

## NARRAÇÃO E METALINGUAGEM EM *GRANDE SERTÃO:* *VEREDAS*

---

*Irlemar Chiampi Cortez*

*Grande Sertão: Veredas* apresenta características especiais no nível da narração que o singularizam na literatura brasileira. Nele, a comunicação narrativa, articulada sobre um doador e um destinatário, alcança um tão extraordinário grau de realização artística que, não seria demais dizer, representa a integração de experiências de narração da ficção universal.

Neste trabalho, nos propomos investigar os problemas da emissão e recepção do relato, operando sobre dois códigos de significantes: como o narrador vê sua história e como o leitor percebe a história narrada. Quanto ao primeiro, nos pareceu relevante coordená-lo com a metalinguagem do narrador Riobaldo, ou seja, como o narrador *diz* que vê sua história. No segundo código, será preciso mostrar como o leitor é significado ao longo do relato. O estudo do nível narracional se ocupa, pois, como diz Roland Barthes em sua teoria narrativa, “dos signos de narratividade, conjunto de operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa” (1).

O ponto de partida é saber quem narra no *Grande Sertão*. Isto é aparentemente fácil: é Riobaldo, um personagem da história relatada. Mas é preciso qualificar este narrador e diferenciá-lo do autor:

1. Quem emite o relato não é uma “pessoa”, no sentido psicológico do termo, e não se confunde com o autor. O romance não é a “expressão” de um “eu” exterior;
2. Como os personagens, o narrador é um ser de papel;
3. Os signos desse narrador são acessíveis a uma análise semiológica, já que ele é uma “pessoa lingüística”. O que interessa é sua “performance”, o ato de locução, a lexis.

---

(1) — BARTHES, Roland, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, in: *Communications*, n.º 8, Du Seuil, Paris, 1966, p. 21.

## I. O CÓDIGO DO NARRADOR

### 1 Aspectos do relato (signos do narrador)

O sistema de narratividade predominante no *Grande Sertão* é, sem dúvida, o signo pessoal (eu). Dissemos predominante e não exclusivo, porque há seqüências que contêm a não-pessoa (êle), como no Julgamento de Zé Rebelo. Ali o discurso é direto e indireto, alternadamente, e, quando indireto, o narrador é mais observador que atuante.

Há ainda outro aspecto dessa pessoalidade que deve ser levado em conta: ao ser memorialístico, o relato distancia o narrador do ator dos acontecimentos. A atual situação do narrador é informada no relato, na instância do presente da locução. Riobaldo-narrador está velho (2) e reumático (p. 23), quase barranqueiro (p. 469) e pratica tiro ao alvo para se distrair (p. 9). Considera-se um homem ignorante (p. 152 e 234), mas rende tributo à sabedoria do compadre Quelimém (p. 152 e 348) e à instrução do seu interlocutor (p. 22, 49, 78, 178). Costuma falar pouco, gosta de pensar e repensar (p. 234) e as recordações preenchem seu existir (p. 341). Está bem casado com uma senhora chamada Otacília (p. 457), mas não se refere a filhos; nutre por sua esposa uma “amizade de afeto” (p. 394) e se vangloria: “Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores da beirada mal nem vejo. ” (p. 260). A religião lhe é uma espécie de solaz: “Reza é que sara da loucura (. . .). Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio. Uma só para mim é pouca, talvez não me chegue” (p. 15). Tem muitas dúvidas e, talvez, uma só grande certeza: viver é muito perigoso. Desfruta de vida tranqüila, no “range rede” (p. 11) ou na sua cadeira de espreguiçar (é sentado nela que conta sua história ao doutor), grandalhona, que é “das de Carinhonha” (p. 234) e pouco pretende já: “Hoje eu quero é a fé, mais a bondade (. . .) eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo — mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa. Outra razão, outros tempos” (p. 412).

---

(2) — ROSA, J. Guimarães, *Grande Sertão: Veredas*, José Olympio Edit., Rio de Janeiro, 1968, 6a. ed., p. 260. (As indicações de páginas remeterão a essa edição)

Esta objetivação do passado é estruturada através de um artifício muito eficaz, que é a colocação de uma narrativa-moldura (3) que encerra a história contada. E isto tem importante consequência para a percepção de leitura: se esta se dá ao nível dos acontecimentos em-si, há pessoalidade do narrador, mas se se dá ao nível do presente da narração, objetivado o ator, prevalece a a-pessoalidade (4). Por esta razão podemos afirmar que o *Grande Sertão* é um relato onde se misturam os sistemas de narratividade, segundo a perspectiva do leitor, móvel pelos próprios elementos significantes da obra.

Segundo Kayser, uma “situação épica primitiva” implica numa tríade formada pelo narrador, matéria narrada e público (5) e “atitude narrativa” é a “relação do narrador com o público e com a matéria narrada” (6). Barthes retoma a idéia, definindo a “situação de relato” como “um conjunto de protocolos segundo os quais se consome o relato” (7). Apesar de admitir que o narrador é *conditio sine qua non* de toda literatura épica e que as atitudes narrativas são bem diferenciadas na prosa, Kayser não crê na eficácia de uma tipologia delas para uma teoria dos gêneros épicos (e o justifica através de uma fórmula vaga: “Pois a Épica patenteia mundo” (8). No entanto, qualquer esforço em admitir-se epicidade no *Grande Sertão* esbarra com o problema da narração. Nele está representada a situação de relato, ao contrário de muita narrativa contemporânea, que procura “disfarçar” o código narracional (9) e, como em toda narrativa, o nível narracional coroa os níveis anteriores, fecha o relato e contém a metalinguagem dessa mesma narrativa (10). Só que no *Grande Sertão*

---

(3) — W. Kayser fala de “narrativa enquadrada” (Rahmenerzählung), cuja função — segundo ele — é de dar credibilidade aos fatos narrados e intensificar a situação primitiva de todas as narrativas (cf. KAYSER, W., *Análise e interpretação da obra literária*, vol. I, Armenio Amado ed., Coimbra, 1958, 2.a ed., p. 311).

(4) — Cf. III.2. neste trabalho.

(5) — Cf. *op. cit.*, T. I, pp. 310 e 316 e T. II, p. 243.

(6) — *Idem, ibidem*, T. I, p. 316.

(7) — *Op. cit.*, p. 22.

(8) — *Op. cit.*, T. II, p. 246.

(9) — Com isto se reforça a atmosfera “medievalesca” ou “antiga” do *Grande Sertão* — tão estudada já ao nível dos personagens e acontecimentos pela crítica rosiana. É próprio das sociedades “arcaicas” a forte codificação do relato — nos informa R. Barthes, que acrescenta: “Mais pour le courant, notre société escamote aussi soigneusement que possible le codage de la situation de récit (...). La répugnance à afficher ses codes marque la société bourgeoise et la culture de masse qui en est issue: à l'une et à l'autre il faut des signes qui n'aient pas l'air de signes (*op. cit.*, p. 22). O código narracional do GSV está próximo assim de relatos como o *Decamerone* de Boccaccio, *Canterbury Tales* de Chaucer, ou *As mil e uma Noites*.

(10) — BARTHES, R., *op. cit.*, p. 22.

esta metalinguagem não é implícita, indiciada, mas explícita e clara, oferecida pela polarização presente/passado e conduzida pelo narrador na avaliação que faz do seu ato de locução.

Ora, se o narrado na épica se apresenta como imutável e fixo (11), esta avaliação altera a “pureza” do *aoristos*, que é a melhor expressão lingüística do épico (12), fazendo-o mutável e móvel. Ainda que possamos estabelecer vários elementos de identificação do *Grande Sertão* com a Épica (independência de certos fragmentos, o evento que dá direção ao relato, a personagem fulcral à qual os acontecimentos se subordinam, a amplitude do espaço etc.), a pessoalidade da narração impede a elevação de Riobaldo para as alturas do rapsodo. Embora não haja particularidade do mundo do relato (o sertão é um “cosmos”), nem particularidade do leitor (os “valores” da obra são universais), — contudo o *tom* é particular — e isto volatiliza a epicidade do *Grande Sertão*.

