aí pensei que ele fosse logo querer o a gente se matar. A sorte do dia, eu cotucava. Mas ruim não foi. Zé Bebelo só encurtou o cenho, no carregoso. Fechou a boca, pensou bem.

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, 2015, p. 276-277).

No trecho transcrito, antes do episódio das Veredas-Mortas, há um ator do enunciado modificado, que encara o líder do grupo, formando uma cena de polêmica aberta. Fazemos um breve parêntese para entender melhor o conceito.

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin (2018, p. 223) problematiza a introdução da palavra do outro no discurso: “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação”. Bakhtin (2018) propõe que o discurso é formado por uma variedade de uma interação de vozes, que podem estar em fusão, no reforço de uma voz sobre a outra (uma voz soberana), no revestimento da voz do outro como participante ativo etc.:

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, 2018, p. 223).

Para Bakhtin (2018), a inserção da voz do outro em um dado discurso pode ser uma “incorporação polêmica”. A partir disso, são desdobrados diversos conceitos, entre eles, a polêmica velada e a polêmica aberta. Costa (2015, p. 29), em sua dissertação, trabalhou com esses conceitos e propôs: “entendemos as formas polêmicas, de maneira geral, como modos de articulação do eixo da alteridade, como domínio do outro, com o eixo de identidade, como domínio do eu”. Portanto, temos graus da incorporação da palavra do outro – e podemos pensar, também, em graus de presença.

Bakhtin (2018, p. 223) assim define polêmica fechada:

A palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas esse discurso a leva em conta e a ela se refere. Aqui, a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação, mas age, influi e de um modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta. Assim é a palavra na polêmica velada e, na maioria dos casos, na réplica dialógica. Na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para

o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro.

Por sua vez, sobre a polêmica aberta, ela está simplesmente orientada para o discurso refutável do outro, que é seu objeto. Dessa forma, o trecho transcrito entre Riobaldo e Zé Bebelo, na Fazenda dos Tucanos, *supra*, está em polêmica aberta. Vemos que Riobaldo não titubeia, não se questiona, já assume um tom mais autoritário diante de Zé Bebelo (mesmo porque não há interferência do narrador, então, como nos casos já discutidos, não temos acesso a que Riobaldo pensava no tempo do narrado). Esse diálogo é bem delimitado: encontramos, na manifestação, debreagens de segundo grau (aspas, travessão, “eu disse”, “ele disse”, dois pontos), um diálogo iniciado com a figura retórica da reduplicação (“O *senhor*, chefe, o *senhor* é amigo dos soldados do Governo...”), intensificando a alteridade de Zé Bebelo, colocando-o no eixo contrário a ele, Riobaldo – Zé Bebelo é do governo (“amigo dos soldados do Governo”) –, além das constantes reticências, que são marcas da polifonia, uma brecha para a entrada do outro no discurso. Sobre o uso da reticência, Fiorin (2021, p. 88) diz: “há, então, uma diminuição da extensão do enunciado, com um conseqüente aumento de sua intensidade. Trata-se de uma difusão semântica, porque o espaço em branco ganha significado. É mais forte sem dizer do que dizer dizendo”. A cada frase terminada com os três pontos, há um aumento da tensão entre eles, abre-se uma lacuna para a reação do outro.

Entretanto, havíamos demonstrado, no Capítulo 2, como a relação entre esses atores do enunciado é polifônica: há aí duas consciências isônomas em confronto, uma na fronteira da outra. Riobaldo tenta antecipar a reação de Zé Bebelo (“pensei que ele fosse logo querer o a gente se matar”). Em todo o extenso episódio, ecoam as vozes dissonantes dos dois, pois a astúcia de Zé Bebelo desperta a desconfiança de Riobaldo. O que queremos é chegar na gradação para ampararmos nossa análise neste tópico: Bakhtin previa diferentes articulações entre identidade e alteridade e entendia que existem níveis distintos de inserção do discurso do outro em nosso discurso, o que estabelece diferentes efeitos de sentido.

A construção estética do romance e do ator do enunciado é a partir de um dialogismo velado – como discutido no capítulo 2. No discurso de Riobaldo, encontramos a ressonância de outros discursos: de Diadorim, de Zé Bebelo e do compadre Quelemém. Vejamos.

É pela presença de Diadorim que a história encorpa; Riobaldo inicia contando causos, questiona a existência do diabo, questiona o mal, evoca os vários nomes do ditocujo, envolve o enunciatário em um labirinto: “como se nos jogasse primeiro numa espécie de limbo, antes de definir o rumo” (ARRIGUCCI JR., 2019, p. 493), para, por fim, efetivar-se no romance a partir da presença de Diadorim: “Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim... A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua” (ROSA, 2015, p. 34). Percebemos, assim, que essa voz, que atravessa o ator do enunciado, vai moldando o espaço que o enunciatário está prestes a conhecer: “Por mim, só, de tantas minúcias, não era capaz de lembrar, não sou de à parada pouca coisa, mas a saudade me lembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 2015, p. 36). O espaço vai ganhando ares líricos a partir do discurso de Diadorim – é ela que via o sertão daquela forma –, e se, no começo da obra, tínhamos uma presença virtualizada de Diadorim, conforme ela se atualiza, retornando ao campo de presença de Riobaldo – realizando-se –, vamos conhecendo a história do jagunço e nos ambientando àquele sertão mítico. Quando Diadorim morre, “a história se acaba” (ROSA, 2015, p. 486). Riobaldo diz: “Morreu o mar, que foi” (ROSA, 2015, p. 486), a figura da água, tão significativa na obra (e está posta até mesmo no título: “veredas”, que Riobaldo mesmo define: “Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda” [ROSA, 2015, p. 71]), morre no romance em sua forma suprema: o mar morreu. Diadorim morreu.

