

Lisa Carvalho Vasconcellos

FIGURAÇÕES DA LEITURA:

UM ESTUDO SOBRE O PAPEL DO NARRATÁRIO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Belo Horizonte

2005

Lisa Carvalho Vasconcellos

## FIGURAÇÕES DA LEITURA:

UM ESTUDO SOBRE O PAPEL DO NARRATÁRIO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Professora. Doutora. Ana Maria Clark Peres

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2005

Dissertação intitulada "*Figurações da leitura: um estudo sobre o papel do narratário de Grande sertão: veredas*", de autoria da mestrande Lisa Carvalho Vasconcellos, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profª. Dra. Ana Maria Clark Peres – FALE/ UFMG – Orientador

---

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa – Centro Universitário Newton Paiva

---

Profª. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira – FALE/ UFMG

---

Profª. Dra. ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras:

Estudos Literários FALE/UFMG

## Agradecimentos

A Ana Maria Clark Peres, orientadora e amiga, sem a qual a realização desse trabalho teria sido impossível;

A Marcus Vinícius de Freitas, que não só indicou fontes de pesquisa extremamente relevantes para o estudo de Guimarães Rosa, mas que também se dispôs a lê-las comigo em uma disciplina de estudo especial;

A todos os amigos e familiares pelo carinho, compreensão e apoio que demonstraram durante todas as etapas da elaboração desse projeto;

Ao Conselho Nacional de Pesquisa, que me concedeu uma bolsa de um ano (2004-2005) para a realização do Mestrado em Literatura Brasileira.

Me dê um silêncio. Eu vou contar.

*Grande sertão: veredas*

## RESUMO

*Grande sertão veredas*, único romance de Guimarães Rosa, apresenta uma estrutura textual que, há muito, vem atraindo a atenção dos críticos literários. Nesse livro, um narrador-protagonista, o velho jagunço Riobaldo, relata sua aventureira juventude a um desconhecido, vindo da cidade. Entre outras coisas, o que torna esse motivo tão interessante é o fato de que, durante toda a narrativa do ex-jagunço, nenhuma fala de seu visitante é registrada. Sabemos de sua existência através de indicações fornecidas pelo próprio texto de Riobaldo, povoado de recursos lingüísticos característicos de uma situação de interlocução. O homem de fora – que denominamos aqui narratário – já foi associado a um protótipo de leitor por parte significativa da crítica rosiana. Entretanto, por muitas que tenham sido as sugestões nesse sentido, nenhuma foi completamente desenvolvida. É isso o que pretende fazer o presente trabalho, partindo da hipótese de que o estudo do papel desse narratário nos permitiria apresentar figuras da leitura. Dialogando sobretudo com proposições de Roland Barthes sobre o fragmento e a figura, levantamos inicialmente seis figuras do narratário, quais sejam: o viajante letrado, o neutro, o amigo, o estranho, o adversário e o árbitro. Considerando também estudos de Erich Auerbach sobre a figura, bem como concepções de leitura de Barthes e do próprio autor do romance (em documentos pessoais), associamos as figuras levantadas a um leitor-produtor capaz de articular vários níveis narrativos. Entretanto, ao contrário de usar o narratário para instituir um modelo de leitor ideal, concluímos que a ficção de Rosa nos propõe uma leitura plural e aberta, ou até mesmo “falha”, e por isso mesmo mais instigante, na medida em que não nos fornece uma interpretação única do texto literário.

## ABSTRACT

*Grande sertão: veredas* – the only novel written by Guimarães Rosa – has long challenged critics concerned with its structure. In this book, an old farmer named Riobaldo narrates his adventurous youth to a foreigner, who came from the city to visit him. What makes that simple motif so interesting is the fact that none of the visitor's words are registered in the text. The reader acknowledges his existence through songs given by Riobaldo – who uses several resources that indicate verbal interaction. A significant number of literary critics have compared the outsider – or narratee – to a prototype reader. Nevertheless, none of them has investigated the matter thoroughly. That's what we intend to do. Based on the propositions of Roland Barthes about *fragment* and *figure* we created six different figures through which the narratee appears in the book: the traveler, the neutral, the friend, the stranger, the adversary and the arbitrator. By associating those results with Barthes' conceptions of reading, the studies of Erich Auerbach, and Guimarães Rosa's personal papers, we came to the conclusion that the narratee is both a reader and a writer. We didn't try to match Riobaldo's guest to an ideal kind of reading, though. Instead, we believe that Rosa's fiction demands an open – and sometimes flawed – reception.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ROSA E O LEITOR .....	15
1.1 A recepção encenada.....	15
1.2 Genette, Prince e o narratário.....	19
1.3 O narratário na fortuna crítica de Rosa: quem é o "senhor"? .....	24
2. APRESENTANDO O "SENHOR" .....	32
2.1 Seguindo os guias do sertão.....	32
2.2 O texto estrelado.....	36
2.3 Barthes: fragmento e figura .....	44
2.4 Auerbach e a interpretação figural .....	51
3. FIGURAÇÕES DA LEITURA .....	54
3.1 AS FIGURAS .....	54
3.2 O viajante letrado .....	55
3.3 O neutro .....	59
3.4 O amigo .....	63
3.5 O estranho .....	66
3.6 O adversário .....	69
3.7 O árbitro .....	73
4. GRANDE SERTÃO: VEREDAS: A ESCRITA DE UMA LEITURA .....	77
4.1 A leitura segundo Barthes .....	77
4.2 Fiando um texto .....	81
4.3 A leitura segundo Rosa .....	85
CONCLUSÃO .....	93
REFERÊNCIAS .....	100



## INTRODUÇÃO

De acordo com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, leitor é aquele que percorre com a vista o que está escrito, aquele que decifra, reconhece e percebe palavras, ou ainda, aquele que depois de ver, junta as letras do alfabeto, repetindo-as mentalmente ou em voz alta (FERREIRA, 1986, p. 1023). Em estado de dicionário, portanto, o ato de leitura é associado, sobretudo, a um fenômeno físico. Aqui, ler equivale a ver letras, juntá-las, recitá-las.

Na crítica especializada, entretanto, a noção de leitura torna-se bem mais complexa, para dar conta de um fenômeno cada vez mais amplo e multifacetado. Já em 1976, Barthes nos alertava: "No campo da leitura não há pertinência de objetos: o verbo ler, aparentemente muito mais transitivo do que o verbo falar, pode ser saturado, catalisado, com mil objetos diretos: leio textos, figuras, cidades, rostos, cenas, gestos, etc." (BARTHES, 1988, p. 44).

No que concerne à leitura literária, não é diferente. Determinados textos narrativos, poéticos ou dramáticos, pela sua abertura, forçam o leitor a adotar atitudes das mais variadas. Vale ressaltar que, nas últimas décadas do século vinte, o foco da crítica se voltou justamente para esse assunto e o leitor passou a ganhar espaço nas teorizações que procuravam explicar o objeto literário. Ora, Guimarães Rosa, como um autor à frente de seu tempo, sempre demonstrou, em sua produção ficcional, preocupação com as questões relativas à recepção. *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, é exemplar nesse sentido.

Esse livro é estruturado na forma de uma narrativa em primeira pessoa, onde um velho jagunço reconta seu passado a um homem da cidade que vai visitá-lo. Embora a presença desse segundo seja indicada através de certos recursos narrativos, ele nunca toma a palavra, e o que podemos saber a respeito de sua pessoa vem filtrado pela voz do narrador. Resta a cada

um de nós, leitores do livro, imaginar tudo aquilo que essa estranha personagem diz, faz e pensa, durante o tempo em que se dá a ação do romance. De maneira que, em nossas diferenças e singularidades, tornamo-nos nós o espaço de articulação dessa fala invisível, dando ao visitante a voz que a princípio não tem.

De fato, parece ter sido precisamente essa a proposta de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Já em nossas primeiras leituras desse livro, percebíamos que várias das frases de Riobaldo que faziam referência explícita ao homem de fora eram particularmente esclarecedoras quanto aos rumos do texto. Elas traziam reflexões de cunho metanarrativo, que poderiam ser entendidas enquanto pistas deixadas no romance para serem seguidas, mais tarde, pelo leitor. Pelo menos é essa uma das teses implícitas em "*Grande sertão: veredas* – a metanarrativa como necessidade diferenciada", ensaio de Lígia Chiappini, que, dentre a vasta fortuna crítica de Rosa, foi uma das grandes fontes de inspiração para o presente trabalho.

Nesse artigo, a autora lista e classifica, em quatro grupos distintos, uma série de passagens nas quais o hóspede de Riobaldo é explicitamente mencionado, processo que será parcialmente reproduzido por nós aqui. Seu estudo apresenta, entretanto, uma diferença-chave em relação ao nosso: não se detém sobre o tema da leitura. Como nos debruçaremos em detalhe sobre o texto de Lígia Chiappini nos capítulos seguintes, não há a necessidade de comentá-lo extensamente no momento. Iremos nos limitar, por enquanto, a mencionar que um dos grupos propostos por ela tem o epíteto de metalingüístico, e nele vemos passagens do texto que atraem o olhar do leitor para o processo de composição da narrativa. Revendo as citações que foram aí classificadas, temos uma boa amostra do que poderia nos servir de ponto de partida para a hipótese que queremos propor. Nelas, deparamos com colocações que, refletindo a respeito de diferentes aspectos da narrativa, poderiam ser entendidas como o esboço de uma

problematização literária no âmbito das poéticas da modernidade. A oralidade, a memória e as dificuldades de transmitir a experiência vivida a outrem, por meio de um texto, são alguns dos temas aí encontrados:

Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas (ROSA, 2001, p. 37).