A representação da situação de relato, com o enfrentamento narrador/interlocutor, destrói a necessária distância exigida pela Épica. Riobaldo-narrador assume uma franca atitude de confissão e nem remotamente faz o papel de intermediário das Musas, ou se conduz com a solenidade homérica.

## 2. *Um protocolo de apresentação: a narrativa-moldura*

Dissemos que o *Grande Sertão* representa a sua situação de relato. Com efeito, existe uma situação plenamente: interrelacionamento de personagens, relações mútuas espacial e temporalmente configuradas, e é a seguinte: um ex-jagunço chamado Riobaldo, ao contar, a história de sua vida (como jagunço de vários chefes e êle próprio como chefe) e seus amores, a um “doutor” da cidade, a quem hospeda em sua casa, por três dias, indaga-se a respeito da existência do demônio e solicita a este que o ajude na resposta. Pode-se figurar a imagem de um quadro, cuja tela fosse a história contada por Riobaldo, e cuja moldura fôsse constituída pelo ato de contá-la. Os componentes de cada uma dessas narrativas são nítidos e podemos esquematizá-los da seguinte maneira:

---

(11) — Cf. KAYSER, *op. cit.*, T. II, p. 243.

(12) — “El tema de la épica es el pasado como tal pasado: háblasemos en ella de un mundo que fue y concluyó” (Ortega y Gasset, J., *Meditaciones sobre el Quijote*, in: Obras de J. Ortega y Gasset, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, 3.a ed., p. 55.

### *Narrativa "A"*

1. Ação: história da vida do jagunço Riobaldo;
2. Personagens: Riobaldo, Diadorim, Zé Bebelo, Medeiro, Vaz, Joca Ramiro, etc.
3. Tempo representado: vários anos: do encontro com o menino Reinaldo, às margens do Rio São Francisco, até a morte de Diadorim.
4. Espaço representado: o sertão (com especificação de vários lugares).
5. Tempo verbal: pretérito (imperfeito e perfeito).
6. Tipo de discurso: indireto.

### *Narrativa "B"*

1. Ação: o contar de certos acontecimentos vividos por um jagunço.
2. Personagens: o velho Riobaldo e um doutor da cidade.
3. Tempo representado: três dias (igual ao tempo da locução de A.1.).
4. Espaço representado: a casa de Riobaldo.
5. Tempo verbal: presente.
6. Tipo de discurso: direto.

A narrativa "B", contém "A" e confrontando-as se vê que são diferentes quanto à "situação narrativa" Segundo Stanzel, haveria duas, portanto dois tipos de romance (13).

"A" — situação narrativa do "eu": identificam-se o eu-narrador com o eu que vive a experiência, mas distanciam-se temporalmente (romance de primeira pessoa).

"B" — situação narrativa pessoal: a representação é cênica, fixando-se o "hic et nunc" dos personagens (romance de personagem).

Examinemos um modelo no romance da montagem das duas situações e as "performances" narrativas em cada uma:

---

(13) — Respectivamente "Die Ich Erzählsituation" e "Die Personale Erzählsituation" STANZEL, F. K., *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Van der Koek en Ruprecht, 1964, p. 16, apud ROSSUM-GUYON, F. van, "Point de vue ou perspective narrative" in: *Poétique*, n.º 4, Du Seuil, Paris, 1970, p. 488.

“Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não 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 companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpaticizava a já comigo” (p. 81)

Esta passagem da história corresponde ao grau zero do sistema temporal representado nela: é o primeiro encontro de Riobaldo com o menino Reinaldo, às margens do Rio São Francisco. A situação narrativa é francamente de primeira pessoa (o narrador e a personagem se identificam, mas não se confundem), com os indicadores: *eu, me, mim, meu, minha, comigo*; a modalização expressa a não-onisciência (“senti que. ”, “achava que. ”); só há ciência no âmbito do “eu”, com verbos de estados interiores: *sentir, achar, gostar, desejar, envergonhar-se*. Todorov observa que nos relatos que dizem “eu”, há um “sujeito da enunciação enunciado”, que se intercala entre o “ê” e o “eu” (“me”) e que os submerge, sem destruí-los. Em “eu olhava”, por exemplo, êsse “eu” que olhava não é o mesmo que o que enuncia. “*Eu* não reduz dois a um, mas converte a dois em três” (14).

O trecho transcrito acima é seguido da descrição dos acontecimentos da travessia do rio, para, uma vez completada a apresentação dos fatos, ser sucedida pela *avaliação atual* dos mesmos:

“Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de .O senhor não me responde. ( . ) Mas onde é a bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? (...) Mas, para quê? por quê ( . ) Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim? (...) Ao quê? Não me dê, dê. Mais hoje mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. Assim, o senhor já me compraz. Agora pelo jeito de ficar calada alto, eu vejo que o senhor me divulga” (pp. 86-87).

---

(14) — TODOROV, T., “Poética”, in: DUCROT, O. et alii, *¿Qué es el estructuralismo?* Losada, Buenos Aires, 1971, trad. R. Pochtar e A. Pirk, pp. 125-126.

Aqui, um exemplo da segunda narrativa. A narração abandona o pretérito e fixa o presente. Se diz ali “agora” e, como no exemplo de “A”, dois personagens se enfrentam: o narrador e um “senhor” a quem propõe uma questão mas não deixa responder. Contudo a forma monológica é apenas uma aparência, já que o interlocutor dá uma resposta de assentimento a “O senhor não me responda” e os seus signos serão dados pelo locutor da mensagem no decorrer do diálogo (veja-se mais adiante III-1). A narração feita pelo modo dramático registra atos, gestos e palavras dos participantes da cena, *mostrando-os*, sem mediação. Outro aspecto é ainda notável: a narrativa “A” aparece em relação de subordinação à narrativa “B”. Desde a primeira página do romance, “B” não tem autonomia, é dependente dessa principal que lhe antecede (o que não significa que tenha mais “valor”). Lingüísticamente diríamos que não há equivalência entre elas, mas dependência, onde “A” é o núcleo subordinante, oração principal e “B”, seu complemento, oração subordinada ou acessória. A própria articulação sintagmática da narrativa coloca “B” sempre como consecutiva e conseqüente de “A”

A narrativa que denominamos “B” é a situação de relato. Numa primeira instância ela é uma análise dos acontecimentos relatados em “A”, para ser depois um balanço da atual situação do narrador. Semanticamente “B” se apresenta, em relação ao núcleo, como dedução, conclusão, generalização, indagação, explicação, etc. Mas esta moldura ganha mais um estrato, se destacamos da *avaliação do fato* a *avaliação do ato* (de narrar). A crítica rosiana desde sempre tem atentado para essa especial característica do romance: Cavalcanti Proença propôs uma divisão em plano objetivo e subietivo (15) e José Carlos Garbuglio em sua tese de livre-docência” (16) distingue três planos — 1.º: do enredo ou história; 2.º: análise dos acontecimentos; 3.º: análise do processo narrativo. Queremos aqui acrescentar algumas considerações sobre esta divisão para abrir caminho ao problema que no interessa: a visão crítica do narrador sobre o ato de narrar.

Assim, admitindo níveis da narrativa “B”, podemos formular:

- A — apresentação dos acontecimentos (pretérito).
- B — representação do diálogo; subdivide-se em:

---

(15) — PROENÇA, Cavalcanti M., *Trilhas do Grande Sertão*, Cadernos de Cultura, Ministério de Educação e Cultura, Rio, 1958.