O ator do enunciado, que com o pacto tinha se tornado “dono de si”, volta a perder as certezas e a dimensão do bem viver. Riobaldo, na Barra do Abaeté, descobre que Zé Bebelo está de volta à região e, por isso, ali tem em seu campo de presença a atualização do ex-aluno, e essa presença atualizada foi o suficiente para o renascimento do herói: “De Zé Bebelo! Tinha mesmo de ser. Não sei por que foi, que com aquilo me renasci. Que Zé Bebelo estava demorando léguas para cima [...] Me fiz para lá” (ROSA, 2015, p. 490). Ao ter a presença realizada do amigo, Riobaldo ressurgiu de uma vez: “Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar a salvar” (ROSA, 2015, p. 491). O discurso de Zé Bebelo aparece em forma de polêmica aberta – como vimos, anteriormente, no caso da Fazenda dos Tucanos, e no capítulo 2 –, mas também de maneira velada: Riobaldo tenta antecipar os pensamentos do chefe e Zé Bebelo também tenta antever os pensamentos do ex-professor (de acordo com o que

Riobaldo interpretou do chefe): “O pensar caladíssimo de Zé Bebelo me perturbava” (ROSA, 2015, p. 274); “Devia de ter me deduzido, dos meus olhos, mesmo melhor do que eu sabia de mim” (ROSA, 2015, p. 274). Além disso, o discurso de Zé Bebelo é, em alguns momentos, incorporado pelo professor: Riobaldo atualiza a presença do amigo por meio do *maximé*, tão característico de seu ex-aluno: “Mas nós tínhamos tomado recato. – ‘Maximé...’ – eu disse. E o que senti, ah, não foi receio” (ROSA, 2015, p. 446); “Meus jagunços esperavam a certa decisão: aí eles nem me olhavam. – ‘Maximé...’ – eu disse” (ROSA, 2015, p. 456).

A última voz destacada no discurso de Riobaldo é a do compadre Quelemém. Zé Bebelo apresenta-o a Riobaldo: “– ‘Riobaldo, eu sei a amizade que tu precisa. Vai lá. Mas me promete: não adia, não desdenha! Daqui, e reto, tu sai e vai lá. Diz que é de minha parte... Ele é diverso de todo o mundo’” (ROSA, 2015, p. 491). No entanto, ao contrário dos outros dois atores do enunciado, não há debreagens de segundo grau entre Riobaldo e Quelemém.⁸¹ Portanto, a presença do compadre não se realiza, fica na atualização, embora ele seja importante para as questões de destinadores transcendentais levantadas por Riobaldo.

Por esse ângulo, se, nos outros casos, temos a estratégia da polifonia ora em maior, ora em menor grau, na voz do compadre Quelemém, ela é sempre em menor grau (apenas velada), pois é a mais miscível dentro das que colocamos aqui (embora haja diferenciações, as falas de Quelemém sempre se apresentam em debreagem de primeiro grau [em discurso indireto]). Além disso, o ator do enunciado Quelemém aparece no “eu que conta o passado” (no tempo da narração), e não no “eu que vive o passado como se fosse o presente” (no tempo do narrado/vivido), ao contrário dos outros dois interlocutores de Riobaldo.

Isso posto e a partir da proposta de Barros (2016), pensando nos conceitos de memória do acontecido, relacionada ao “eu que conta”, e “memória-acontecimento”, relativa ao “eu que vive o passado conforme como se fosse o presente”, identificamos, no primeiro caso, o favorecimento da legibilidade do texto e, no segundo, a dimensão afetiva e sensorial.

Corroborando isso, Zé Bebelo e Diadorim estão no que chamamos de “tempo do vivido” (estão na memória-acontecimento), e o que permanece é a dimensão afetiva,

⁸¹ Há apenas uma fala direta de Quelemém, a última do romance: “– ‘Tem cisma não’. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, as ações que são as quase iguais...” (ROSA, 2015, p. 491).

sensorial. São eles, inclusive, que despertam parte das dúvidas do herói: “Sou Zé Bebelo?!” (ROSA, 2015, p. 419); “Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2015, p. 32). Eles não dão respostas.

O compadre Quelemém é onde Riobaldo procura suas respostas: representa o inteligível para Riobaldo, embora haja polêmica velada entre eles, pois as respostas de Quelemém não satisfazem Riobaldo, tanto que busca novamente as respostas no senhor, seu interlocutário/narratário. Quelemém não aparece na memória-acontecimento, no tempo do vivido; nem sequer apresentam-se debreagens de segundo grau entre eles:

Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar. Senhor o que acha? E o velhinho assassinado? – eu sei que o senhor vai discutir. Pois, também. Em ordem que ele tinha pecado de crime, no corpo, por pagar. Se a gente – conforme compadre meu Quelemém é quem diz – se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo [...] E, agora, pagava. Ah, mas acontece, quando está chorando e pensando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho... (ROSA, 2015, p. 23-24).

No trecho, podemos perceber como Quelemém aparece no enunciado: em discurso indireto; além disso, observamos como ele entra em polêmica velada ao perguntar o que o senhor da cidade pensa sobre o assunto, e ainda arremata: as crianças estão pagando pelos pecados de outra vida, mas sofrem igual a todo mundo, num questionamento dessa doutrina.

Riobaldo, como um *eu semiótico* – compreendendo *eu semiótico* como um sujeito sensível, afetado, às vezes até atônito, “quer dizer, comovido pelos êxtases que o assaltam, um ‘eu’ mais oscilatório do que identitário” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 128) –, habita um espaço tensivo e busca – nas perguntas que faz ao senhor da cidade e ao compadre Quelemém – transformar esse espaço em um lugar habitável, isto é, tenta regular as tensões que lhe afligem, mas é em vão: a natureza de Riobaldo é ser inacabado; se atingisse as respostas, seria um sujeito acabado, um corpo perfectivo, como vimos.