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas terá sido? Agora, acho que em não (ROSA, 2001, p.200)

[...] conto malmente. A qualquer narração dessa depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua idéia a minha tristeza quinhoã (ROSA, 2001, p. 418).

Mas os trechos de *Grande sertão: veredas* listados por Lígia Chiappini que mais se assemelham a pistas deixadas ao leitor são aqueles em que o protagonista instrui seu hóspede na recepção de uma fala muitas vezes confusa ou subjetiva:

O senhor pode completar, imaginando (ROSA, 2001, p. 67).

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante (ROSA, 2001, p.116).

[...] o senhor me ouve, pensa, repensa, e rediz, então me ajuda (ROSA, 2001, p. 116).

Nas frases citadas acima, vemos ser atribuído ao visitante um papel muito semelhante ao de um leitor. Ambos recebem os fatos narrados, mas também os apelos daquele que narra, sendo convocados a pôr algo de seu no texto que lhes é transmitido. As falas do protagonista deixam explícita uma demanda de interpretação: a narrativa de Riobaldo precisa da atenção do homem de fora, da mesma maneira que um livro precisa de seu público para existir. Poderíamos dizer, então, que os trechos explicitamente dirigidos ao doutor da cidade compõem um movimento retórico que visa captar a nossa atenção para uma reflexão autocrítica a respeito de nosso próprio papel dentro da obra.

Mas que papel é esse? Para descobrirmos isso, é necessário usar um instrumental teórico que possa esclarecer que tipo de leitura está em questão em *Grande sertão: veredas*. Roland Barthes foi um dos que ressaltaram a importância do processo da leitura para os estudos literários. Suas idéias abriram caminho para muitos teóricos posteriores e, por razões que explicaremos mais à frente, parecem ser particularmente apropriadas ao texto literário que queremos estudar. É nossa hipótese de que, através de um diálogo com o ensaísta francês, possamos depreender figurações de leitura propostas pelo romance de Rosa. Procuraremos também trazer para o debate contribuições de um outro autor, Erich Auerbach, especialmente no que se refere a seu estudo sobre as figuras, que, numa perspectiva diferente, vem se somar às colocações de Barthes sobre o mesmo tópico.

Daremos início a nossa investigação, no primeiro capítulo, situando o assunto abordado em termos literários e teóricos. Veremos, de início, como Guimarães Rosa trabalhou o tema da recepção em outros de seus livros. Também buscaremos precisar teoricamente a personagem do visitante de Riobaldo, a partir da abordagem do narratário, categoria introduzida em 1972 por Gérard Genette e detalhada posteriormente por Gerald Prince. Finalmente, faremos um levantamento das principais idéias até agora propostas pela fortuna crítica rosiana em relação a ele, o que nos permitirá evidenciar em que medida nosso trabalho se distingue do que já foi feito até o momento.

No segundo capítulo explanaremos as técnicas que foram usadas na presente dissertação para abordar a figura do narratário. Descreveremos, desde os primórdios, as etapas da pesquisa que precedeu a escrita deste texto. Essa consistiu basicamente em, a partir de idéias já lançadas pelos críticos de *Grande sertão: veredas*, levantar as passagens no texto que fazem referência

ao visitante de Riobaldo, organizar os fragmentos encontrados em cinco tipos distintos, formalmente falando, e, mais tarde, procurar uma metodologia teórica para lidar com esse material. Como já adiantamos, as colocações que melhor contemplaram o resultado de nossa pesquisa foram as de Roland Barthes (notadamente no que concerne a suas proposições sobre o fragmento e ao uso que fez dele, e as suas noções de figura), ensaísta eleito, a partir de então, como nosso principal interlocutor teórico. Para contextualizar o conceito de figura, termo-chave desta dissertação, recorreremos também, nesse capítulo, a Erich Auerbach, em seu estudo histórico sobre o assunto.

O terceiro capítulo será dedicado à análise dos dados então levantados. Nele, apresentaremos nossos resultados, através de figuras de inspiração barthesiana, que procurarão contemplar as principais características de nosso objeto de estudo.

No quarto capítulo, focalizaremos mais detidamente questões relativas ao processo da leitura. Abordaremos teoricamente o assunto usando mais uma vez Roland Barthes. Depois, investigaremos, através de documentos pessoais do próprio Rosa, sua concepção de leitura, convocando também Auerbach e suas figuras, para chegar a uma associação entre o visitante de Riobaldo e um leitor-produtor, capaz de articular vários níveis narrativos.

Na conclusão, finalmente, associaremos as figuras encontradas no terceiro capítulo às reflexões de cunho mais teórico apresentadas no quarto, procurando entender em que medida se aproximam umas das outras.

O romance de Rosa já foi comparado ao próprio sertão, árido e intransponível. Mas se o *Grande sertão* é um deserto, as frases dirigidas ao narratário nos parecem veredas: ou seja,

caminhos a serem seguidos pelo leitor em sua jornada pelo texto, ou riachos onde ele poderia se abastecer de água durante as passagens mais secas do livro.<sup>1</sup> Inspirados por esse chamado do romance foi que resolvemos pensar em um paralelismo entre o espaço que Rosa criou para nós, enquanto leitores, e essa estranha personagem, que é o primeiro “leitor” do relato de Riobaldo.

---

<sup>1</sup> Para compreender o raciocínio acima, vale recordar que a palavra vereda comporta tradicionalmente duas acepções diferentes. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, vemos que o termo pode indicar tanto caminho, atalho e direção, quanto servir para nomear uma região abundante em água (1986, p. 1766). O próprio Guimarães Rosa comenta essas duas definições em carta a seu tradutor italiano: "Mas por entre as chapadas, separando-as (ou às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros [...] Em geral, as estradas, na região, preferem ou precisam de ir, por motivos óbvios, contornando as chapadas, pelos resfriados, de vereda em vereda. (Aí talvez, etimologia da designação: vereda)" (ROSA, 2001, p. 41).

## 1. ROSA E O LEITOR

### 1.1 A RECEPÇÃO ENCENADA

Muito já foi dito a respeito do caráter metalingüístico da obra de Guimarães Rosa. Em um número significativo de seus textos, a reflexão sobre a formação de narrativas e seus respectivos constituintes é uma constante preocupação. A recepção literária é tema que não foge a esse escopo. De maneiras diferentes, as obras rosianas trabalham com tal assunto: não só seus enredos, freqüentemente, tratam da narrativa e de sua acolhida pelo público, como seus livros trazem marcas textuais, cada vez mais claras, enfatizando o papel do leitor na construção de sentidos para a obra.

Em relação ao primeiro aspecto, alguns textos são exemplares. Lembremo-nos, por exemplo, de Laudelim e sua canção em "O recado do morro", da contadora de histórias Joana Xaviel em "Uma estória de amor", e da autora mirim Brejeirinha em "Partida do audaz navegante". Todos eles portadores de narrativas importantes, que são, por sua vez, recebidas pelas demais personagens das mais diversas maneiras: ora com entusiasmo, como faz o estrangeiro Alquiste; ora com ceticismo, como é o caso dos irmãos de Brejeirinha; ou mesmo de maneira questionadora, como faz Manuelzão, que contesta o final pouco exemplar da história que ouviu de Joana.

Quanto ao segundo aspecto, lembremo-nos, por exemplo, das primeiras edições de *Corpo de Baile*. Quem entra em contato com uma delas se surpreende ao encontrar dois diferentes sumários, indicando não só as páginas em que cada novela se encontra, mas também as classificando por gênero literário. Enquanto o primeiro desses sumários, logo no início do

livro, denomina *poemas* todos os textos contidos na obra, o segundo, conscienciosamente colocado na última página do segundo volume, classifica os quatro primeiros como *romances* e os três últimos como *contos*. Tal estratégia parece implicar uma sugestão por parte do autor: que, depois de lido, o texto pode ser pensado sob a perspectiva desses três gêneros. É muito possível, inclusive, que algum leitor mais afoito se decida, com base nessa advertência, a reler a obra, verificando por si mesmo o motivo para tal classificação.

Em *Tutaméia*, temos uma estrutura que, de maneira um pouco mais elaborada, segue esse mesmo padrão: nesse livro, o segundo índice não só traz novas informações sobre os textos que lista, como também é explicitamente denominado "de releitura". Duas epígrafes de Schopenhauer, tecendo considerações sobre os benefícios de uma segunda leitura para a compreensão do texto hermético, reforçam a sugestão implícita em tal título.