(16) — Apresentada na F.F.L.C.H. da U.S.P., em 1970 e em vias de publicação pela Edit. Atica, São Paulo. Com o título: *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. O que extraímos é do original, subcapítulo “O duplo aspecto das coisas”

- B<sub>1</sub> — avaliação do acontecimento relatado em A (o passado)
- B<sub>2</sub> — avaliação da vida atual do narrador e da condição humana (o presente)
- B<sub>3</sub> — avaliação do ato de narrar (o presente em progressão)

Com um exemplo se visualiza a articulação dos níveis:

- A — “Desistir de Diadorim,
- B<sub>3</sub> — foi o que eu falei? Digo, desdigo. Pode até ser, por meu desmazelo de contar, o senhor esteja crendo que, no arrancho do acampo, eu pouco visse Diadorim, amizade nossa padecesse de descuido ou míngua. O engano. Tudo em contra.
- A — Diadorim e eu, a gente parava em som de voz a alcance dos olhos, constante um não muito longe do outro. De manhã à noite, a afeição nossa era duma côr e duma peça. Diadorim, sempre atencioso, esmarte, correto em seu bom proceder. Tão certo de si, ele repousava qualquer mau ânimo.
- B<sub>3</sub> — Por que é, então, que eu salto isso, em resumo, como não devia de, nesta conversa minha abreviã? Veja o senhor, o que é muito e mil: estou errando. Estivesse contando ao senhor, por tudo, sòmente o que Diadorim viveu presente em mim, o tempo — em repetido igual, trivial — assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida. Por que é, então, que eu deixo de lado?
- B<sub>2</sub> — Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para a tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom. Seja?
- B<sub>3</sub> — E aquele Garanço, olhe: o que eu dele disse, de bondade e amizade, não foi estrito.
- B<sub>1</sub> — Sei que, naquela vez, não senti| Só senti e achei foi em recordação,
- B<sub>2</sub> — que descobri, depois, muitos anos.
- B<sub>1</sub> — Coitado do Garanço,
- A — ele queria relatar, me falava: — “Fui almocreve, no Serém. Ti-ve três filhos. ” etc. (pp. 143-144).

A combinação destes níveis não se faz por alternância, pois não se dá a mera interrupção de um para ocorrer o outro e, é óbvio, não há um modelo de repetição (tipo A B<sub>1</sub> B<sub>2</sub> B<sub>3</sub> A etc.); tampouco há coordenação (17), pois não existe pura justaposição dos níveis. Há, sim, *encaixamento*, já que a relação sintática é de subordinação (o núcleo é sempre A para B<sub>1</sub> e B<sub>2</sub>, mas para B<sub>3</sub> pode ser qualquer um e mais de um ao mesmo tempo) e temos a inclusão de uma história den-

---

(17) — A coordenação a que nos referimos, não custa insistir, é entre grandes unidades do relato; ainda que entre as orações prevaleça tal processo, a regra de combinação dos níveis só faz negá-la.

tro da outra, da mesma forma como Todorov observou para as *Mil e uma Noites*, cujos contos são encaixados no conto sôbre Chahrazade (18). Podemos dizer ainda que cada vez que ocorre A se abre uma combinatória. No exemplo citado há dois tipos de combinação apenas. Quantos haveria em todo o romance? Impossível sabê-lo por cálculos matemáticos (o número de níveis combinados com A é variado). O importante é saber que o *princípio de relação* entre eles, que apontamos acima, se mantém por todo o romance.

### 3. *A oralidade do discurso de Riobaldo*

Já se observou que *GSV* não é um fluxo da consciência, pois o diálogo instaura a “objetivação das relações por meio da língua falada” (19). Ao ser *fluxo oral*, afasta-se do irracionalismo dos estados pré-conscientes para ser linguagem da consciência-formulada — e cujo sentido brota da seqüência dos segmentos (20). Essa oralidade, conquanto se expressa, de imediato, no primeiro signo tipográfico do romance, abrindo a representação da fala, vai muito além dele e consta de toda a metalinguagem de Riobaldo. Assim o seu ato de narrar é sempre referido como uma *fala*:

- “Ai, arre, mas que esta minha boca não tem ordem nenhuma” (p. 19)
- “Bom, ia falando:...” (p. 20).
- “Se eu estou falando às flautas.. ” (p. 49).
- “Eu sei que isto que estou dizendo.. ” (p. 78)
- “Agora que o senhor ouviu... (p. 86)
- “Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando.. ” (p. 112)
- “...o que eu falei foi exato?” (p. 142).
- “...nesta conversa minha abreviã?” (p. 143).
- “De tudo não falo.” (p. 166).
- “...o que vim dizendo.” (p. 234).
- “...o senhor vai me ouvir” (p. 237)
- “...falo para o senhor crer.. ” (p. 261).
- “O senhor já que me ouviu até aqui, vá ouvindo” (p. 288).
- “...já venho — fala rno assunto ( . . ) E escute.” (p. 370).
- “O que me mortifica de tanto falar. ” (p. 385).
- Etc., etc.

*Falar, dizer, ouvir* são denotadores da oralidade do relato, como também o são os recursos típicos da linguagem falada (elipses, anacolutos, repetições, etc.) e as expressões “muletas” do coloquial (*ai,*

---

(18) — TODOROV, T., “Les catégories du récit littéraire”, in: *Communications*, n.º 8, Du Seuil, Paris, 1966, p. 140.

(19) — SCHWARZ, Roberto, “Grande-Sertão: a fala”, in: *A Sereia e o Desconfiado*, Ed. Civilização Brasileira, Rio, 1965, p. 25.

(20) — Idem, *ibidem*, p. 25.

*daí e, sobretudo, mire e veja*). Além de *falar* aparecem: *referir, contar, relatar, narrar, glosar* e até *servir narração* (p. 175) — quando Riobaldo se refere ao seu ato de locução. Predomina, porém, o termo *contar*. A etimologia da palavra ajuda neste caso: *contar* vem de *computare*, “computar”, contar, “referir” (*conto* vem de *computum*), e posteriormente significou “relato de aventuras imaginárias”). A acepção de *contar* como *computar, calcular* se adapta ao propósito do narrador de descobrir pela narração os liames dos fatos, o por quê das coisas (narrador = medidor, avaliador).

Essa oralidade retém ainda outro problema: a fala é outorgada no *GSV* pela *escritura* e isto cria uma curiosa relação entre os opostos: o fechamento inerente a esta se dilui naquela. “O que opõe a escritura à fala — nos diz Roland Barthes — é que a primeira *parece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para uma vertente secreta da linguagem, ao passo que a segunda não passa de uma duração de signos vazios, dos quais só o movimento é significativo” (21). *Grande Sertão* logra, assim, neutralizar com a mobilidade da fala o endurecimento e a contra-comunicação da escritura (22).

Esta aventura lingüística é ainda uma proposta nova à tradição novelesca no Brasil, já que “fica eliminado o contraste canhestro, tão praticado pela prosa regionalista, entre o diálogo que reproduz o falar e o não-diálogo que reproduz a prática letrada do autor” (23).

## II — *A visão crítica do narrar*

Riobaldo aparece no romance em quatro atuações: 1) — é personagem de “A”, 2) — é personagem de “B”, 3) — é narrador de “A” e 4) — é crítico de seu método de narrar em “B<sub>3</sub>”. Assim, enquanto o narrador faz da personagem o seu objeto, o crítico se volta,

---

(21) — BARTHES, R. — *O Grau Zero da Escritura*. Cultrix, São Paulo, 1971, trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini, p. 31.

(22) — “Doravante, cada uma delas [escrituras], a trabalhada, a populista, a neutra, a falada, quer ser o ato inicial pelo qual o escritor assume ou renega sua condição burguesa. Cada uma é uma tentativa de resposta a esta problemática órfica da Forma moderna: escritores sem Literatura (...). Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que se põe em questão; o que a modernidade permite ler, na pluralidade de suas escrituras, é o impasse de sua própria História” (idem, *ibidem*, p. 72).

(23) — GALVÃO, W. Nogueira — *As Formas do Falso; um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 71.

por sua vez, sobre o narrador; da direita para a esquerda, este esquema mostra a relação sujeito-objeto: personagem-narrador-crítico.