Entendemos, desse modo, que Riobaldo forma as presenças a partir de uma lógica dialógica – e o recrudescimento dessas relações dialógicas torna o romance polifônico. Assim, embora parte da fortuna crítica coloque o romance como um

monólogo, podemos concluir que isso não se sustenta. A obra começa como um diálogo e a própria presença de Riobaldo se faz nesse diálogo – Riobaldo conta ao senhor sua história, e é nesse contar que ele existe.

Nessa linha, vejamos o esquema proposto por Fontanille e Zilberberg (2001, p. 128):

Quadro 2 – Presenças

		Presença realizada	Presença virtualizada
EGO	PdV sujeito	Espantado	Habitado
	PdV objeto	Novo	Antigo
AQUI		Próximo	Distante
AGORA		Atual	Ultrapassado

Fonte: Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 128.

Portanto, verificamos que, na memória-acontecimento, encontram-se as presenças realizadas. Mesmo narrando um passado, Riobaldo o conta como se os fatos se fizessem à medida que os narra. Assim, estamos diante do espanto, do inesperado, do novo. Os fatos são colocados mais próximos e mais atuais do que aqueles que são mais próximos do momento da narração (as conversas com o compadre Quelemém).

Vejamos, como exemplo:

Mas eu *olhava* esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu *tinha sentido*. Achava que ele *era* muito diferente, *gostei* daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. [...] *Fui* recebendo em mim um desejo de que ele não *fosse* mais embora, mas *ficasse*, sobre as horas, e assim como *estava* sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu amigo desconhecido (ROSA, 2015, p. 94).

O menino *sorriu* bonito. *Afiçou*: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu *vi* o rio. *Via* os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele *indagou*, mas *estava* remoqueando; não *pude* ter raiva. – “Você nunca teve medo?” [...] Os olhos, eu *sabia* e **hoje ainda mais sei**, *pegavam* um escurecimento duro. [...] Mas eu *agentei* o aque do olhar dele (ROSA, 2015, p. 97 – grifo nosso).

Esse é o primeiro encontro com Diadorim – ainda chamado como “o menino” – no de-Janeiro. Riobaldo vivenciou os fatos há muitos anos (agora ele é idoso, e os fatos eram da infância), e mesmo com os verbos no pretérito, projetados no

enunciado pelo narrador, o efeito de sentido é a presença realizada de Diadorim. Como observamos no Quadro 2, *supra*, tem-se mais proximidade, está mais atual e mais sensível do que as interações com o compadre Quelemém – isso porque, com Quelemém, não há interdependência de vozes; a presença do kardecista é, portanto, mitigada.

Dessarte, podemos pensar que a relação de Riobaldo e Diadorim e Riobaldo e Zé Bebelo está na lógica da concessão (embora x, y): embora distante no tempo, está próxima; embora seja algo já vivido, as presenças estão atualizadas; embora dois jagunços,⁸² apaixonados; embora mulher, jagunço; embora defensor do governo, luta com os jagunços; embora poeta, jagunço; embora, regional, universal. No entanto, podemos pensar que Quelemém está mais para a lógica implicativa (se X, logo Y): se pecou, terá de pagar. O discurso religioso é, desse modo, aquele que dá as respostas. O enunciador roseano aborda um conceito profundo de destinador: o destinador transcendente, que paira sobre todas as escolhas e paixões vividas pelo sujeito. Deus e o diabo seriam a explicação, se Riobaldo entrasse em junção com o discurso religioso. Ele “bebe de todas as águas” no nível da manifestação, mas, ao questionar constantemente o bem, o mal, a existência do diabo, coloca em xeque essas certezas.

Mesmo Riobaldo, no momento do pacto, *parece* ter entrado na lógica implicativa – reiteramos em diversas passagens a arbitrariedade que o ator do enunciado *parece* discursivizar: se jagunço, tem de matar. Entretanto, como vimos, há um *acontecimento* que desestrutura Riobaldo. Zilberberg (2007, p. 16) assim resume o acontecimento:

O acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. É como se a transição, ou seja, o “caminho” que liga o fato ao acontecimento, se apresentasse como uma divisão da carga tímica (no fato) que, no acontecimento, está concentrada. Para medir a dependência de nossos discursos em relação aos acontecimentos e fatos, basta imaginar, entrever, por um instante, a desolação, o tédio completo em que o mundo mergulharia se os acontecimentos e os fatos desertassem.

⁸² No *parecer*, pensando na veridicção.

Diante do exposto, vejamos a morte de Diadorim:

Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre nas entonações. ...*O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri reza, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ...*O diabo na rua, no meio do redemunho...* (ROSA, 2015, p. 481).

Assim começa o conflito final. Não o vemos de modo organizado, está posto como Riobaldo o via, atravessado pelo sensível. Temos uma cena acelerada, com movimentos rápidos, o enunciatário acompanha o olhar de Riobaldo, que se prende em “pedaços” de imagens; desse modo, não se capta a cena por completo. A apreensão prevalece sobre o foco. O episódio culmina com as mortes de Hermógenes e Diadorim. Riobaldo é surpreendido:

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxaguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. [...]

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

[...]

E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...” (ROSA, 2015, p. 485).

O trecho *supra* foi transcrito no Capítulo 2, mas trazemos novamente para demonstrar como ocorre o acontecimento. Mais que a dor, a descoberta da verdadeira Diadorim irrompe Riobaldo de maneira abrupta, desestabilizando as certezas do ator do enunciado. Isso permite dizer que o modo de eficiência do sobrevir prevalece sobre o pervir. Para Zilberberg (2011, p. 278):

O sobrevir provoca a parada do tempo e talvez até o inverta, no sentido de que o sujeito se empenha em reconstituir o tempo da atualização, o tempo das preparações e das conjecturas que foi

anulado justamente por ele. O tempo para porque o sujeito tenta restaurar *a posteriori* esse “tempo prévio” que lhe foi gravemente subtraído.