Em nenhuma obra, porém, a tematização da recepção é tão sofisticada quanto em *Grande sertão: veredas*. Nele, Guimarães Rosa faz com que a narrativa seja explicitamente direcionada a uma segunda pessoa, um viajante de fora, que assume o papel de um primeiro receptor do relato. Em outras palavras, temos no romance de Rosa a representação ficcional do próprio ato enunciativo, que, enfocando de maneira desigual, mas não menos efetiva, as duas polaridades eu/ tu (BENVENISTE, 1988, p. 284-293) envolvidas na ação lingüística, se aproxima do contexto comunicacional no qual o livro, enquanto veículo escrito, também se insere. Assim, o romance de Rosa propõe um espelhamento reflexivo, onde a relação vivenciada no texto pelos parceiros virtuais poderia retomar, metonimicamente, a relação que o leitor estabelece com o texto. Explica-nos Eduardo Coutinho:

Ao lançarmos uma breve mirada sobre a maneira como se constitui a narrativa de *Grande sertão: veredas*, imediatamente reconhecemos uma situação dialógica em que certo narrador – Riobaldo, um sertanejo inculto – faz o relato a um interlocutor



de sua vida anterior como jagunço, e o último – um cidadão urbano culto – escuta atentamente toda a história e toma notas que lhe servirão mais tarde como base para um possível livro. Todavia, apesar da presença de um interlocutor específico que confere *status* de oralidade ao relato, o caráter dialogal da situação acima descrita é questionado pelo leitor ao perceber que, em nenhum momento ao largo de todo romance, a narração de Riobaldo se interrompe para dar lugar à fala do interlocutor. Ao contrário, ela consiste em um único fluxo, um continuum, e a presença do ouvinte só se faz notar graças a certas observações do narrador: a reiteração insistente da forma "o senhor" com que sempre se dirige àquele, uma série de alusões diretas que o descrevem como homem de muita cultura e sensibilidade [...] e o uso freqüente de recursos narrativos que sugerem algum *feedback* da sua parte [...] tais como perguntas imediatamente seguidas de respostas [...], e exclamações que indicam a existência de uma pergunta anterior [...] (COUTINHO, 1993, p. 62).

Resumindo, "poderíamos falar, então, em diálogo pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo inserto em situação dialógica" (SCHWARZ, 1991, p. 379).

Antes de continuarmos, é importante lembrar que o romance de Rosa não é sua única obra a se estruturar dessa maneira. Outros textos do autor são claramente concebidos a partir da mesma proposta. O conto "O espelho", de *Primeiras Estórias*, juntamente com as mininarrativas "Antiperipléia" e "Uai, eu?", de *Tutaméia*, seguem à risca a descrição feita por Coutinho. Da mesma maneira, "Meu tio o Iauaretê", lançado pela primeira vez em março de 1961, na revista *Senhor*, e inserido postumamente em *Estas estórias*, é um exemplo claro de sincretismo entre monólogo e diálogo. Com alguma imaginação, poderíamos entender "A estória do homem do pinguelo", também publicada inicialmente na revista *Senhor* (março de 1962), e "A hora e a vez de Augusto Matraga" como obras cuja organização lembra a estrutura em questão. Na primeira, além de a narrativa ser feita a uma segunda pessoa que figura no texto, as opiniões e observações pessoais dessa mesma são explicitamente expressas em trechos que se diferenciam do corpo da obra através da formatação em itálico. A segunda, por sua vez, seria, de acordo com Ettore Finazzi-Agrò (2001, p.67), o primeiro lugar em que se poderia entrever a estrutura que viria a ser desenvolvida mais tarde em *Grande sertão: veredas*. A proposição do crítico nos leva a supor que, no último conto de *Sagarana*, a

presença de um segundo que ouve a história seria marcada através de recursos bem mais sutis. De fato, ao lermos com cuidado esse texto, percebemos que a frase "não senhor" (ROSA, 1980, p.343) aparece uma vez na narrativa, sugerindo a presença de um ouvinte.

A partir dos exemplos acima, podemos perceber que a situação de diálogo se coloca como uma constante através do longo trajeto literário percorrido por Guimarães Rosa. Para nós, entretanto, *Grande sertão: veredas* se destaca dessa massa de outros trabalhos, devido, não apenas ao seu volume ou à grande atenção que vem recebendo da crítica especializada, mas ao caráter inovador que o *setting* narrativo em questão apresenta nesse momento. Afinal, se considerarmos que em "A hora e a vez de Augusto Matraga", texto de 1946, a personagem do "senhor" ainda é pouco desenvolvida, o romance seria a primeira obra do autor a se organizar na forma de um "diálogo pela metade".

A grande parte dos estudiosos que consultamos se refere aos participantes desse "diálogo pela metade" (ou monólogo-diálogo) usando as categorias locutor e interlocutor, termos que contemplam uma realidade bastante específica. Lembremos que a palavra locutor, em sua origem *locutore*, significa literalmente "aquele que fala" (FERREIRA, 1986, 1044) e seu uso enfatiza, pois, o caráter de oralidade presente no relato de Riobaldo. Embora esse seja um importante aspecto do texto, não nos deteremos nele aqui. Diferentemente da maioria dos críticos, usaremos os termos narrador e narratário para indicar respectivamente o protagonista e seu hóspede misterioso. Essa metodologia busca evidenciar que nosso foco é a problemática da narrativa.<sup>2</sup> Antes de continuarmos, portanto, seria interessante nos determos um pouco mais na exploração dessa categoria tão importante para nós que é o narratário.

---

<sup>2</sup> Dentre toda a fortuna crítica de *Grande sertão: veredas* consultada por nós, os únicos estudiosos que fizeram uso do termo narratário para se referir ao hóspede de Riobaldo foram Benedito Nunes (1983, p. 19) e Francis Utéza (1994, p.116).

## 1.2 GENETTE, PRINCE E O NARRATÁRIO

Gerard Genette introduziu o termo narratário na crítica literária em 1972. Em um artigo publicado em *Figures III*, onde discorre sobre a obra de Proust, ele sintetiza sua nova formulação com os seguintes dizeres:

Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e ele se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; isto quer dizer que ele não se confunde a priori com o leitor (mesmo virtual), da mesma maneira que o narrador não se confunde necessariamente com o autor. (GENETTE, 1972, p. 265, nossa tradução).<sup>3</sup>

Embora pequeno, ocupando duas páginas em um livro de quase trezentas, o item destinado por Genette para a conceituação dessa categoria narrativa dá conta das principais características do novo conceito. Segundo ele, a princípio, o narratário pode ser intra ou extradiegético.<sup>4</sup> Na primeira dessas situações, ele seria uma personagem da obra, estando em correlação com um narrador desse mesmo tipo. É o que acontece, por exemplo, no romance epistolar, onde tanto o emitente quanto o destinatário das cartas que compõem a obra figuram dentro da mesma. Em tal situação, alerta o teórico francês, não é legítimo nos identificarmos ao narratário de tais textos, visto que estes se endereçam a uma personagem e não a nós leitores. No segundo caso, a situação é inversa. Temos, então, um narrador que se encontra fora da obra – podemos identificá-lo parcialmente ao narrador onisciente de terceira pessoa – com o qual se relaciona um narratário também extradiegético. É o que acontece nos romances

---

<sup>3</sup>"Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur".

<sup>4</sup> É importante lembrar aqui que Genette considera, nesse caso, o termo diegese como um sinônimo para a história contada na narrativa. Cf. REIS; LOPES, 1988, p. 26.

de Sterne, onde o narratário, invocado pelos termos *Madame* ou *Monsieur*, é sempre indefinido.

Genette postula ainda um terceiro tipo de narratário, o meta-diegético. Nesse caso misto, a maneira como o texto trabalha o leitor, a princípio fora da obra, acaba por incorporar essa categoria dentro da própria ficção. Embora o autor não indique exatamente onde poderíamos encontrar tal processo, pensamos ser possível identificá-lo em alguns textos de Machado de Assis. Nas obras do famoso literato, o leitor ou a leitora são constantemente mencionados enquanto destinatários do texto. A esses, por vezes, são atribuídas opiniões pessoais, características físicas e até uma história, supostamente prévia ao momento da leitura. De modo que, aparentando se dirigir aos leitores reais, Machado cria o leitor enquanto personagem, dentro de sua obra.

Na literatura do século vinte, continua Genette, é bastante comum encontrarmos textos que não parecem ser dirigidos a qualquer pessoa. Mas isso não significa que a obra não tenha narratário, afinal, toda narrativa, mesmo não explicitamente, contém um apelo a alguém.

Um ano mais tarde, um outro estudioso, Gerald Prince, detalha as idéias lançadas por Genette. Autor de um artigo publicado inicialmente na revista *Poétique*, em 1973, e posteriormente traduzido para o inglês com o título "Introduction to the study of the narratee", ele delinea com cuidado as características da categoria que pretendemos desenvolver no presente trabalho. Para nos guiarmos nesse terreno teórico, pensamos ser instrutivo reconstituir o argumento exposto por ele nesse texto, utilizando, por vezes, os comentários que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes fazem sobre o assunto em seu *Dicionário de teoria da narrativa*.

Segundo Prince, o narratário é uma categoria que se contrapõe a do narrador, estando presente em todo e qualquer tipo de narrativa: ele é aquele a quem o primeiro se dirige. Infelizmente, continua o autor, não só essa noção teórica é relativamente pouco trabalhada pela crítica especializada, como também vem sendo constantemente confundida com outros conceitos como o de receptor, leitor e outros termos correlatos.<sup>5</sup> Tal atitude se torna perfeitamente compreensível quando consideramos que a categoria em questão ocupa um lugar secundário na composição do texto narrativo. De fato, a forma final do texto depende muito mais de seu par, o narrador:

A dificuldade de localização textual do narratário decorre precisamente de ele ser uma entidade variavelmente visível. Enquanto o narrador manifesta necessariamente sua presença, que mais não seja pela simples existência de um enunciado que produz, o narratário é, com frequência, um sujeito não explicitamente mencionado [...] (REIS e LOPES, 1988, p. 63-64).