A quarta atuação de Riobaldo constitui sua metalinguagem. Todo sistema de significação comporta um plano de expressão (E) e um plano de conteúdo (C) e se realiza com a relação — (R) entre (E) e (C) —: ERC. Sabemos que este sistema pode imbricar-se num segundo sistema em dois diferentes pontos de inserção: (E) e (C); se a inserção se faz em (E), o resultado é um sistema de conotação: (E R C) R C; se se faz com (C) o resultado é um sistema de metalinguagem: E R (E R C) (24). No *Grande Sertão* se verifica a original coexistência dos dois sistemas duplos, onde “A”, “B<sub>1</sub>” e “B<sub>2</sub>” formam o sistema de conotação e “B<sub>3</sub>” um sistema metalinguístico, que se opera sobre a linguagem do primeiro. Podemos representar a montagem dos sistemas da seguinte maneira:

[(E R C) R C]      [E R (E R C)]

E' notável ainda que na avaliação do ato de contar sua história, Riobaldo-narrador, como um semiólogo, cria um sistema em que (C) é constituído por um sistema de significação. Ora, por estar inserido na obra e sem ser linguagem científica, se vê logo que o sistema metalinguístico se erige como um novo sistema de conotação. A operação que realizamos em seguida quer fazer desta metalinguagem uma *linguagem-objeto*, buscando-lhe os significados e a pertinência (eventualmente) com relação ao primeiro sistema. Em outras palavras queremos examinar a *poética* de Riobaldo.

### 1 O método é “desordenado”

Riobaldo manifesta, desde o começo e como primeiro passo para sua auto-crítica, plena consciência da subversão que faz à cronologia dos fatos vividos: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas” (p. 19). A justificação vem de imediato:

“Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este.” (p. 49)

“Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo (...). Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. (...) A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, (...) Contar seguido alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.” (pp. 77-78).

---

(24) — BARTHES, R. — *Elementos de Semiologia*, trad. de Izidoro Blikstein. Cultrix-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971, pp. 95-96.

“(...) sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz” (p. 112).

Se o que conta é “difícultoso, muito entrançado” (p. 78) é impossível submeter-se à racionalidade da cronologia. O que conta “não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (p. 79).

O seu aprendizado de “contador” muito deve a Quelemém, o compadre, um dos que já ouviram a história e “orientou” Riobaldo sobre a ordenação da matéria. Sua grande contribuição neste sentido foi designar o verdadeiro objeto dos relatos de Riobaldo:

“...ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, o outra coisa.” (p. 162)

Por isso o narrador não vai em busca do passado, como um mero antecedente do presente. Vernant, ao analisar os problemas da criação poética na Grécia antiga, observa que o poeta, possuidor da ciência de Mnemosyne, quer conhecer os “começos”, as “origens” e o passado é uma “fonte” do presente. Este conceito de “*poesis*” se aplica a Riobaldo, pois ele busca o passado e, tal qual o poeta primitivo, sua “recordação procura não situar os acontecimentos num quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial de que provém o cosmos e que permite compreender o acontecer em seu conjunto” (25).

E’ significativo que esses comentários sejam mais numerosos até a descrição do Encontro com Reinaldo às margens do São Francisco: é quando acha o começo de sua fábula que a percepção da desordem alcança seu mais alto grau. Momento da definição categórica do objeto da narração (*a matéria-vertente*), é a partir daí que o crítico deixa de comentar com insistência a ruptura da cronologia dos fatos, ainda que ocorram cortes e alterações da ordem dos acontecimentos, como, por exemplo, a proposição do enigma de Gramacedo ao tropeiro, que é contada após a menção à reação de Diadorim ante o sucedido (pp. 353-58) ou o recebimento da herança de Selorico Mendes, que é seguido da viagem a Itacambira (p. 457). De qualquer modo é evidente certa linearidade, sobretudo a partir do julgamento de Zé Bebelo. Ali o narrador empreende a correção de seu método e o atribui à atitude de “devoção” de seu interlocutor (p. 152).

---

(25) — VERNANT, J.-P., “Aspects mythiques de la mémoire en Grèce”, *Journal de Psychologie*, 1959, p. 7, apud ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 149.

A dificuldade em ordenar a matéria brota de sua própria natureza: não é a vida o que quer contar, mas o viver (o que verte). Aqui, o crítico Riobaldo estabelece interessante oposição entre o *viver* e o *contar* (26): a racionalidade do discurso dificulta reproduzir os movimentos do viver:

“Um pudesse narrar...” (p. 261).

“Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória.” (p. 304).

“Só sei: eu sentinela! Só não posso dar uma descrição ao senhor, do estado que eu pensei, achei: só sei em bases.” (p. 400).

“E há um vero jeito de tudo se contar — uma vivença dessas?” (p. 445).

Contar é sempre desvirtuar a realidade vivida, “resfriá-la”, esvaziá-la, fazer um “luiz-e-silva” (p. 448) da complexidade e riqueza do viver:

“Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. ( . . ) Mesmo eu — que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem — dobro de lumes, e tudo, graudo e miúdo, guardo — mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes. ( . . )” (p. 260).

“Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?! ” (p. 449).

Se as dimensões do viver são diminuídas pelo contar, o recurso ao detalhe servirá para compensar tal esvaziamento pela palavra. Daí a segunda instância da metalinguagem:

## 2. O método é detalhístico

O narrador Riobaldo é pródigo em detalhes (27) — elementos acessórios à descrição dos fatos — cuja funcionalidade é atenuada ou indireta e que por vezes são essa espécie de “luxo” da narração, que Barthes atestou em certas *catálises*. No *GSV* a memória de Riobaldo chega a ser tão prodigiosa ao ponto de descrever um acontecimento, suas circunstâncias, os acessórios da situação, suas reações de então, etc. Sirva de exemplo aquele combate aos hermógenes, em que Riobaldo é chamado por Bebelo para escrever cartas às autoridades; ao descrever o combate o narrador destaca um objeto no es-

---

(26) — Veja-se, no item 10, desta parte outra referência à oposição ficção-vida.

(27) — Não se trata dos “casos” ou “interpolações de contos” no romance, cuja função de exemplaridade foi bem analisada por J. C. Garbuglio, *op. cit.*, cap. III, 4.

paço da ação — o couro de boi pendurado na janela da casa e que se movia ao contato das balas (p. 249-51). Sem querer discutir aqui as possibilidades de integração dessa unidade na estrutura do romance (de imediato há uma analogia entre a serventia do couro e o corpo do jagunço), queremos apenas destacar a função realística do detalhe no processo da narração. Roland Barthes, analisando a “significação das notações insignificantes” em Flaubert e Michelet, propõe um sentido para elas: ao serem uma subordinação às regras culturais da representação, ou seja, o “imperativo realista” da narrativa, provocam a “ilusão referencial” (28). Desta forma, o recurso ao detalhe serve ao narrador para o *efeito de real*, necessário para que o interlocutor confie e creia em seu relato. Tudo deve parecer verdade e o narrador se empenha nisso, recheando os fatos. Mas, o Riobaldo-crítico surge na cena para desculpar o narrador:

“E o senhor me desculpe, de estar retrasando em tantas minudências.” (p. 92).

“O senhor releve o tanto dizer (. ) E tudo conto, como está dito. Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro.” (p. 308)

“Por que tudo refiro ao senhor, de tantas passagens?” (p. 431)

A minúcia deve atestar uma memória excepcional:

“Aos dez e dezes, digo, afirmo que me lembro de todos. ( ) Não é por me gabar de retentiva cabedora, nome por nome, mas para alimpar o seguimento de tudo o mais que vou narrar (...)” (p. 340).

ou atestar a adequação da enunciação à matéria:

“Digo franco: feio o acontecido, feio o narrado” (p. 389).

Serve ainda o pormenor para prolongar o prazer da narração que faz reviver:

“Tudo isto, para o senhor, meussenhora, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão mixas coisas eu sei (. ) E muito fatos miúdos aconteceram.” (p. 401).