É exatamente o que ocorre com Riobaldo. O ator do enunciado revive os fatos ao narrá-los na tentativa de restaurar o tempo prévio e ser eximido da culpa da morte de Diadorim.

Identificamos, portanto, a concessão, a apreensão e o sobrevir, mostrando que o regime de sentido prioritário é o do acontecimento. Há uma realização súbita do inesperado, o que provoca uma crise em Riobaldo. As certezas se dissipam e Riobaldo retorna a ser cindido em busca de respostas.

No episódio da captura de Zé Bebelo e, conseqüentemente, do julgamento, também descrita no capítulo anterior, igualmente é um acontecimento: “Era quem que não queria para ser. Era Zé Bebelo!” (ROSA, 2015, p. 211). Surpreendido pela captura de seu ex-aluno, Riobaldo sobrevém e diz: “ – ‘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 dizer” (ROSA, 2015, p. 211).

Concluimos que o andamento que se desenvolve pela narrativa é célere, tônico e concentrado. É célere porque o posicionamento muda a todo instante; tônico porque Riobaldo é povoado por dúvidas, as vozes dos outros atores do enunciado atravessam sua consciência; e concentrado porque essas vozes se acumulam e coexistem em sua consciência.

Desse modo, percebemos que andamento acelerado e tonicidade alta recaem sobre a triagem, havendo queda brusca na extensão. Há, nesse caso, a polifonia, consciências equipolentes, imiscíveis, com alta intersubjetividade. É, por exemplo, o caso do episódio do julgamento de Zé Bebelo, da Fazenda dos Tucanos, como vimos. Os pontos de vista estão em conflito, ficam brechas nos discursos. Riobaldo se questiona *quem ele é* e nunca encontra a resolução. O mesmo se passa com Diadorim: ficam lacunas a serem preenchidas: “– ‘Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. *Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em*

quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo” (ROSA, 2015, p. 307 – grifo nosso).⁸³

Riobaldo – como criação ficcional do discurso, como personagem em interação com os outros atores do narrado ou, ainda, sozinho consigo mesmo em suas reflexões, ocasião em que ele mesmo se biparte – tem um discurso polifônico, com um posicionamento que constantemente se desloca no romance; sem respostas, sem uma posição definitiva. Revela-se, assim, um sujeito que se constitui a partir das experiências atravessadas e atravessadoras, evidenciando um caráter multifacetado e inconcluso. Portanto, incorpora a perspectiva dos atores dostoiévskianos, que nunca coincidem consigo mesmo, pois não estão fechados em um delineamento pronto e acabado em que o autor cria a personagem com palavras estranhas a ela, externas a sua consciência. Isso faz que ele se torne mais surpreendente, mais imprevisível, colocando também o enunciatário no topo do eixo da intensidade do sentir.

Quando a tonicidade é mais fraca e o andamento lento, os valores e conteúdos se dispersam, recaindo sobre a mistura. É, como vimos, o que ocorre com o compadre Quelemém: Riobaldo-narrador não o coloca como um acontecimento, pois está no pervir, a grandeza se instala progressivamente, não há sobressaltos – tanto é assim que Quelemém representa as respostas.

Tatit (2019, p. 21) explica:

Agora, a categoria do andamento ganhara uma adjuvante de peso, a categoria da tonicidade. Quando ambas em seus pontos positivos extremos recaem sobre a extensidade, privilegiando, por exemplo, a concentração, temos como resultado não apenas a redução drástica da extensão propriamente dita por obra da rapidez, mas também uma considerável exclusão dos sentidos não pertinentes por obra do acento tônico que, segundo Cassirer, obscurece tudo em seu entorno. Trata-se aqui de uma das operações que o semiótico situa em sua sintaxe extensiva: a triagem. Se o acento não for incisivo e a atonia prevalecer na regência da extensidade, teremos imediatamente a perda do foco de sentido e a tendência óbvia à dispersão os valores e dos conteúdos, campo propício para as operações de mistura, digamos, descomedida.

Por conseguinte, o enunciatário se confirma como um corpo aspectualmente imperfectivo, está sempre sendo posto.⁸⁴ Como os atores do enunciado, o enunciatário também está no regime do acontecimento: arrematado pelo sobrevir, pela apreensão e

⁸³ O trecho transcrito faz parte do episódio do “mimo” que Riobaldo quer dar a Diadorim, visto no Capítulo 1.

⁸⁴ Para a noção de um corpo actorial imperfectivo, utilizamos a proposta de Discini (2015).

pela concessão. Ausente a posição exotópica do autor, a história se desenrola na proximidade imediata do leitor, colocando-o nos mesmos movimentos de Riobaldo: atravessado pelas vozes, numa posição, muitas vezes, disfórica. É, assim, convocado sensivelmente.⁸⁵

O enunciatário tem suas certezas suspensas e, na lógica da concessão em que se encontra, tem de acreditar no inacreditável e não crer no acreditável. Na perspectiva do autor-criador-enunciador, a concessão permite mais possibilidades de criação artística, porque a verossimilhança não tem de estar restrita à lógica de implicação; assim, abre-se um espaço maior para o acontecimento, logo o enunciatário está mais próximo do arrebatamento estésico.⁸⁶ Nesse sentido, Discini (2017, p. 94) pondera que, na literatura, o discurso é “embebido por uma conotação de densidade própria, enquanto instaura a estesia sob os parâmetros da estética”. A autora continua: “[Em *Grande Sertão: Veredas*,] a estesia recrudesce diante do inusitado uso do léxico e da sintaxe frasal” (DISCINI, 2017, p. 94). Portanto, pensamos que a estesia recrudesce diante do regime do *acontecimento* que governa o romance.