Dando continuidade às suas explicações, Prince recorre a vários exemplos tirados de narrativas famosas para delimitar o papel do narratário. Iremos nos deter aqui em uma obra em particular, visto que apresenta enormes semelhanças estruturais como o objeto de nosso estudo, *Grande sertão: veredas*. Estamos falando de *A queda*, de Albert Camus. Lembremos rapidamente do enredo desse romance. Nele, o protagonista Jean-Baptiste Clamence faz um relato extremamente irônico de sua vida como advogado em Paris a um compatriota, também advogado, que encontra em um bar de Amsterdã. Na primeira metade do livro, o narrador descreve o cotidiano despreocupado e egoísta que levava até o dia em que presenciou o suicídio de uma jovem mulher, sem nada fazer para impedi-lo. Na segunda metade da obra, narra como, açulado pela culpa, se dá conta da grande hipocrisia em que vivera até então. Ao final da história, Clamence pede a seu ouvinte que narre também suas culpas como forma de expiação.

---

<sup>5</sup> Lembremos que o autor escreveu o texto no início da década de 70.

Ora, esse homem que ouve Clamence, o narratário, se distingue claramente do leitor do texto, visto ser um ser ficcional, enquanto o leitor é real. Vemos também que não pode ser confundido com o leitor virtual. Segundo Prince, todo autor constrói sua obra em função de um certo tipo de público. A este dirige as informações e enigmas do texto, esperando em contrapartida admiração ou compreensão, por exemplo. Esse leitor virtual difere de nós, leitores reais, visto que podemos estar muito além ou aquém das expectativas dos escritores literários. Difere também do narratário, pois o horizonte de expectativa d'*A queda* não engloba somente advogados parisienses como o ouvinte de Clamence.

A semelhança entre o esquema descrito acima e a estrutura de *Grande sertão* é tão evidente, que chegou a incomodar o próprio Guimarães Rosa. Quem nos dá o testemunho disso é Meyer-Clason, em uma carta onde alude aos comentários que ouviu Rosa fazer oralmente a respeito da obra francesa. São eles:

[...] minha obra é um monólogo emotivo (leio-o em oposição por exemplo ao *La chute* de Camus, mais como um diálogo emotivo. Mas para mim já está bem claro: apenas um sul-americano poderia escrever uma narrativa em primeira pessoa, na qual o ouvinte é o interlocutor, que mesmo sem falar participa), meu *epos* é poesia, em todo caso pretende ser poesia (BUSSOLOTTI, 1997, p. 131).

Na passagem acima, vemos Rosa contrapor seu próprio trabalho ao de Camus, enfatizando suas diferenças. Entretanto, tal posicionamento só se faz necessário na medida em que a semelhança entre as duas obras existe e é plenamente sentida por ele. Afinal, caso a divergência entre elas fosse completamente óbvia, não seria necessário que o próprio autor de *Grande sertão* as marcasse, como fez aqui. Quando diz, por exemplo, que só um sul-americano poderia ter feito um trabalho como o seu, ele parece estar defendendo a originalidade de seu livro em relação ao francês. A sensação que o escritor nos passa no trecho citado é a de que, na verdade, se sentiu incomodado por *A queda* – um livro que não só

se apresenta na forma de um monólogo-diálogo, como também foi publicado no mesmo ano em que *Grande sertão*, 1956.

Voltando ao texto de Prince, vê-mo-lo finalmente nos alertar para não confundirmos o narratário com o leitor-modelo de Umberto Eco. Esta categoria teórica idealizada pelo famoso professor italiano "[...] constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial" (ECO, 2002, p. 45). Em outras palavras, todo texto dirige a seu receptor um conjunto de estratégias narrativas que apontam para as possibilidades interpretativas do mesmo. O leitor-modelo – é importante lembrar aqui que estamos falando de um tipo ideal e não de uma pessoa concreta – seria aquele que preenche *completamente* tais possibilidades. Ao contrário do leitor virtual, ele não pode ser identificado simplesmente a uma projeção daquilo que o autor espera de seu público. O leitor-modelo ultrapassa em muito tais expectativas; ele seria a soma de *todos* os sentidos que podem ser atribuídos a uma determinada obra, quer tenham sido pensados ou não pelo escritor da mesma.

Mesmo quando o narratário não é uma personagem, como no caso d' *A queda* de Camus, prossegue o autor do artigo, ele pode ser identificado através de alusões dos mais diferentes tipos. Expressões dirigidas nomeadamente ao "leitor" ou ao "ouvinte amigo" etc. são uma marca explícita da sua presença. Pronomes indefinidos apontam para o mesmo caso. Até mesmo certas marcas de plural podem ser empregadas nesse sentido. Quando encontramos em uma narrativa literária a frase "Passemos ao próximo capítulo", por exemplo, percebemos que a marca de plural aí presente está sendo usada para englobar narrador e narratário em uma única ação, evidenciando a existência do segundo. Mas ainda que nada aponte para sua presença, o narratário sempre fará parte de toda e qualquer narrativa. Este, a quem Prince

denomina "*the zero-degree narratee*", compartilha uma língua com seu narrador, tem alta capacidade de inferência e nada sabe a respeito da história que lhe é contada. Em relação a essa categoria, o leitor pode adotar diferentes atitudes. Quem nos fala sobre elas são Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

Em confronto com o narratário não mencionado, o leitor coloca-se numa posição por assim dizer oscilante: ele pode conhecer mais do que o narratário, dispensando informações que lhe aparecem como desnecessárias [...] pode ficar aquém dos conhecimentos atribuídos ao narratário, ou até, numa situação possível como limite funcional, deter uma competência narrativa idêntica à do destinatário. De certa forma, pode dizer-se que o narratário está para o narrador como o leitor pretendido está para o autor (REIS e LOPES, 1988, p. 64).

Finalizando seu argumento, Gerald Prince levanta as funções do narratário na obra. Este funciona como um elo entre o narrador e leitor, ajuda a precisar o enquadramento da narração, caracteriza o narrador, destaca certos temas, faz avançar o enredo, e pode se tornar porta-voz da moral da obra.

Cotejando as explicações teóricas acima com a fala de Eduardo Coutinho, citada no início do capítulo, fica bastante óbvio que o narratário de Rosa é do tipo intradieético. Afinal, ele é a personagem à qual o discurso do narrador protagonista Riobaldo é dirigido. Assim, lembrando Genette, não seria legítimo identificá-lo com o leitor da obra de maneira literal. Entretanto, vários críticos rosianos, que há muito tempo vêm se perguntando quem é esse "senhor" misterioso que visita Riobaldo, crêem que a analogia com o leitor possa contribuir para o assunto. Chega agora o momento de entender como isso se dá.

### 1.3 O NARRATÁRIO NA FORTUNA CRÍTICA DE ROSA: QUEM É O "SENHOR"?



Diversos estudiosos já teorizaram a respeito do *setting* narrativo e de seu significado para *Grande sertão: veredas* e, direta ou indiretamente, suas reflexões não deixam de implicar também em um questionamento sobre a figura do narratário. Não são muitos, entretanto, aqueles que têm tal tema como alvo de um verdadeiro projeto teórico. Abordando ambas as perspectivas, esboçaremos um pequeno recorte das principais hipóteses desenvolvidas a respeito da personagem em questão. O trabalho dos críticos listados a seguir engloba, evidentemente, uma gama enorme de questões referentes ao romance como um todo. Não pretendemos, nesse momento, nos deter nas mesmas, mas somente entender como o assunto que tomamos por objeto vem sendo tratado pela fortuna crítica rosiana até agora.

As abordagens críticas da obra de Rosa se dividem classicamente em três matrizes diferentes: a estilística, a mística e a social. Como o próprio nome já diz, a primeira dessas linhas é voltada para o caráter formal dos textos e, dentre os teóricos que nos concernem aqui, tem como adeptos Eduardo Coutinho, Lígia Chiappini, João Adolfo Hansen e Vincenzo Arsillo. Da segunda, que inclui tanto as críticas esotéricas quanto as metafísicas, fazem parte, dentre outros, Francis Utéza e Kathrin Rosenfield. Na última, responsável pelas abordagens histórico-sociológicas, estão compreendidos, por exemplo, os autores Willi Bolle e Ettore Finazzi-Agrò. Uma das poucas exceções a esse esquema é Walnice Nogueira Galvão, autora que, partindo de uma análise formal, atinge conclusões de nível histórico-sociológico. Começemos nosso recorte por ela.

Segundo essa autora (GALVÃO, 1986), Riobaldo, em sua dupla natureza de jagunço e letrado, procura narrar sua vida para compreendê-la. Neste sentido, busca a ajuda de um outro letrado (este, sim, portador de uma educação formal, instruído e digno de seu relato), para que juntos transformem uma experiência de vida caótica em texto legível e compreensível. É claro

que nesse processo muito se perde e Riobaldo, freqüentemente, enfatiza esse ponto em reflexões metalingüísticas. Ainda assim, confia em seu "interlocutor" para que esse o ajude a julgar o seu passado e absolvê-lo de suas culpas.

Já Eduardo Coutinho, como vimos, faz uma análise estrutural do *setting* em que se dá o relato. Classifica, a partir de suas conclusões, *Grande sertão: veredas* como um híbrido em termos de gênero literário: "um monólogo diálogo" (1993, p. 21). Essa disposição buscaria, por sua vez, associar uma estrutura extremamente transitiva ao caráter subjetivo de uma narração em primeira pessoa. Riobaldo, portanto, narra a um outro, mas procura conhecer a si mesmo. A técnica híbrida elaborada por Rosa propicia, de acordo com esse crítico, justamente essa dialética entre particular e universal. Como veremos no capítulo seguinte, Coutinho também fornece pistas interessantes que ajudam a identificar as referências ao "senhor" na fala do protagonista.