A busca do “efeito de real” pode ainda negligenciar o potencial da palavra e utilizar outros signos mais eficazes:

---

(28) — Cf. BARTHES, R., “L’effet de réel”, in: *Communications*, n.º 11, Du Seuil, Paris, 1968, pp. 87-88.

“A bem, como é que vou dar, letral, os dados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje.” (p. 414)

Nada pode ser omitido na descrição de uma importante batalha:

“Mas primeiro, antes, teve o começo. E aí, teve o antes-do-começo” (p. 414).

### 3. *O método é digressivo*

Ocorrem freqüentemente desvios na consecução dos acontecimentos. O crítico, então, aponta a falha do narrador:

“Pois, porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (p. 62).

após a digressão feita sobre Zé Bebelo. Outro exemplo é dado pelo discorrer sobre Nhorinhá; Riobaldo percebe o desvio dos fatos essenciais e diz:

“Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinha, por causa.” (p. 395)

Passagens importantes, como a expedição de volta do Liso do Sussuarão, são interrompidas para desfiar idéias sobre Deus e o Diabo (pp. 47-49). Mas o narrador bruscamente corta a digressão para dizer: “De Arassuai, eu trouxe uma pedra de topázio” — e com isto retoma a fábula.

### 4. *O método é recorrente*

A enunciação, presente em progressão, permite o vai-vém de certas palavras, frases e refrões, que constituem verdadeiros “motivos” da narração (29); há também idéias, como a do demônio que vige “nos crespos do homem” e também na narrativa; ou a do pacto com ele; Riobaldo percebe a recorrência:

“...como é que se pode contratar pacto com ele? E a idéia me retorna”. (p. 33).

“O senhor sabe. O que mortifica de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo!” (p. 385).

---

(29) — Augusto de Campos os chama de “musicais”, buscando semelhanças com a tematização musical de Joyce em *Finnegans Wake*, cf. “Um lance de “dês” do *Grande Sertão*”, in: Pedro Xisto et alii, *Guimarães Rosa em Três Dimensões*, Com. Est. de Cultura, São Paulo, 1970, p. 53.

O estribilho do romance é “viver é muito perigoso”. A repetição alcança tal grau de saturação que o próprio narrador se dá conta a certa altura, omitindo a segunda metade do enunciado:

“Viver... o senhor já sabe: viver é etcétera...” (p. 74).

### 5. O método é memorialístico

Prescindindo da diferenciação platônica entre “memória” e “recordação” (reminiscência) e outras precisões filosóficas posteriores, usaremos o termo *memória* no significado mais imediato: — “móvel ou faculdade psíquica de atualização da experiência vivida”, e *recordação*, “o processo psíquico que ela desencadeia”, o qual, por sua vez, nada tem a ver com a *corrente de consciência* — termo crítico que se aplica estritamente a obras que exploram os níveis de consciência anteriores à palavra e que não supõem nenhuma forma de comunicação (30).

Riobaldo diz *recordo* e *alembro*, ao referir-se à operação que realiza, com domínio, sobre o passado:

“...que o senhor já viu que tenho retentiva que não falta, recordo tudo” (p. 35).

“Amostro, para o senhor ver que eu me alembro” (p. 243).

Outras vezes é consciente das limitações da memória:

“Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.” (p. 142).

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, se aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta.” (p. 241).

O ato de contar permite avaliar o passado, porque a memória ajuda na tarefa de reconstrução do vivido pela perspectiva do presente. “Mas naquele tempo eu não sabia. Como é que podia saber?” (p. 229); “Mesmo o que estou contando, depois é que pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido (...)” (p. 108). A soma das experiências vividas é que fornece o balanço: “O São Francisco par-

---

(30) — “...Los niveles de consciencia anteriores a la palabra no aparecen censurados, controlados ni ordenados lógicamente”. HUMPHREY, R., *Corriente de la consciencia en la novela moderna*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, trad. Julio Rodríguez Puértolas e C. C. Rodríguez Puértolas, 1969, p. 13, cf. supra I.3.

tiu minha vida em duas partes” (p. 235). O velho Riobaldo também sabe que lembrar é alterar o valor dos acontecimentos e relatá-los e, antes de mais nada, *imaginá-los compreensivamente* (31): “Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor — se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso” (p. 260).

## 6. O método é seletivo

Se no item 2 a visão crítica de Riobaldo apontava para uma idéia de “realismo” (32) na apresentação dos fatos, e se no item 4 já se indicia a antítese disso no processo de análise (a memória prejudica a objetividade total), veremos agora que toda imagem de fidelidade ao vivido se destrói pelo princípio de *seleção* sobre a matéria. Riobaldo diz que a sua conversa é “abreviã” (p. 143) e, como um teórico da narrativa, sabe que narrar é selecionar, depurar a matéria, estruturá-la para “achar o rumozinho forte das coisas” (p. 135). É curioso observar que, à medida que vai contando, Riobaldo *aprende* a analisar o seu processo de representação, de modo que a sua “teoria” narrativa é o feliz resultado da prática narrativa. Do ponto de vista da seleção, a sua análise do método fornece um exemplo da busca de definição, ou do sentido do narrar. E isto se dá em duas etapas: *indagativa*, na qual a omissão de certos detalhes ou fatos se auto-justifica (predomina o *para que?*), ou obedece a uma atribuição subjetiva de significado:

“Mas, para que contar ao senhor, no tinte, o mais que se mereceu? Basta o vulto ligeiro de tudo.” (p. 44).

“A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento (...) Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.” (pp. 77-8).

“O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem sustância narrável.” (p. 106).

“Para que referir tudo no narrar, por menos e menor?” (p. 108).

“De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que?” (p. 166).

Neste ponto já se inicia a transição para a nova etapa da análise. Riobaldo dá a resposta à sua pergunta: “Quero é armar o ponto

---

(31) — O termo é de Jean Pouillon. (Vide *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, trad. Irene Cousien, s.d., pp. 37-56.

(32) — A palavra vem entre aspas por estar empregada no sentido errôneo que a tradição crítica lhe atribuiu: reproduzir a realidade fielmente. Vide discussão do problema em II.8.

dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (p. 166). Volta outra vez a perguntar *para que?* e novamente responder:

“Vou reduzir o contar ( . . . ) Que isso merece que se conte? Miúdo e miúdo, caso o senhor quiser, dou descrição. Mas não anuncio valor. ( . . . ) Mas para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima — o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser o que o senhor saiba.” (p. 175).

Ao estabelecer a finalidade do seu relato (pedir conselho ou saber o que não sabe) se organiza a segunda etapa da análise da seleção: *a explicativa* (predomina o *porque*). É o destino da narração (o diálogo com o interlocutor) que justifica agora as escolhas de passagens: “Porque não narrei nada à toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras; macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo” (p. 234).

### 7 O método é objetivador

Aqui é relevante considerar a polarização entre o narrador e o ator, já apontada anteriormente. A distância entre ambos é percebida por Riobaldo, que objetiva a personagem: “Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço ( . . . ). O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser” (p. 166). Ou os personagens: “Fui o chefe Urutu-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim na remotidão ( . . . ). Outra razão, outros tempos” (p. 412).

Todorov, ao analisar os problemas da “visão” da primeira pessoa no relato, formaliza as relações entre o sujeito e o objeto da narração da seguinte maneira: “Desde el momento en que el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia. Hablar de sí mismo significa no ser ya el mismo “sí mismo” (33). Riobaldo diz a mesma coisa de outra maneira: “Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor” (p. 237) — extraordinária fórmula crítica e poética que resume a objetivação que o “eu” narrador (sentente) no presente opera sobre o “eu” personagem (sentidor) no passado.

---

(33) — TODOROV, T., Poética, in: *op. cit.*, p. 125.

Ao final de seu relato, Riobaldo tenta diluir a polarização entre os dois “eu”, conduzindo o ator para junto do narrador, no nível da narrativa “B”:

“Isto não é o de relatar passagens de *sua* vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia.” (p. 460; o grifo é nosso).