Nesse contexto, trazemos Greimas (2017, p. 99): “Querer dizer o indizível, pintar o invisível: provas de que a coisa, única, adveio, que outra coisa seja talvez possível”.

⁸⁵ Lima (2009, p. 867) assim define: “A sensibilização, como manifestante da dimensão passional dos textos, diz respeito aos procedimentos de configuração da interação entre o enunciatário e os atores do enunciado, portadores dos valores em questão; é a etapa de gerenciamento da tensão que define os graus de presença do objeto-valor da afetividade, o modo de envolvimento afetivo do sujeito da percepção, o enunciatário”.

⁸⁶ Fabbri (*apud* GREIMAS, 2017, p. 103) define a estesia: “componente afetivo e sensível da experiência cotidiana”. Segundo Discini (2017, p. 89), é entendida “como o que precede o estético e subjaz a ele, não se aparta do viés semântico na constituição do corpo. A estesia perpassa todos os discursos, ainda que seja por meio de valências mitigadas ou mínimas da tonicidade sensível do sentido”. No caso em análise, estamos na tonicidade máxima sensível.

CONCLUSÃO

O sertão é uma espera enorme.

E o silêncio?

O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio, põe no colo.

Tão deleitável tudo, nem que estar nos braços da linda moça Rosa'uarda, ou de Nhorinhá, de Ana Dazuza filha, ou daquela prostitutriz que proseava gentil sobre as sérias imoralidades.

Ah Rosa, mano-velho, invejo é o que você sabe:

O diabo não há! Existe é o homem humano. (BANDEIRA, 1967, p. 590)

Iniciamos este trabalho buscando operacionalizar semioticamente a noção de polifonia, noção postulada por Bakhtin (2018). Para isso, sob o respaldo da assinatura de Guimarães Rosa, problematizamos as condições de emergência da equipolência de consciências do ator do enunciado Riobaldo, na medida em que ele se apresenta na ordem do inacabamento actorial.

Paralelamente, problematizamos o conceito de polifonia, que é visto de diferentes formas pelos teóricos do discurso. Nosso objetivo não é dar uma palavra final sobre o tema, mas demonstrar como a semiótica de linha francesa traz ferramentas para a análise de um discurso romanesco que faz emergir de seu conteúdo e de sua manifestação o fenômeno de uso da linguagem chamado polifonia. A veridicção confirmou-se como um dos principais instrumentos para guiar nosso estudo: “Substitui-se, dessa forma, o problema da verdade pelo da veridicção ou do dizer verdadeiro [...]. Para modalizar veridictoriamente o enunciado, parte-se da manifestação – parecer ou não parecer – e infere-se a imanência – ser ou não ser” (BARROS, 2001, p. 56). Ressaltamos que polifonia e veridicção são conceitos que não se excluem reciprocamente. pelo contrário, avizinham-se e até entrecruzam-se. O ator será tão mais polifônico, quanto mais inacabado aspectualmente, o que não o compõe segundo um efeito pacífico de verdade – aquilo que parece e é. O ator será mais polifônico quanto mais oscilar entre o segredo (é e não parece) e a verdade (parece e é), esta última tratada, porém no modo da verossimilhança (DISCINI, 2021).

Com isso, podemos afirmar que *Grande Sertão: Veredas*, a partir da interlocução iniciada por Riobaldo com seu interlocutor, que evolui para as formulações de Riobaldo para si mesmo, parece, nessa evolução predominantemente, um monólogo. Contudo, Riobaldo é habitado no seu interior por várias vozes. O romance se compõe conforme um enunciado altamente dialógico e as consciências equipolentes que compõem o sensível da semiótica confirmam a polifonia como constitutiva do protagonista Riobaldo.

O romance é altamente dialógico e a consciência de Riobaldo sobre o mundo é da ordem do inacabamento, por isso o ator se torna altamente polifônico. O romance patina na ordem do inacabamento das coisas, compõe o jagunço como inacabado, mas isso acontece na ordem do segredo. Desse modo, é possível romper as barreiras da verossimilhança – que desde a *Poética* aristotélica é discutida, buscando-se a semelhança com a verdade. Nas palavras do filósofo grego: “Fica evidente que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou necessidade” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95). Ora, para a semiótica, a verdade é dada no e pelo texto, assim, não se pode fazer a distinção que o estagirita apresenta entre historiador e poeta: “O historiador e o poeta diferem entre si por não descreverem os eventos em verso ou em prosa, mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97). Para Aristóteles, a realidade é o referente; para a semiótica, o referente é o texto. Assim, para nós, a literatura é a arte em que o possível e o impossível podem ser conjugados: universal, embora regional. Por essa perspectiva, a linguagem é capaz de impor uma realidade asseverada no texto. A verossimilhança, como uma verdade tratada no modo do mistério, conforme pensado pela semiótica (DISCINI, 2021), ajuda a entender a polifonia como afastada da verossimilhança mimética.

Visto dessa forma, *Grande Sertão* tem todas as características do romance polifônico: é por isso que Candido (2002a, p. 121) afirma que na obra “há de tudo para quem souber ler” – a leitura de um texto polifônico é aberta, o que permite diversas interpretações, muitas vezes contraditórias. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Rosa se decompõe em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias. Santiago (2017) pondera como o romance roseano escapa do tradicional

e lhe dá o epíteto de monstro: “o monstro rosiano desorganiza e desnorteia” (SANTIAGO, 2017, n.p.).