Autora de um dos poucos textos dedicados exclusivamente à figura do "senhor", Lígia Chiappini (1998, p. 190-204) foi uma grande inspiração para nossa pesquisa. Na linha da professora Walnice Galvão, ela entende as marcas dialógicas do romance como estratégia híbrida que traduz a própria ambigüidade do relato de Riobaldo. Diferentemente daquela, entretanto, não aborda o protagonista enquanto um jagunço letrado, atribuindo o segundo epíteto exclusivamente ao "interlocutor". A comunicação criada no encontro dos dois tem como objetivo falar sobre o sertão para a cidade. A autora faz uma extensa classificação da fala do narrador, listando em quatro grupos distintos as passagens nas quais o hóspede de Riobaldo é explicitamente mencionado. Tal abordagem, dada sua importância para os objetivos desta dissertação, será vista mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Em *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, João Adolfo Hansen faz, uma análise estilística das múltiplas vozes através das quais o romance é constituído. Um dos primeiros tópicos do livro é justamente a "voz muda" do "interlocutor" que, apesar de não ser registrada pelo texto, tem um importante papel na articulação do relato como um todo. Segundo o autor, quando dialogamos, incorporamos em nossa fala as representações sociais de nosso ouvinte, moldando nosso discurso de modo a atender as objeções do mesmo. Riobaldo, em sua conversa com um doutor da cidade, não é uma exceção a essa regra. Muito pelo contrário, de acordo com Hansen, o protagonista de *Grande sertão* constrói sua narrativa justamente através da incorporação dos conceitos, metáforas e discursos dos quais seu hóspede é originalmente portador. Temos como resultado que o imaginário urbano, aparentemente negado e silenciado no romance, emergirá de dentro da própria fala do sertanejo como um dos grandes articuladores da elaboração textual.

Em um texto cujo único tema é a personagem do "senhor", Vincenzo Arsillo (2001, p. 317), estudioso italiano ainda pouco conhecido pelo grande público nacional, faz uma abordagem estilística do diálogo no *Grande sertão*. Ao contrário de Eduardo Coutinho, que se concentra na questão do gênero, ele aborda o "interlocutor" como uma construção retórica do próprio texto. Essa personagem funcionaria, nessa perspectiva, como catalisador da narrativa e seu silêncio seria uma presença positiva que dá coesão ao relato, ligando seus diferentes elementos.

Francis Utéza (1994, p. 113-134), em um trabalho bem diferente dos anteriores, aborda as personagens de Riobaldo e seu narratário segundo a relação mestre/ discípulo. Segundo o crítico francês, o "senhor" fica em silêncio justamente por não ter nada a falar e muito a aprender. As descrições pouco precisas do homem de fora criam um espaço fluido no qual o

leitor pode se espelhar, de modo que os ensinamentos dirigidos ao primeiro chegam indiretamente ao público.

Em seu livro, *Os descaminhos do demo*, Kathrin Rosenfield (1993) faz uma aproximação inesperada e ao mesmo tempo instigante entre o hóspede de Riobaldo e o Deus bíblico da cultura judaico-cristã. Oculto e incompreensível, este Deus se coloca fora do alcance humano e o diálogo com o mesmo só pode ser sem respostas. É o que vemos, por exemplo, em textos do final do "Antigo Testamento", como "Jó" ou "Eclesiastes". Segundo a autora, o campo do agir humano, por sua vez, se constrói, justamente em face dessa impossibilidade de comunicação com o divino. Nessa perspectiva, o narratário teria um papel análogo ao de Deus: deixando sem respostas as colocações do homem Riobaldo, cria um espaço livre para a ação que, no caso, é elaborar a narrativa que lemos.

Grande defensor das análises sociais, Willi Bolle (1994/1995, p. 27) propõe ler *Grande sertão* como um romance urbano e faz do "interlocutor" um dos grandes responsáveis por essa possibilidade. Segundo ele, ao direcionar a narrativa para um homem da cidade, o livro implica automaticamente a presença dessa cidade na sua composição. Em seu mais recente livro, *grandesertão.br*, esse crítico vem incrementar tal idéia lançando mão da intertextualidade latente entre o romance rosiano e o clássico de Euclides da Cunha, *Os sertões*. Naquele ensaio, que é, a nosso ver, o mais completo trabalho já escrito sobre a grande obra de Rosa, Bolle situa *Grande sertão* entre o gênero "retratos do Brasil". Segundo ele, o relato de Riobaldo é construído como uma réplica às idéias compartilhadas pelo homem da cidade sobre o sertão e seus habitantes. Assim, o diálogo entre o protagonista e o seu visitante expressa na realidade uma discussão entre Guimarães Rosa e os letrados que o antecederam, Euclides da Cunha em particular.

Partindo de uma idéia semelhante, Ettore Finazzi-Agrò (2001) analisa o espaço do sertão como um *não-lugar*. Este seria, assim, um emblema do próprio Brasil, um país mestiço em sua composição étnica, que preserva elementos arcaicos apesar de já adentrado na modernidade. O impossível diálogo com o doutor da cidade seria, nesse contexto, uma reflexão sobre o papel da cultura letrada em um país onde a literatura não consegue refletir a homogeneidade de uma nação, mas somente reescrever a falta.

Dentre os trabalhos mais sucintos também se encontram alguns dignos de menção, visto que levantam interessantes possibilidades de interpretação para o narratário, até então inéditas. Adélia Bezerra de Meneses, por exemplo, partindo de uma idéia fornecida por Dante Moreira Leite, busca paralelismos entre o relato do velho jagunço e uma sessão de psicanálise, onde o visitante faria às vezes de analista. Em suas próprias palavras ele seria "[...] um Outro, (numa situação transferencial) que fornece a possibilidade de organizar o próprio mundo interior" (2002, p. 22). Livia Ferreira Santos, por sua vez, tem um pequeno e instigante artigo publicado no *Suplemento, Literário* exclusivamente sobre a estrutura narrativa de *Grande sertão*. Nele, a autora aborda o tema sob a perspectiva dos gêneros literários, comparando o *setting* narrativo desse romance a um palco onde só um dos atores – o narrador – está iluminado. A personagem que se encontra no escuro (segundo ela, um agrimensor, que é mencionado nada menos que 637 vezes durante a narrativa) tem a função de julgar a vida do primeiro.

Recapitulando os estudos críticos acima, percebe-se a existência de uma grande diversidade conceitual no que concerne à abordagem do narratário. Nos parágrafos anteriores, vimos essa personagem ser associada sucessivamente às figuras do aprendiz, do psicanalista, do

agrimensor, de Deus e de Euclides da Cunha. Ana Cristina Lopes e Carlos Reis esclarecem um pouco esse fenômeno, lembrando que

[...] é o narratário quem determina a estratégia narrativa usada pelo narrador uma vez que a execução dessa estratégia visa atingir um destinatário e agir sobre ele. Daí que a análise das estratégias narrativas que num relato se concretizam passe necessariamente pela ponderação do perfil do narratário [...] (REIS e LOPES, 1988, p. 66).

Ou seja, todos aqueles que se ocuparam das estratégias narrativas usadas por Riobaldo em *Grande sertão* foram forçados a pensar também no perfil do narratário. Sendo o romance rosiano uma obra extremamente múltipla e passível das mais diversas interpretações, as abordagens críticas sobre a personagem do "senhor", se integrando em uma compreensão mais ampla da obra, foram obrigadas a acompanhar tal diversidade. Mas mesmo em meio a essa enorme variedade, duas hipóteses paralelas se fazem constantes: a de que existe um espelhamento entre essa personagem e o leitor; e a da possibilidade de uma relação entre ela e o autor da obra que lemos.

De maneiras diferentes, Eduardo Coutinho (1993, p. 69), Francis Utéza (1994, p. 114-115) e Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 19) sugerem que o receptor, ao entrar em contato com o texto, desenvolve um sentimento de identificação em relação ao hóspede misterioso de Riobaldo. Já Simone Sousa de Assunção (2000, p. 648) e Vincenzo Arsillo (2001, p. 323) se indagam, muito *en passant*, se o "interlocutor" não seria o próprio leitor. Também sem maiores desenvolvimentos, João Adolfo Hansen, constantemente, se refere ao hóspede de Riobaldo através do epíteto "ouvinte/ leitor". Finalmente, Lígia Chiappini chega a afirmar que ele, o narratário, é "ao mesmo tempo figuração do ouvinte-leitor e do próprio escritor que primeiro ouviu, anotou e reescreveu a história de Riobaldo para nós" (1998, p. 200).

Partidários da hipótese oposta, temos outra série de autores. Luiz Cláudio de Oliveira (2002, p. 16) dá ao "senhor" o papel de co-autor da obra. Davi Arrigucci Jr. (1994), Benedito Nunes (1983), Livia Ferreira Santos (1981, p. 6), Márcia Marques de Moraes (1999) e Cláudia Campos Soares (2000, p. 137) partilham da tese de que é essa personagem, através das anotações em sua cadernetinha, é a responsável pela passagem da narrativa oral para a escrita: ele registraria o texto do sertanejo, para publicá-lo mais tarde na forma de livro. Finalmente, Walnice Galvão (1986, p. 84) vê no narratário um alter-ego do próprio Guimarães Rosa, um autor que ouve o sertanejo em busca de inspiração para seu trabalho.