### 8. *O método é presentificador*

A narração em pretérito imperfeito leva à percepção de presente (vide item III.2.). Aqui nos interessam os índices da percepção de presentidade pelo crítico Riobaldo. Quando diz: “Eu me lembro das coisas antes delas acontecerem” (p. 27) significa não só a percepção da desordem cronológica que realiza sobre a matéria, mas também o propósito de criar uma “ilusão” de presente no interlocutor (leitor). Dizer *acontecerem* é fingir um futuro que não se realizará jamais para “as coisas”, mas é significar, isto sim, o futuro do ato de narrar, que instaura uma nova dimensão da realidade. O suceder dos fatos deve dar-se pelo (e para) o ato de narração; nada deve ser revelado antes da hora (como a identidade de Diadorim) ou até mesmo o tamanho de uma carta:

“Escrevi metade. Isto é: como é que podia saber que era metade, se eu não tinha ainda ela toda pronta para medir? Ah, viu?” (p. 370).

Aqui, a presentificação pelo contar envolve até o narrador, que mais adiante confessa tê-la completado com a outra metade: “.que a carta, aquela, eu somente terminei de escrever, e remeti, quase em data dum ano muito depois. ” (p. 370). No entusiasmo em descrever bem uma batalha entre jagunços, em meio ao pretérito, escapa uma forma presente: “Sou Zé Bebelo?” (p. 419), que às vezes também pode indiciar o andamento temporal do enunciado: “Atrás, o menino Guirigó, se envelhecendo. ” (p. 423).

### 9. *O método é tensionador*

O narrador se sabe possuidor de uma boa história para contar e os grandes lances são cuidadosamente reservados para lograr os efeitos desejados. Todos os acontecimentos confluem para a revelação final da identidade de Diadorim, “chave” do relato, que realiza a distensão sobre a tensão criada a partir de elementos indiciadores da feminilidade do amigo. Se no plano da história há elementos que motivam o interesse do interlocutor, no plano do discurso também há signos específicos da “contenção” da matéria:

“O senhor já que ouviu até aqui, vá ouvindo. Porque está chegando hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas.” (pp. 288-9).  
“Sobre assim, aí corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que ao senhor retardei: devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez.” (p. 315).

Bom contador, Riobaldo sabe controlar as eventuais impaciências do interlocutor: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho — falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute” (p. 370). Também o uso de perguntas estrategicamente colocadas entre os acontecimentos motivam o interesse do interlocutor: “O que era que eu tencionava fazer? O senhor espere” (p. 368) ou sobre o projeto de cruzar o Liso de Sussuarão, quando chefe: “Todos me entenderam? (. .) Me seguissem?” (p. 382); a pergunta também é signo da constante afirmação que repassa a narrativa de que ela é um *diálogo*. Nesse sentido ela se presta sobremaneira para reativar a atenção do interlocutor, frente à ameaça de um possível descenso, após o relato de um acontecimento capital, como é o Julgamento de Zé Bebelo:

“Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?” (p. 217).

#### 10. *O método é fictivo*

Este é, dentro da análise do método, o ponto culminante de algo que ficava latente nos itens 1 e 5., se contradizia em 2., para se reforçar em 6.: a submissão da realidade (34) à ficção. Agora, a veracidade do vivido se enfrenta com o problema de ser submetida ao ato de representação verbal. O discurso de Riobaldo guarda conformidade apenas com as suas próprias leis (facilmente enumeráveis) e que podem ser reduzidas a uma só: a comunicação com o interlocutor (contar para obter uma resposta). Fiel à sua norma de verossimilhança, o narrador é, contudo, consciente desse impossível narrativo: reproduzir o (seu) real: “O que eu falei foi exato? Foi, mas teria sido? Agora acha que nem não” (p. 142). A solução está em re-definir o real: “A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho (. .). Digo: o real não esta

---

(34) — E’ preciso confirmar: o conceito de realidade aqui usado se aplica ao “real” de Riobaldo, o narrador (“vida”, “vivença”, “as coisas que formaram o passado”, o “vivido”) — que, para nós, leitores, será sempre hipotético.

na saída, nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p. 51-2). Com isso o realismo de Riobaldo consistiria em usar um método de prospecção do seu vivido coerente com sua própria natureza (lembramos: a matéria é “vertente”). Autor e leitor de seu relato, Riobaldo se situa em dois polos da visão realista (revolucionária) que propõe Jakobson, em seu conhecido exame das significações do termo realismo na crítica:

- A<sub>1</sub>: a tendência de deformar os cânones artísticos em vigência, interpretada como uma aproximação à realidade.
- A<sub>2</sub>: a deformação dos cânones artísticos é percebida como uma aproximação à realidade (35).

Um dos “casos” exemplares que o narrador conta, ao doutor é o dos jagunços Davidão e Faustino, que fizeram um pacto: este, por dez contos de réis, substituiria àquele na hora da morte. Contudo a situação-limite nunca se propôs. na vida. Riobaldo conta o caso a um “rapaz de cidade grande, muito inteligente”, que lhe adapta um “final sustante, caprichado” (cfr. p. 67). Analisando esse remate imaginário, Riobaldo teoriza sobre a vida e a ficção: esta tem “outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar”; “no real da vida — prossegue — as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (p. 67). Compare-se esta teorização de Riobaldo sobre a Literatura, com essa de Antonio Cândido, ao confrontar o *homo fictus* com o *homo sapiens*:

“Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e complexo (portanto mais satisfatório) do que o acontecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.” (36)

Por outro lado, é significativo que Riobaldo tenha ciência sobre a profunda natureza do ato narrativo, pois a referência ao projeto de ficção do rapaz só faz remeter ao seu próprio projeto de contar: dar formato e movimento à sua matéria. E para tanto a imaginação deve

---

(35) — JAKOBSON, R., “Du réalisme artistique”, in: *Théorie de la littérature*; Textes des formalistes russes, Du Seuil, Paris, 1965, p. 102.

(36) — CÂNDIDO, A., “A personagem do romance”, in: Antonio Cândido et alii, *A Personagem de Ficção*, Perspectiva, São Paulo, 1968, p. 64.

aliar-se à memória: “...o senhor mesmo nunca viu coisa assim, só mesmo em romance descrito” (p. 103). “O senhor tece? Entenda meu figurado” (p. 142). A palavra *fantasia* define a sua narrativa: “A fantasia, minha agora, nesta conversa. ” (p. 188). “O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias” (p. 219). “Só estas minhas artes de dizer — as fantasias. ” (p. 422).

Sobre a possível parcialidade na visão dos fatos, ele diz ainda:

“Assim exato é que foi, juro ao senhor. Outros é que contam de outra maneira” (p. 331 — refere-se ao modo como assumiu a chefia do bando).

Um dos bons índices de falha de memória de Riobaldo é a pedra: é “ametista”, depois “safira”, até que corrige: “Isto é: a pedra era de topázio! — só no bocal da idéia é que erro e troco-o confuso assim” (p. 430). Suas vacilações, o constante perguntar, afirmar e negar, alcança estágios de máxima lucidez, ao ponto de perceber a projeção de suas dúvidas no seu interlocutor: “O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca. O senhor crê minha narração?” (p. 443).

Há duas notáveis alusões ao destino dos acontecimentos vividos por Riobaldo e a jagunçada: a primeira está na fala de Riobaldo durante o Julgamento (um dos seus argumentos mais sólidos a favor da absolvição é que a vida do grupo será relato e os jagunços personagens de uma história honrosa) (cfr. p. 209); a segunda é a proposta de Zé Bebelo, ao final, de irem juntos à cidade e contar os feitos no sertão. Riobaldo se nega e justifica: “Distrair gente com o meu nome. ” (p. 459). Com isto, o narrador acentua a proposição inicial de um *compromisso* ineludível de quem o ouve ou lê. Riobaldo nos obriga a este novo *pacto* seu: participar de sua história, dialogar com ele; nega-se ao mero relato para o ócio e exige uma postura crítica do leitor.