Corroborando nossa tese, o crítico prossegue:

Temo usar o termo vanguarda para caracterizar o modo inédito de o monstro rosiano afrontar o gosto do público brasileiro letrado nos anos 1950, embora de vanguarda o romance traga o *susto* que ele prega em seus leitores, valor que enobrece toda e qualquer obra de arte no século 20. Lembre-se do título dado pelos russos ao se manifesto: “A bofetada no gosto público” (1912).^[87] O romance é, antes de mais nada, uma bofetada no Homem (SANTIAGO, 2017, n.p. – grifo nosso).

No trecho transcrito, o que a crítica literária denominou “susto”, a semiótica tensiva ofereceu ferramentas para chamar de “concessão”. A bofetada não é nada mais do que os semioticistas modernos chamam de fazer-sentir, pensando este fazer como uma estratégia de manipulação a partir do sensível. Portanto, observamos como semiótica e teoria literária não só podem, como devem caminhar juntas (pensando aqui Bakhtin também como um teórico da literatura).

Fazendo essa conjugação entre a semiótica, a teoria literária e o pensamento de Bakhtin, chegamos à conclusão de que *Grande Sertão: Veredas* pode ser considerado um romance polifônico, em que há uma gradação dessa estratégia, colocando o enunciatário roseano em um vaivém que o perturba e desestabiliza até mesmo os leitores mais experientes, como o poeta Ferreira Gullar: “Li 70 páginas de *Grande Sertão: Veredas*, não pude ir adiante” (GULLAR, 1954 *apud* SANTIAGO, 2017, n.p.).

Por fim, ao colocarmos lado a lado a sociosemiótica e a semiótica tensiva, identificamos a polifonia como um fazer-sentir, ou seja, uma estratégia que extrapola os limites do texto enunciado, porque o texto é pensado em situação de comunicação. O drama de Riobaldo atinge o enunciatário na ordem do inacabamento actorial, de modo a obtermos esse mesmo aspecto de inacabamento para o corpo do destinatário-leitor. O fazer-sentir desliza da descontinuidade das categorias do percurso gerativo do sentido, para que se entenda a polifonia na ordem do fluxo contínuo que comanda a semiose romanesca.

⁸⁷ A expressão é do manifesto que fazia parte do movimento futurista russo, inspirado no italiano F. T. Marinetti, publicado em 1909. Crítico contundente das tradições conservadoras e encabeçado por Maiakovski, o manifesto contribuiu, voluntária ou involuntariamente, para preparar o ambiente intelectual para as mudanças políticas e sociais que estavam por vir (v.g., a Revolução Russa, em 1917).

Os dois semioticistas – Zilberberg, do lado da semiótica tensiva, e Landowski, pela sociossemiótica – que fundam os desdobramentos mais recentes da semiótica partilham da inquietação de como o sensível se instala no mundo dos sentidos. Discini (2017) elenca os pontos em comum entre os dois estudiosos:

- na preocupação de investigar o sentido que emerge da relação expressão/conteúdo constitutiva dos textos;
- na tradição dos estudos discursivos, a qual parte do conceito de que a todo enunciado pressupõem-se uma enunciação, que nesse enunciado mesmo se encarna;
- num método de investigação não restrito às relações sintático-semânticas desdobradas em níveis (fundamental, narrativo e discursivo) no interior do percurso gerativo do sentido;
- na organização do sensível segundo a articulação entre contínuo e descontínuo (DISCINI, 2017, p. 86).

Com essas premissas em comum, eles fundam teorias diferentes para explicar como o sensível rege o inteligível. Vejamos na perspectiva aqui abordada:

Do lado de Landowski (2014a), salta aos olhos como o ator do enunciado está em ajustamento com o espaço: quanto mais empenho, quanto mais esforço ou elã e ímpeto tensivo para ajustar-se ao espaço construído na ficção romanesca, mais polifônico se firma o corpo semiótico de Riobaldo. No entanto, a partir do conceito de pessoa desdobrada, que gera bivocalidade, percebemos como há, também, uma bifurcação entre as pessoas: se o ator do enunciado se tornou uma voz autoritária, regido pela manipulação, o narrador nos mostrou que, pelas categorias veridictórias, tínhamos um personagem que parecia ser de determinado modo, mas não o era.

Por sua vez, pelo lado da semiótica tensiva, observamos como as vozes assaltam o ator do enunciado e assim formam um campo de presença que acolhe Riobaldo na ordem da tensão oscilante do afeto. Também, aqui, pensamos na pessoa desdobrada e nas categorias veridictórias. O enunciatário, por meio dos recursos semióticos do romance, é lançado para o topo da intensidade do sentir.

Se, de modo geral, temos um romance que, pela sociossemiótica, está na constelação da aventura, isto é, predominantemente nos regimes do acidente e do ajustamento, pela semiótica tensiva, estamos predominantemente no regime da concessão. A própria estrutura do romance está na ordem da concessão. Tomamos para nossa conclusão as palavras de Bakhtin e as trazemos para respaldar as considerações semióticas a respeito da polifonia: “embora só um fale, trata-se de 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, 2018, p. 226). A vizinhança da semiótica com o pensamento de Bakhtin assegura, para a composição do ator protagonista do romance rosenano, o inacabamento que Bakhtin coloca como uma das principais características do romance polifônico e, em contrapartida, a polifonia garante essa concessão.

Nossa pesquisa não objetivou as intenções do autor na produção de seu texto – intenções que são irrelevantes para a semiótica. Desse modo, o enunciatário encontra no texto sistemas próprios de significação que podem estar ligados aos seus desejos, pulsões e ambições. Isso quer dizer que há aqueles que leem *Grande Sertão: Veredas* como um romance regionalista, inclinado ao acabamento. No entanto, numa leitura “concessiva”, o corpo do enunciatário é cindido.