De fato, não faltam sugestões interessantes em meio à fortuna crítica de Rosa. É forçoso confessar que, inspirados por elas, passamos a nos indagar que leitor e que autor seriam esses com os quais os críticos identificam o narratário da obra. Entretanto, por mais instigantes que sejam as idéias mencionadas acima, a maior parte delas ocupa um papel secundário dentro do trabalho de seus autores. Com poucas exceções, os críticos citados aqui não se preocuparam particularmente com o narratário. Suas obras consistem em análises gerais de *Grande sertão*, nas quais a personagem do "senhor" meramente se encaixa em um sistema interpretativo mais amplo que procura dar conta de todo o romance. De modo que, até hoje, ainda não foi feito qualquer estudo mais aprofundado que se voltasse exclusivamente para essa figura tão importante. E é justamente nesse hiato que se insere o presente trabalho.

## 2. APRESENTANDO O "SENHOR"

### 2.1 SEGUINDO OS GUIAS DO SERTÃO

Chega o momento de explicar como foi feita a pesquisa que deu origem à presente dissertação. Para isso reconstituiremos, passo a passo, as diferentes etapas de nossa investigação a respeito do narratário, antes de tratar o material recolhido, à luz de algumas formulações teóricas de outros ensaístas. Nosso ponto de partida foram dois trabalhos em particular, já citados no capítulo anterior, que retomaremos novamente. Seus autores são Lígia Chiappini e Eduardo Coutinho. A primeira, em um ensaio onde se detém exatamente sobre o mesmo objeto do presente trabalho, nos apontou os caminhos iniciais na abordagem do narratário. O segundo, em um texto onde trabalha as implicações filosóficas que a estrutura em diálogo tem na obra, nos alertou para os sinais deixados pelo doutor na mesma. Vamos, pois, a eles.

Como já foi dito, em "*Grande sertão: veredas* – a metanarrativa como necessidade diferenciada" – Lígia Chiappini faz um estudo minucioso da personagem do "senhor".

Trata-se de examinar um pouco mais detalhadamente o já tão louvado achado técnico de Guimarães nesse livro e num conto paradigmático como "Meu Tio Iauaretê": o que Roberto Schwarz chamou de 'monólogo inserto em diálogo', ou seja, a narrativa em primeira pessoa, posta na boca da personagem rústica, que conta sua história para um interlocutor culto, vindo da cidade, cuja presença muda se expressa unicamente por perguntas e respostas que o próprio narrador-protagonista coloca em seu lugar. (CHIAPPINI, 1998, p. 191).

Para realizar isso, ela parte de idéias já levantadas por Walnice Galvão em *As formas do falso*. Recapitulemos rapidamente as passagens desse livro que são retomadas por Lígia Chiappini. Nele, entre outras coisas, a professora da USP aponta diferentes funções para as referências que Riobaldo faz a seu ouvinte. Segundo ela, as alusões ao "senhor" exercem uma série de



papéis dentro da narrativa. Estas dão ocasião para que Riobaldo se gabe de sua boa memória, se justifique dos malfeitos do passado e solicite constantemente o auxílio de seu visitante em seus vôos filosóficos. O diálogo com o hóspede permite ao protagonista se corrigir, chamar a atenção para passagens importantes, e mesmo refletir teoricamente sobre os rumos da narrativa. No nível textual, as referências ao narratário freqüentemente são usadas para concluir algum episódio, fazendo a transição entre as diferentes partes do texto.

Apesar de reconhecer o valor das colocações acima, Chiappini admite que, nelas, há uma mistura indevida de diferentes níveis textuais. Tentando, pois, corrigir isso, a autora do ensaio levanta todas as alusões ao hóspede presentes no texto e as divide em quatro tipos distintos. Embora não o diga explicitamente, fica claro que o critério que segue para efetuar essa classificação é exclusivamente temático: é o conteúdo das falas que determina a natureza de cada uma. Os conjuntos que forma, a partir daí, são então analisados minuciosamente.

O primeiro deles engloba as citações de caráter fático: como "Olhe o senhor" (ROSA, 1968, p.21),<sup>6</sup> "Já disse ao senhor?" (ROSA, 1968, p. 169). E tem por objetivo manter o "interlocutor", e o leitor por tabela, preso ao texto. O segundo se resume a trechos que contêm conselhos, lições ou ordens. Com sua experiência de velho jagunço, Riobaldo dirige os passos do visitante em um universo cultural ainda desconhecido para este. Um exemplo seria: "O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto; que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas" (ROSA, 1968, p. 20). Segundo Chiappini, nessa categoria a distinção social das personagens fica clara. Enquanto o protagonista é um idoso senhor de terras com vasto conhecimento do sertão, o narratário é um jovem da cidade que domina o saber formal do ensino universitário.

---

<sup>6</sup>Originalmente a autora usa a 5ª edição da José Olympio (ROSA, 1967) como fonte bibliográfica. Como não pudemos, entretanto, localizar tal texto para conferir as passagens por ela citadas, passamos a utilizar aqui a 6ª edição publicada por esse estabelecimento (ROSA, 1968), cujas páginas são equivalentes às da primeira.

As alusões ao "senhor" também podem ser feitas na forma de perguntas e dúvidas lançadas pelo protagonista a seu visitante anônimo. Aqui teríamos o inverso da situação anterior onde o primeiro se colocava no lugar de sabedor. Um exemplo seria “[...] pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder fazer pacto?” (ROSA, 1968, p. 22). Riobaldo busca com tais indagações entender o próprio passado e, se suas colocações freqüentemente ficam sem retorno, é pelo simples fato de não existirem respostas para as mesmas.

O quarto e último item engloba as "observações de caráter mais propriamente crítico e autocrítico sobre os rumos da narrativa, seus impasses e as dificuldades do próprio ato de narrar" (CHIAPPINI, 1998, p. 195). Aí temos reflexões sobre a memória, a incomunicabilidade da experiência vivida, o efeito terapêutico da fala e até uma justificativa para os efeitos narrativos – dentre eles a autora destaca o suspense e a criação de veracidade – aos quais o narrador recorre:

A reflexão sobre o método de narrar passa também pela justificativa do suspense, do sucessivo adiamento do sentido da história narrada. Assim, o suspense aparece também associado à necessidade de narrar para compreender e de reviver o vivido, fazendo o ouvinte-leitor reviver simultaneamente com o narrador, sem o que não compreenderia a emoção que acompanha os fatos (CHIAPPINI, 1997, p. 198).

Nessa classificação se encaixam trechos semelhantes aos citados a seguir:

Mas como vou contar ao senhor? Ao que narro assim resfrio e esvasiado, luiz-e-silva. O senhor não sabe, o senhor não vê. [...] O senhor é capaz que escute como eu escutei? (ROSA, 1968, p. 448-449).

Não devia de estar relembrando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas talvez por isto mesmo. Falar com estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo (ROSA, 1968, p. 33).

O senhor pode completar, imaginando (ROSA, 1968, p. 42).

A conclusão que Lígia Chiappini tira dessa detalhada análise é a de que Riobaldo não pode ser totalmente identificado com um jagunço-letrado, como propõe Walnice Galvão. Ela concorda que sua constituição enquanto personagem perpassa essa dupla característica, afinal ele tem a experiência tanto da escola quanto da guerra. Seu saber, entretanto, é muito distinto daquele que porta o doutor da cidade, este sim um verdadeiro letrado, "ao mesmo tempo figuração do ouvinte leitor e do próprio escritor que primeiro ouviu, anotou e reescreveu a história de Riobaldo para nós" (CHIAPPINI, 1998, p. 200). A intrincada comunicação entre essas duas personagens pode ser entendida, segundo a autora do ensaio, como uma metonímia das relações sociais dentro de nosso próprio país. Ao elucubrar sobre as dificuldades em se narrar, o sertanejo Riobaldo, implicitamente, estaria também falando a respeito das dificuldades em se fazer ouvido pela elite cultural.

O ensaio de Lígia Chiappini foi essencial na elaboração de uma abordagem apropriada para *Grande sertão: veredas*. Da mesma maneira que ela, nos propusemos a levantar e classificar as aparições do narratário, para depois estudá-las com cuidado. Entretanto, o texto resumido acima não nos explica como delimitar, a partir da fala riobaldiana, um *corpus* específico à personagem do visitante. A autora trabalha detalhadamente as "referências ao ouvinte", mas não nos diz quais critérios usou para chegar a elas. De fato, fazer isso, como nos diz nossa própria experiência, não é tarefa fácil. Afinal, se *tudo* aquilo englobado nas centenas de páginas de *Grande sertão: veredas* é dirigido ao "senhor", qual a pertinência de eleger certos trechos para análise em detrimento de outros?

Quem nos apontou a solução para o problema foi Eduardo Coutinho. Em "Monólogo diálogo: a técnica híbrida do *Grande sertão: veredas*", ele levanta alguns itens que poderiam indicar

objetivamente quais trechos fazem referência ao narratário do texto. O ensaísta nos explica que, enquanto leitores, não temos acesso direto a ele. No que diz respeito a essa figura, apenas conhecemos aquilo que podemos depreender de um discurso a ela direcionado. Entretanto, se é verdade que toda a fala de Riobaldo segue tal regra, só uma pequena parte desse caudaloso palavreado – os momentos em que o "senhor" é explicitamente nomeado na narrativa – aponta isso ao leitor. Mesmo correndo o risco de sermos repetitivos, citamos novamente a passagem em que ele nos alerta para o fato:

[...] a presença do ouvinte só se faz notar graças a certas observações do narrador: a reiteração insistente da forma "o senhor" com que sempre se dirige àquele, uma série de alusões diretas que o descrevem como homem de muita cultura e sensibilidade [...] e o uso freqüente de recursos narrativos que sugerem algum *feedback* da sua parte [...] tais como perguntas imediatamente seguidas de respostas [...], e exclamações que indicam a existência de uma pergunta anterior [...]  
(COUTINHO, 1993, p. 62).