A melhor expressão da consciência crítica do narrador sobre a natureza fictiva do seu ato de contar está no fecho precioso que dá a ele: uma fórmula típica dos relatos populares de imaginação:

“Aqui a estória se acabou.  
Aqui, a estória acabada.  
Aqui a estória acaba.” (p. 454).

Onde a palavra “história” que vinha empregando é substituída por “estória”, afinal muito mais condizente com as “fantasias” de Riobaldo.

A última referência à questão da natureza de sua operação narrativa está na última página do romance. Ali Riobaldo restitui à realidade o seu quinhão, recolocando-a ao lado do inventado:

“E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo.” (p. 460).

Neste exemplo *fui* alude ao real, o vivido e *vi* à distorsão desse real, a visão deformadora do narrador.

Deixamos o aspecto fictivo para a análise final do método, uma vez que ele pode integrar os demais, abrindo uma solução para a ambigüidade proposta ao longo do romance, ao nível da narração: contar reproduz ou desvirtua o real (vivido)? O pêndulo oscila mais para o último lado. E, ainda que isto possa parecer óbvio para o leitor (crítico), é fruto de demorado e custoso processo de questionamento do narrador-crítico. Assim não é importante, para este trabalho, a constatação que Riobaldo não apresenta, mas representa os fatos. O importante é a constatação que Riobaldo *diz que representa* (37).

A intenção mimética, conquanto afirmada nos itens 2. e 4., entra em crise com a (des)ordenação, tensão e seleção da matéria. O verdadeiro, o real, só existe, com plenitude e exclusivamente no *GSV* pelo presente do narrador, pelo ato de representação verbal.

### III — *Os signos do interlocutor*

Já se disse repetidas vezes que o *GSV* é um falso diálogo, pois o doutor nada diz e toda a fala é apresentada pelo narrador. Dizer que *GSV* é um monólogo é reduzir a nada o nível da narrativa “B”, é despojar de significações a fala crítica de Riobaldo, é negar o próprio sentido do seu ato de locução. Toda a fala do narrador contém a do seu interlocutor — e o emprego deste termo já significa fazer do doutor um falante: que não é um mero ouvinte, calado e atento. Para nós *GSV* é, cabalmente, um *diálogo*, pois a participação do doutor aparece registrada no relato. Não importa que a escritura não lhe

---

(37) — Um exemplo curioso dessa metalinguagem que afirma o imaginário e instaura um novo “real”, temos em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: ali o narrador interrompe a narração para destruir a “ilusão realista” do leitor — “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.” ROSA, J. Guimarães, in: *Sagarana*, J. Olympio Ed., 10.a ed., Rio, 1968, p. 338.

tenha dado um lugar espacialmente configurado, ou seja, não colocou sua fala depois de um travessão (e isso poderia ser feito, se reescrevêssemos o romance, sem alterá-lo em nada). E' claro que Riobaldo fala muito mais — mas ele nunca está só, voltado para um monólogo. E' ele mesmo quem diz: “ .nesta *minha* conversa *nossa* de relato” (p. 340, grifos nossos). Nos interessará aqui mostrar como o interlocutor é registrado pelo narrador.

O primeiro passo é a *caracterização* do interlocutor. Quem é esse doutor? E' pessoa instruída e “assisada” (p. 11), de alta opinião, que sabe muito (p. 22), em idéia firme e tem carta de doutor (p. 22); é homem “sobrevindo, sensato, fiel como papel” (p. 79), “sagaz, solerte” (p. 176); “muito ladino, de instruída sensatez” (p. 370). Não mora no sertão (p. 22), é da cidade (p. 308). E' possivelmente um pesquisador do território do sertão, pois “tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe” (lembrando o alemão Alquiste ou Olquiste de Recado do Morro). Talvez tenha ouvido falar das guerras entre jagunços e queira recolher material, pois Riobaldo lhe diz que os tempos mudaram, que valentias já não existem: “Tempos foram, os costumes demudaram” e até o gado é mais educado (p. 23). Seu interesse é por “safra razoável de bizarrices” e Riobaldo lhe sugere empreender viagem mais “dilatada” Ele e Riobaldo têm um conhecido em comum: é o alemão Emilio Wusp (cf. p. 57).

O interlocutor entra no espaço da locução quando Riobaldo está atirando numa árvore no quintal de sua casa e lhe conta do nascimento de um estranho animal, ali nas redondezas, “com cara de gente, cara de cão”, que é logo associado ao demônio. O doutor ri da história (p. 9). A visita se dá numa terça-feira e depois de ouvir uns “casos” de Riobaldo e uma menção a Diadorim quer ir-se embora. Mas Riobaldo o impede:

“Eh, que se vai? Jàjá? E' que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consigo.” (p. 22).

E acaba ficando por três dias (terça, quarta, quinta de manhã) para ouvir a história de Riobaldo, o jagunço. Essa história tem um longo preâmbulo antes de ser realmente iniciada, cuja função é a de estabelecer a finalidade do relato: o interlocutor deve ouvi-lo, “pensar e repensar” e depois redizer, para ajudá-lo (cf. p. 79). Inicialmente a resposta que exige Riobaldo é sobre a existência do demônio, mas no decorrer da narração, ele solicita o interlocutor para outras, como o por que do encontro com Diadorim (p. 86-7), o desejo

de matar o Hermógenes (p. 131) etc. A certa altura, o compromisso é muito mais amplo: “Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (p. 166). “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei e que pode ser que o senhor saiba” (p. 175). A finalidade do contar sofre uma terceira alteração no decorrer do romance: o interlocutor começa a anotar o que ouve (p. 220); a partir daí a finalidade passa a ser a *escritura* do narrado. As referências à caderneta do doutor demonstram o empenho de ambos nessa nova meta:

“A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome.” (p. 220).  
“Mesmo só o igual ao que pudesse dar o cajueiro-anão e o araticúm, que — consoante o senhor escrito apontará — sobejam, nesses campos.” (p. 363)  
“O senhor escreva no caderno: sete páginas. . . . Aqueles urucuianos não iam em cata (. . . )” (p. 378).  
“Campos do Tamanduá — tão — o senhor aí escreva: vinte páginas. . . ” (p. 413).  
“O senhor enche uma caderneta. . . ” (p. 451)

A presença dessa caderneta substitui o desejo de resposta, repensar, ajuda ou conselho iniciais por um afã de obter uma elaboração ou aprimoramento do que conta através da escritura:

“O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enrêdo.” (p. 234)  
“Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto.” (p. 401).

Também o comportamento do doutor vai modificando-se durante a narração. Se no início, ao ouvir do demo, “ri certas risadas”, torna-se mais sério depois quando Riobaldo fala do pacto: “Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade” (p. 310). Riobaldo necessita uma atitude compreensiva de seu interlocutor — e é significativo que espere por ela para dar o começo ordenado do relato, para prosseguir após a descrição do encontro com o Menino: “Agora, pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga” (p. 87). Da “atenção” inicial (p. 79) o doutor passa a uma “devoção”, que até obriga ao narrador a ordenar a matéria: “Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido” (p. 152). A grande conquista da narração é o entrosamento progressivo entre ambos: “Viver. . . o senhor já sabe: viver é etcétera. . . ” (p. 74). “O que me mortifica de tanto falar, o senhor sabe. O demo” (p. 385). Durante a conversa em que tomam café e pitam cigarro a colaboração é estreita e mútua: tanto o doutor presta atenção e dá suas respostas, quanto o narrador participa das anotações da caderneta (vide

supra). Chega mesmo a orientar o traçado do lugar da batalha final contra o Hermógenes: “O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços (. . .)” (p. 414). Outro aspecto de comportamento do interlocutor é o cansaço, que é registrado assim por Riobaldo: “Muito falo, sei; caceteio” (p. 108). “De contar tudo o que foi, me retiro, o senhor está cansado de ouvir narração ( . . . )” (p. 230).