Em suma, respondemos que a polifonia “é o vetor do acontecimento”, pois coloca os atores na ordem do sobrevir, instaurando o inesperado sobre o esperado. Pensando na classificação de leitor crítico e leitor ingênuo, dada por Eco (2004),⁸⁸ o enunciatário roseano é uma terceira classificação, pois é ingênuo, no sentido de sempre ser surpreendido, descobrindo e redescobrando as palavras, e é crítico, ao ter que desvendar cada palavra, sem conseguir antecipar os acontecimentos, o próximo parágrafo: “[*Grande Sertão: Veredas*] é uma pedra-lascada, e não um pilastra em concreto armado, geometricamente perfeita. Uma pedra lascada difícil de ser compreendida [...] e indigesta, se assimilada espontaneamente pelo leitor compulsivo, ou às pressas pelos estudiosos das letras” (SANTIAGO, 2017, n.p.). Privilegia-se, então, o regime da concessão, o enunciador tenta um controle sobre as vozes dos atores do enunciado, com um mínimo excedente de visão, Riobaldo controla como e quando vai contar os fatos de sua vida (por isso, pede desculpas ao desvelar a verdadeira identidade de Diadorim: “mercê peço” [ROSA, 2015, p. 485]), conduzindo o enunciatário ao topo do sentir. Na sociosemiótica, a polifonia é a constelação da aventura, em que não se pode prever a consciência do outro, respeita-se o outro como

⁸⁸ “Dizer, portanto, que todo texto prevê um leitor-modelo significa dizer que, em teoria, e em certos casos explicitamente, prevê dois: o leitor-modelo ingênuo e o leitor-modelo crítico. Quando Agatha Christie, em *Das Nove às Dez*, narra através da voz de um narrador que no fim descobrimos ser o assassino, ela procura primeiramente induzir o leitor ingênuo a suspeitar de outros, mas, quando no fim, o narrador nos convida a reler seu texto para descobrir que no fundo ele não ocultara seu delito, só que o leitor ingênuo é que não havia prestado atenção às suas palavras, nesse caso, a autora convida o leitor crítico a admirar a habilidade que com que o texto induziu ao erro o leitor ingênuo” (ECO, 2004, p. 12)

sujeito, e não como objeto. Desse modo, Riobaldo não é objeto do narrador implícito. Ele tem o estatuto de narrador, mas um narrador que se aspectualiza na ordem do inacabamento.

Por fim, esperamos que esta pesquisa interdisciplinar traga contribuições para a semiótica discursiva e a teoria literária, provando como as ferramentas dadas por Greimas e seus sucessores podem fundamentar um conceito tão polêmico e aberto quanto a polifonia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. **Lírica e sociedade**. Tradução José Lino Grünewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores.)

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.

AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro**. Bakhtin nas Ciências Humanas. São Paulo: Musa, 2001.

AMORIM, M. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. *In*: BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 17-44.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: LeBooks, [s.d.]. *E-book*. 188 p.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

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

ARRIGUCCI JR., D. O mundo misturado. *In*: ROSA, Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. São Paulo: Cia. das Letras, 2019. p. 475-504.

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. **DRLAV**, n. 26, p. 91-151, 1982.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2010a.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato**. São Carlos: Pedro & João editores, 2010b.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2019a.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019b.

BANDEIRA, Manuel. Grande Sertão: Veredas. **Poesia completa e prosa**. 2. ed., Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

BARROS, D. L. P. **Teoria do discurso**. Fundamentos semióticos. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, D. L. P. **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2011. (Ensaio de Cultura.)

BARROS, M. L. P. de. A memória do acontecido e a memória acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. **Alfa**, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 355-383, 2016.

BENVENISTE, É. Da subjetividade na linguagem. *In*: BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral I**. 5. ed. Campinas: Pontes, 1958-2005. p. 284-293.

BENVENISTE, É. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1974. v. 2.

BEZERRA, P. Polifonia. *In*: BRAIT, B. **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2020.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005a.

BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 2005b.

BRAIT, B. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, B. **Bakhtin dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRAIT, B. Quem disse o quê? Polifonia e heterogeneidade em coro dialógico. **Revista Desenredo**, v. 6, n. 1, 2010. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/1383>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BRAIT, B. **Bakhtin**: dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2018.

BRITO, C. L. de; LARA, G. M. Aplicando as noções de acontecimento e rotina. **Raído**, Dourados, n. 8, v. 4, p. 63-73, jul./dez. 2010.

CAMPOS, V. M. **Borges e Guimarães**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 24, p. 803-809, set. 1972.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. **Tese e antítese**. 4. ed. São Paulo: Queroz Editor, 2002a.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T.A. Queroz, 2002b.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, A. *In*: CALLADO, A.; CANDIDO, A.; PIGNATARI, D. *et al.* **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. [S.l: s.n.], 2011.

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

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. 12. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. *In*: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Contexto, 2008a. p. 147-164.

CORTÁZAR, J. A situação do romance. *In*: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Contexto, 2008b. p. 61-84.

COSTA, M. R. M. **Semiótica e polifonia na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

COUTINHO, E. F. **Grande Sertão: Veredas – travessias**. São Paulo: É Realizações, 2013.

COUTO, R. C.; ABRIATA, V. L. R. Estudo sobre a paixão vingança em “Duelo”, de João Guimarães Rosa. **Revista de Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 1814-1827, set./dez. 2011. Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/1300>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CUNHA, E. da. **Os sertões**. São Paulo: Três, 1984. (Biblioteca do Estudante.)

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo: Edusp, 1996.

DEMURU, P. De Greimas a Eric Landowski. A experiência do sentido, o sentido da experiência: semiótica, interação e processos sócio-comunicacionais. **Galaxia**, p. 85-113, dez. 2019.

DISCINI, N. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2003a.