## 2.2 O texto estrelado

Inspirados pelas palavras de Coutinho, passamos a procurar os recursos narrativos utilizados no romance para indicar a existência de uma segunda pessoa que ouve o relato do protagonista. Nossa obra de referência foi a 19ª edição da Nova Fronteira, lançada no ano de 2001. Esse volume, idealizado especificamente com a proposta de revisitar as primeiras publicações de *Grande sertão*, além de incluir desenhos e símbolos gráficos que se encontravam originalmente nas edições da José Olympio e que tinham sido abandonados pela editora atual até então, tem uma grande preocupação com a fidelidade ao texto original. Com o livro em mãos, rastreamos as 601 páginas do texto buscando os indícios deixados por essa personagem tão esquiva que é o hóspede do ex-jagunço Riobaldo.

O volume de material encontrado superou todas as nossas expectativas iniciais: em 518 das 601 páginas do romance achamos algum indício deixado pelo hóspede misterioso de Riobaldo. As ocorrências encontradas foram organizadas em 1559 trechos, ordenados de acordo com a seqüência em que aparecem no livro. Juntos, esses fragmentos somam praticamente 127 páginas de material copilado. Para destrinchá-lo com mais facilidade, separamos as referências ao narratário no livro em cinco tipos distintos, formalmente falando, que abordaremos individualmente a seguir.

O primeiro e mais óbvio indicador de que existe um alguém para quem o narrador endereça seu relato é o uso de pronomes indicadores de segunda pessoa – e seus respectivos determinantes ou substitutos – empregados por Riobaldo para se dirigir a ela. A expressão "o senhor", forma de tratamento cerimoniosa para os dias de hoje, aparece, segundo nossos cálculos, nada menos que 689 vezes em todo o livro. As seguintes citações dão um pequeno exemplo de como essa estratégia se manifesta em *Grande sertão: veredas*: "O senhor tolere, isto é o sertão", "Figuro explicando ao *senhor*: desde por aí, tudo o que vinha suceder era engraçado e novo [...]" (ROSA, 2001, p. 23 e 445, grifos nossos).<sup>7</sup> Os pronomes possessivos seu(s) e sua(s), que tanto podem ser usados na segunda quanto na terceira pessoa, também aparecem, sete vezes cada um, relacionados à personagem do narratário: "Sua alta opinião compõe minha valia" (p. 26); "Sua companhia me dá altos prazeres" (p. 26); "O senhor pode rir: seu riso tem siso" (p. 186), diz Riobaldo a seu visitante. O pronome pessoal oblíquo "lhe" também é usado nesse sentido em 31 ocorrências: "Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho" (p. 232); "E – lhe falo: nunca vi cara de homem fornecida de bruteza e maldade mais [...]" (p. 34).

---

<sup>7</sup> A partir de agora, todas as citações de *Grande sertão: veredas*, referentes à edição de 2001 da Nova Fronteira (ROSA, 2001) passarão a ser indicadas somente pelo número das páginas.

O protagonista, por vezes, também faz uso de vocativos para interpelar seu visitante. Achamos, ao todo, 22 ocorrências dessa função sintática no texto: a palavra *moço* é usada nesse sentido quatro vezes; *amigo*, uma vez; *senhor-moço*, uma vez; *homem*, três vezes; *nossos senhor* (sic), duas vezes; e *meu senhor*, 11 vezes. Copilamos, aqui, dois trechos em que tais casos ocorrem, a título de exemplificação: "Muita religião *seu moço!*", "Só sim? Ah, *meu senhor*, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo de tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto" (p. 32 e 324, grifos nossos).

O terceiro recurso narrativo empregado por Riobaldo, que também serve para indicar a presença de um narratário explícito para a obra, é o uso ocasional de verbos no imperativo. Este modo verbal, embora não seja exclusivo da segunda pessoa em português, é, na maior parte das vezes, associado a esta. Tais formas gramaticais – 173 ao todo – expressam ordens diretas, súplicas, conselhos, solicitações ou sugestões feitas ao visitante. Listamo-las individualmente a seguir, juntamente com o número de ocorrências de cada uma no livro indicado entre parênteses: ache (5), convenha (1), dê (6), declare (2), duvide (1), entenda (3), estude (2), glose (1), imagine (2), medite (1), mire veja (3), mire e veja (25), olhe (10), pense (5), pergunte (3), ponha (4), queira (1), repense (2), retenha (1), saiba (27), se (sic.) solte (1), supute (1), tolere (3), torne (1), vá (19), veja (14), veja e mire (1), vigie (1). Alguns exemplos de como isso se dá textualmente podem ser vistos nos trechos: "Me *declare* tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso encarecido"; "Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não *pense*"; "Sertanejos, *mire e veja*: o sertão é uma espera enorme" (p. 26, 114 e 519, grifos nossos).

Durante seu relato o protagonista levanta em voz alta uma série de questionamentos, marcados por pontos de interrogação, concernentes aos mais variados tópicos. Ora, a não ser

que estejamos falando com nós próprios, fazemos perguntas na esperança que elas sejam respondidas por alguém. E, para que isso possa ocorrer, é preciso que esse alguém as ouça. Partindo dessa hipótese, consideramos todas as perguntas feitas ao narratário como um quarto indício para existência do mesmo.

Segundo nosso levantamento, existem 1215 pontos de interrogação que poderiam indicar perguntas feitas ao narratário no livro como um todo. Chegar a tal número não foi uma tarefa fácil. Como todos sabemos, Riobaldo, em sua narrativa ao "senhor", apresenta seus próprios pensamentos e sensações na medida em que ocorrem, sem muita preocupação com a argumentação lógica ou seqüência narrativa da história. Esse processo, que literariamente chega a se assemelhar ao fluxo de consciência,<sup>8</sup> faz com que, por vezes, seja difícil distinguir os casos nos quais Riobaldo faz hipóteses ou conjecturas a si mesmo, dos casos em que tais questionamentos têm por objeto o narratário. Em alguns momentos, o narrador nos poupa esse tipo de dificuldade, deixando explícito que a pergunta em questão é ou foi feita exclusivamente a si mesmo. É o que podemos identificar na seguinte citação: "Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino? – *era o que eu pensava*" (p. 158, grifos nossos). Nesse exemplo, as palavras grifadas deixam claro que a conjectura que as precede se refere ao tempo passado. Casos como esse foram deixados de lado para que não perdêssemos a especificidade de nosso objeto. Todos os demais foram incluídos como

---

<sup>8</sup> Uma diferença-chave entre a técnica empregada por Rosa, em *Grande sertão: veredas*, e o "*stream of consciousness*" tradicional está no fato de que, no primeiro caso, o protagonista dirige oralmente sua fala a uma outra personagem da obra e, no segundo, temos a representação de um discurso intrapsíquico que não chega a ser pronunciado em voz alta (REIS e LOPES, 1988, p. 266). Segundo Donald Schüller, Riobaldo está em uma situação limítrofe no que concerne a seu próprio discurso: "O monólogo de Riobaldo está no limite entre o monólogo interior e (se se permite a expressão) o monólogo exterior. O monólogo exterior se dirige a um auditório, constituído em *Grande sertão: veredas* por um único ouvinte. O monólogo interior não se dirige a ninguém, é feito de uma linguagem quase sem palavras. Riobaldo, ainda que fale a um ouvinte mudo, e lhe solicite constantemente a atenção, por momentos, como que se esquece do hóspede e passa a falar a si mesmo, o monólogo se interioriza, acaba em indagação e análise" (SCHÜLER, 1991, p. 361).

material de análise. Seguimos o raciocínio de que uma interrogação feita em voz alta frente a um ouvinte não deixa de ser uma forma indireta de interpelação a este.

Mesmo em face a essas dificuldades, pudemos identificar diferentes tipos de perguntas que achamos dignos de menção. Algumas são exclusivamente retóricas, feitas para dar ênfase a algum ponto argumentativo ou criar suspense, suscitando a sensação de que o próprio narrador não sabe que rumo a história pode tomar. Um exemplo seria: "Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?" (p. 24); "Queriam cobrar portagem? Andavam arrumando alguma jerimbamba?" (p. 399). Existem também perguntas fáticas, que visam apenas garantir que a comunicação em curso se dê de maneira efetiva, a saber: "[...] o senhor mesmo deverá de ter conhecido diversos, homens, mulheres. *Pois não sim?*" (p. 25, grifos nossos). Há ainda perguntas em forma de charada: "O que é que burití diz? É: -- *Eu sei e não sei...* Que é que o boi diz: -- *Me ensina o que eu sabia...* Bobice de todos" (p. 417, grifos nossos). E também, interrogações *strictu sensu*, feitas com objetivo de obter algum tipo de informação: "Ou, também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado?" (p. 25).

Um tipo de pergunta bastante específico merece uma explicação à parte. Frequentemente, quando o protagonista enuncia uma indagação, e logo em seguida uma resposta acompanhada de exclamações, subentende-se que entre esses dois momentos insere-se uma intervenção emudecida feita pelo hóspede (COUTINHO, 1993, p. 62). Expliquemos como isso se dá através de um exemplo tirado do livro. Vejamos o trecho a seguir: "Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? *Não, não é não?* Sei que não há" (p. 40, grifos nossos). Percebe-se que a



pergunta em itálico, feita pelo narrador, visa confirmar alguma colocação possivelmente emitida pelo seu hóspede, mas não registrada no texto. Analisada como um todo, a citação dá a entender que Riobaldo, depois de ver sua primeira indagação ser respondida de forma negativa pelo visitante, se dirige novamente a ele com intuito de confirmar isso.