Para completar o exame dos signos do interlocutor resta-nos considerar as respostas indiciadoras da “fala” do doutor, bem como as perguntas que são registradas pelo narrador. O primeiro signo de sua fala é dado pela resposta à existência do demo: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele? *Não?* Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela (. . .)” (p. 11). Uma pergunta de Riobaldo registra uma solicitação do interlocutor: “*Adiante? Conto?*” (p. 87). O narrador se deixa orientar pelo interlocutor, que propõe interrupção ou continuidade: “O senhor mais queria saber? *Não.* Eu sabia que não” (p. 176, os grifos são nossos). Riobaldo se esquece da letra da canção de Siruiz e pergunta: “O senhor se alembra da canção do Siruiz?” (p. 236). A resposta do doutor é indiciada bem depois: “Assim, aquela outra — que o senhor disse: canção de Siruiz (. . .)” (p. 412). Nem sempre, há contudo, registro das respostas do interlocutor, e a pergunta tem uma função fática apenas: “Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim?” (p. 98). “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido?” (p. 142). “Por que era que eu estava procedendo à-tôa assim? Senhor, sei?” (p. 51). Motivadoras do interesse, mantenedoras do contato muitas perguntas ficam sem resposta no texto, esperando a do leitor. Como este é representado no diálogo pelo interlocutor, o narrador atribui a esta uma pergunta daquê: “O senhor pergunte: quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo?” (p. 236).

## 2. *Os tempos verbais*

Havíamos constatado (I.1.) que a percepção do(s) signo(s) de narratividade dependia do nível (“A” ou “B”) em que se colocava o leitor. Essas variações de percepção estão intimamente ligadas com o emprego dos tempos verbais: a polarização do ator pelo narrador se realiza, com plenitude pelos diferentes tempos verbais utilizados. O nível da narrativa “A” aparece no pretérito, sobretudo imperfeito, e o nível “B” aparece no presente. Ora, novas modalidades de percepção se articulam quando a leitura estabelece a mudança de “A” para “B” e vice-versa. Resumindo, há duas percepções de temporalidade do enunciado:

- 1 presente (narrativa “A”, através do uso do imperfeito).
2. pretérito (narrativa “B”; se desfaz a ilusão de presente de “A”, pela distância do narrador e ator).

O leitor, cujo sistema espaço-temporal é definido pelo grau zero, percebe o imperfeito como um presente, devido a ambigüidade daquele quanto à conclusão de um ato. Käte Hamburger, em seus criteriosos estudos sobre o pretérito épico, observa a perda da função do imperfeito na ficção. Para ela esse tempo verbal retrata situações atuais, e assim se anulam as distâncias entre a personagem, fatos e o destinatário do relato (38). Por outro lado, só quando surge na cena o narrador representado é que o leitor se dá conta de que era vítima de uma ilusão. Paradoxalmente, quando o *GSV* diz passado, a percepção é de presente e quando diz presente, não este, mas o tempo anterior se patenteia como passado. Na relação personagem-leitor temos:

- 1 uso do pretérito — anulação da distância entre Riobaldo — personagem de “A” e do leitor;
2. uso do presente — estabelecimento da distância entre Riobaldo — personagem de “A” e o leitor.

A atualização conseguida pelo imperfeito é tão eficaz para a mencionada “ilusão de realidade”, que ao próprio narrador lhe escapa uma frase como: “Pensei que agora podíamos merecer mais descanso” (p. 104) — onde *agora* = “naquela ocasião”, havendo assim, uma alteração na referência do advérbio.

O contínuo deslocamento do leitor para presente e passado ,alternadamente, resulta no baralhamento das esferas de presenteidade e preteriteidade. As dimensões temporais se confundem e seria mais correto admitir que o *GSV* permite uma percepção de atemporalidade, de fluir constante, em que os tempos verbais se submergem. O próprio Riobaldo reduz as dimensões do tempo, dizendo: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem/amanhã: é sempre” (p. 109). No final do seu relato há uma fórmula que significa esse encontro prodigioso dos tempos:

“Aqui a estória se acabou.  
Aqui, a estória acabada.  
Aqui a estória acaba.” (p. 454)

---

(38) — HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957

Este fecho sintetiza a condução do pretérito para o presente da narração. Com *acabou/acabada/acaba* se dissolve a polarização mantida pelo narrador: só resta de ora em diante o puro presente do ato de locução. Se neste ponto do relato se destrói a ilusão de presentidade de “A”, há uma outra que se mantém até o fim: a forma dialógica da narrativa “B”, ao propor o seu *aqui* e *agora*, aproxima o leitor, cujo sistema acaba por confundir-se com o dos dialogantes.

### 3. A troca de funções

*Grande Sertão: Veredas* realiza, ao nível da narração, uma troca de funções entre os elementos da comunicação narrativa, sem paralelos talvez. O esquema básico consiste em:

N — narrador (emissor) representado = Riobaldo.

I — narratário (destinatário) representado = interlocutor-doutor.

Como nós, leitores, também somos destinatários da mensagem, resulta a primeira troca:

interlocutor = leitor (I = L).

Ora, se admitimos com Wayne C. Booth (39) a atualização no relato de um “autor implícito” — versão literária ou representação do autor real, ou um “segundo eu” do autor — veremos que, a rigor, é Riobaldo, o narrador. Mas a presença do interlocutor-doutor confunde tal identificação, uma vez que este cria no leitor a ilusão de um *autor* que teria organizado em escritura a fala de Riobaldo (vide em III.1 os informantes do registro escrito do doutor). A resultante é:

Narrador = Autor Implícito (N = A<sub>i</sub>)

Interlocutor = Autor Implícito (I = A<sub>i</sub>)

Se o leitor assume a função do interlocutor na comunicação do relato e este é uma personagem (I = P) e autor implícito, temos:

Leitor = Autor Implícito (L = A<sub>i</sub>)

Leitor = Personagem (L = P)

---

(39) — Cf. ROSSUM-GUYON, F Van, *op. cit.*, p. 483.

Quanto ao polo do narrador, outra consequência é notável: ao ser Riobaldo um crítico, no nível  $B_3$ , exercendo sua metalinguagem é, por isso mesmo, um leitor do seu relato (40). Assim:

Narrador = Leitor ( $N = L$ )

Por outro lado, ao estar representado o narrador, ele é uma personagem da narrativa “B” Resumindo, temos:

$N = A_i$   
 $N = P$                       EMISSÃO  
 $N = L$

$I = A_i$   
 $I = P$                       RECEPÇÃO  
 $I = L$

Como o leitor assume as funções do interlocutor, vem:

$L = A_i$   
                                  portanto  $A_i = P$   
 $L = P$

A mais surpreendente “ilusão” oferecida pelo GSV provém das trocas anteriores: nós, leitores, também somos doadores do relato (41):

$L = N$

No nível narracional do *Grande Sertão* se anulam as distâncias, de qualquer tipo, entre os polos da comunicação narrativa. Todos, narrador, interlocutor, leitor, podem ser todos nessa “conversa de relato”

Este extraordinário logro estético, além de proporcionar inusitada fruição para o leitor, atualiza, em conjunção, um rol de experiências de narração que vão das origens da ficção narrativa até os dias atuais. As tradicionais oposições — presente-passado, eu-ele, monólogo-diálogo, oralidade-escritura, realidade-imaginação, linguagem-metalinguagem, no *Grande Sertão* — resultam numa forma nova que aproveita as conquistas ficcionais de todos os tempos.

---

(40) — Também o “Comrade meu Quelemém” é um leitor do relato de Riobaldo. Todas as referências do narrador a ele o mostram como um ex-interlocutor e um crítico do (ou de *um*) discurso de Riobaldo.

(41) — De resto, fica em aberto a possibilidade de eu, leitor, como o doutor-interlocutor, reproduzirmos a história (estória) de Riobaldo, o jagunço