DISCINI, N. Questões de estilo: dialogismo e imanência discursiva. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**, São Paulo, v. 9, p. 425-439, 2003b.

DISCINI, N. HQ e poema: diálogo entre textos. *In*: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (org.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: contexto, 2005. p. 262-283.

DISCINI, N. Estilística discursiva: modos de presença do sujeito. **Desenredo**, v. 3, 2007.

DISCINI, N. Semiótica: da imanência à transcendência (questões sobre o estilo). **Alfa: Revista de Linguística**, v. 53, 2009.

DISCINI, N. Bakhtin: Contribuições para uma estilística discursiva. *In*: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (org.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. São Paulo: Mercado de Letras, 2010. v. 1.

DISCINI, N. O estilo: um dialogismo mostrado. *In*: OSÓRIO, Ester Myriam Rojas (org.). **Mikhail Bakhtin**: a poética sociológica do Círculo de Bakhtin e os estudos culturais. São Paulo: Pedro e João Editores, 2012a. v. 1.

DISCINI, N. Para o estilo de um gênero. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 7, 2012b.

DISCINI, N. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015.

DISCINI, N. O semiótico: um herdeiro de Saussure. **Cem anos com Saussure**: textos de Congresso Internacional. São Paulo: Annablume, 2016. v. I.

DISCINI, N. Entre interações de risco e tensões do afeto. **Galaxia**, n. 36, p. 85-98, set./dez. 2017.

DISCINI, N. Gêneros discursivos em diálogo: a configuração do corpo autoral. **Linguagem & Ensino**, v. 21, 2018a.

DISCINI, N. O estilo e o ator da enunciação: Greimas na contemporaneidade. **Estudos Semióticos (USP)**, v. 14, 2018b.

DISCINI, N. Claude Zilberberg: a semiótica estetizada. **Estudos Semióticos**, v. 15, 2019.

ECO, U. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**. Ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

FARACO, C. A. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

FARACO, C. A. Autor e autoria. *In*: BRAIT, B. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2020. p. 37-60.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios.)

FIORIN, J. L. Ator, aspecto, estilo. **Estudos Linguísticos**, São Carlos, v. 1, p. 1-1, 2006.

FIORIN, J. L. Semiótica das paixões: o ressentimento. **Alfa**, v. 51, n. 1, p. 9-22, 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Contexto, 2016a.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016b.

FIORIN, J. L. **Em busca do sentido**. Estudos discursivos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2021.

FLORES, V. do N.; TEIXEIRA, M. Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 143-164, jun./dez. 2009.

FONTANILLE, J. Colère. *In*: RALLO DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. Paris: Belin, 2005.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. São Paulo: Humanitas, 2001.

FOSTER, E. M. **Aspects of the novel**. London: Edward Arnold, 1949.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade em *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, W. N. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

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

GENETTE, G. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOLDMANN, L. **Pour une sociologie du roman**. Paris: Gallimard, 1964.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1981.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido** – 2. Ensaio semiótico. São Paulo: Edusp 2014.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KRISTEVA, J. **Introdução a semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LANDOWSKI, Eric. **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Edições CPS, 2005.

LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas**. Tradução Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores/Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014a.

LANDOWSKI, E. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galaxia**, n. 27, p. 10-20, jun. 2014b. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>. Acesso em: 22 fev. 2022.

LANDOWSKI, E. **Com Greimas**. Interações semióticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2001.

LIMA, E. S. **Entre enunciador e enunciatário**: um estudo sobre a compaixão. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LODGE, D. **Consciousness and the novel**. London: Vintage Digital, 2012.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. *In*: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. Ensaio de cultura 7. São Paulo: Edusp, 2011. p. 63-81.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2015.

MARKS, M. C. **A voz das vozes**. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2021.

MENDES, M. Os quatro elementos. In: MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MOISÉS, M. **A criação literária**. São Paulo: Edusp, 1975.

NUNES, B. **A rosa o que é de rosa**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

OATLEY, K. Emoção e ficção narrativa: influências interativas antes, durante e depois da leitura, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/47785333/Emotion_and_narrative_fiction_Interactive_influences_before_during_and_after_reading. Acesso em: 2 out. 2021.

OLIVEIRA VIANNA. **Instituições políticas brasileiras**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

PEREIRA, L. M. **Prosa de ficção**. História da literatura brasileira. São Paulo: Edusp, 1988.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RESOLUTO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/houaiss/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

ROCHA, L. C. A. **Para ler Grande Sertão: Veredas**. Belo Horizonte: Páginas Editora, 2021.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 22. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

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

SANTOS, F. K. R.; ABRIATA, V. L. R. Acontecimento, paixões e formas de vida em “O zelador”, de Menalton Braff. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 1395-1408, set./dez. 2015.

SARTRE, Jean-Paul. M. **François Mauriac et la liberté**. Paris, 1939.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2004.

SCHWARZ, R. O certo no incerto: o pactário. *In*: ROSA, G. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOBRAL, A. Estética da criação verbal. *In*: BRAIT, B. **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 167-188.

STARLING, H. M. M. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.

TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TATIT, L. Bases do pensamento tensivo. **Revista Estudos Semióticos**, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156045/172401>. Acesso em: 22 fev. 2022.

TEZZA, C. **Literatura à margem**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. eBook Kindle, Amazon Serviços de Varejo do Brasil, 2003.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VASSOLER, F. R. Um diálogo entre Mikhail Bakhtin e a teoria crítica: um caminho da dialogia e da polifonia à dialética de Dostoiévski. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, n. 40, v. 1, 2018. p. 1-12.

WILLI, B. **Grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34, 2004.

ZILBERBERG, C. As condições semióticas da mestiçagem. *In*: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (org.). **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. Tradução Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

ZILBERBERG, C. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.