A sensação que temos quando encontramos conjuntos de frases que seguem tal esquema é que a segunda delas é uma simples pergunta fática, que tem o intuito de checar a fluência da comunicação entre as duas personagens. Ela é feita pelo narrador com o objetivo de confirmar algo já dito pelo narratário. Essa estratégia nos foi apontada especificamente por Eduardo Coutinho. Diz ele que o protagonista explicita a presença de seu narratário também através da utilização de recursos narrativos que sugerem algum *feedback* por parte do segundo (COUTINHO, 1993, p. 62). É justamente o caso dos exemplos a seguir: "Semelha com as serras do Estrondo e do Roncador – donde dão retumbos, vez em quando. *Hem? O senhor?*" (p. 43, grifos nossos), "Assim já tinha ouvido de outros, aos pedacinhos, ditos e indiretas, que eu desouvia. *Perguntar a ele, fosse?* Ah, eu não podia, não", "Mas, então, a soldadesca tinha vindo, alcançada, *estavam chegando?* Era. Era!" (p. 138 e 372, grifos nossos). Em todos os casos citados acima, não é difícil imaginar quais seriam as colocações feitas pelo narratário que intercalariam as sentenças proferidas pelo velho jagunço. No primeiro, vemos o protagonista incrédulo confirmar que o "senhor" também já ouviu falar, ou mesmo, já esteve pessoalmente na serra do Roncador. No segundo, quase podemos ouvir o hóspede, em face às dúvidas que Riobaldo expressa com relação a sua própria origem familiar, sugerir a este que tivesse indagado o padrinho a respeito do assunto. Tal proposta é negada pelo fazendeiro, que a considera completamente fora de questão. No terceiro caso, Riobaldo parece simplesmente repetir uma pergunta prévia feita pelo narratário, com o intuito de confirmar se realmente a ouviu bem, para depois respondê-la afirmativamente.

Infelizmente, dado à complexidade da fala da personagem principal, que muitas vezes faz perguntas e conjecturas a si mesma, é impossível determinar um critério seguro para estabelecer quais perguntas indicam *feedback* e quais não o fazem. As 236 ocorrências do fenômeno que encontramos no livro tiveram, então, de ser analisadas caso a caso, com esse objetivo. Ainda assim, é possível que muito tenha escapado ao nosso olhar, e que mesmo os trechos escolhidos por nós estejam sujeitos a discordância interpretativa quanto a sua qualidade. Algumas variações em torno dos recursos de *feedback* tornam esse discernimento ainda mais difícil. Por vezes, eles vêm acompanhados de reticências, sugerindo que Riobaldo foi bruscamente interrompido por seu afoito hóspede. É o que vemos no exemplo: "Ao pois, quem era que ordenava, se prazia e mandava? Eu, senhor, eu: por meu renome, o Urutú-Branco... Ah, não" (p 459). Em algumas passagens Riobaldo parece citar a fala do outro, dando uma idéia mais nítida do que ele possa ter dito: "Ah, o senhor conheceu ele? Ô tiquitinha de mundo! E como é mesmo que o senhor frasêia? *Wusp?* É. Seo Emílio Wuspes... Wúpsis... Vupses" (p. 87, grifos do autor). Há trechos, ainda, onde mesmo sem o esquema pergunta-resposta, podemos depreender uma fala subjacente do "senhor". Nessas passagens, onde o tom de negação é evidente, o protagonista dá a entender que se opõe a algo que foi dito pelo narratário. É o que acontece no trecho a seguir, onde ele parece repreender seu visitante por algo de desagradável que esse tenha dito: "Estradas vão para as *Veredas Tortas* – veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço" (p.113, grifos do autor). Uma outra passagem soa como uma resposta ríspida a um possível questionamento por parte do homem de fora a respeito de seu modo de narrar: "Não. Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar" (p. 114).

Muito raramente, Riobaldo faz uso da primeira pessoa do plural – nós – de maneira a incluir o narratário em suas colocações. Este seria, segundo nossos cálculos, o quinto e último indício formal que aponta para a existência de alguém a quem o relato é dirigido. Tal estratégia foi registrada somente cinco vezes em todo o texto de modo que podemos listá-las integralmente a seguir: "O senhor não é igual? Nós todos" (p. 200); "Vir voltemos" (p. 246); "A gente vamos chegar lá" (p. 262); "Vemos voltemos" (p. 329); "Aí o senhor tem, temos" (p. 563).

Embora tenham sido, aqui, contemplados individualmente por motivos metodológicos, na obra, os itens acima mencionados raramente se encontram separados. É bastante comum termos, por exemplo, uma pergunta acoplada a um vocativo, ou uma ordem dada em segunda pessoa acompanhada pelo termo de tratamento "o senhor", e assim por diante. Dois exemplos seriam: "O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!" (p. 608); "O senhor tolere, isto é o sertão" (p. 23). Como consequência disso, durante o trabalho, freqüentemente nos vimos face ao sentimento de artificialidade quanto à organização adotada aqui. Os itens mencionados no início do capítulo funcionam como guias, não podemos negar. Entretanto, fica a dúvida de como delimitar um conjunto de sentido a partir deles. A situação se torna ainda mais complicada quando consideramos que estamos lidando com um texto onde existem poucas marcações naturais, não há a divisão em capítulos, e o assunto raramente obedece a paragrafação.

Ainda assim, podemos dizer que o levantamento das referências ao "senhor" se mostrou essencial para entrarmos intimamente em contato com a personagem. As centenas de fragmentos que encontramos constituem um rico material que revela muitas de suas ações e características, até então obscuras ou mesmo desconhecidas. Mais ainda, cremos que a qualidade fragmentária do material vem ao encontro do caráter do próprio texto de Rosa.

Pelo menos assim crê Davi Arrigucci Jr., que na conferência de abertura do III Seminário Internacional Guimarães Rosa, "A travessia do *Grande sertão*", fez uma inusitada associação entre o épico romance rosiano e o fragmento. Nessa ocasião, o crítico defendeu a idéia de que, no livro em questão, vemos elementos tanto da grande quanto da pequena narrativa. Segundo ele, a primeira poderia ser identificada a uma história populista, criada pelos retentores do poder para mascarar a miséria do povo. A segunda seria exatamente seu contrário, podendo ser associada, no texto, aos casos, às pequenas narrativas orais, ou mesmo aos provérbios a que o protagonista recorre nos momentos em que filosofa sobre a condição humana. De modo que o épico obtido pelo narrador seria fruto de uma somatória de cacos discursivos alheios, só aparentemente sem importância.

Retornando aos fragmentos por nós recortados, a fim de que eles se tornem úteis para o estudo do papel do narratário na obra em questão, convocamos um autor especial, Roland Barthes, capaz de nos trazer algumas luzes que auxiliem no tratamento desse material ambíguo.

### 2.3 BARTHES: FRAGMENTO E FIGURA

Barthes foi um autor que trouxe à tona a questão do fragmento em várias de suas produções.<sup>9</sup> Essa forma aparece, por exemplo, em textos autobiográficos como *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Incidentes*, está presente na crítica jornalística, e mesmo em sua atividade como professor, como podemos comprovar através da leitura das notas de seus seminários no

---

<sup>9</sup> Lembremos que Guimarães Rosa também flertou, explicitamente, com essa estrutura em *Tutaméia*, um livro de contos extremamente curtos, que tem em seu prefácio "Aletria e hermenêutica" uma coleção de anedotas ainda menores (ROSA, 2001).

Collège de France, recentemente lançados no Brasil pela Martins Fontes. Não é de se surpreender que alguns estudiosos do autor identifiquem o uso do fragmento com uma postura pessoal do mesmo:

Barthes experimentou essa escritura estrelada [o fragmento] (des-astrada?) em vários de seus textos, assumindo-a como a sua própria escritura. O fragmento, o sentido mesmo com uma ilusão, assegura-lhe o lugar que sempre buscou no seio da intelectualidade francesa: o deslocamento (BARBOSA, 2004, p. 8).

Rever a produção de Barthes em relação a esse tópico seria um trabalho hercúleo que não nos cabe realizar aqui. Entretanto, achamos interessante fazer um recorte de algumas obras em que está em destaque o fragmento, procurando introduzir também um outro item, relacionado ao primeiro, que nos será útil para a abordagem do papel do narratário em *Grande sertão: veredas*: o das figuras. Assim sendo, nos deteremos em quatro momentos-chave da carreira do crítico francês. O primeiro deles se dá em 1970, quando o autor escreve *S/Z* e aborda a fragmentação enquanto uma técnica de leitura. N'*O prazer do texto*, título lançado três anos depois, uma distinção proposta por ele entre figuração e representação nos parece também digna de menção. O terceiro tem lugar em 1977, ano da publicação de *Fragments de um discurso amoroso*, livro onde a exposição descontínua do assunto é assumida como método de trabalho. O último momento coincide com o fim da vida e da produção de Barthes. Em seus dois mais significativos seminários no Collège de France, publicados em forma de notas, o autor destina a parte introdutória do trabalho a uma defesa do fragmento enquanto técnica didática. Vamos, pois, aos textos.

Em *S/Z*, para abordar a novela *Sarrasine*, de Balzac, Barthes a divide em *lexias*, ou seja, fragmentos de texto contíguos que são analisados separadamente. No decorrer do livro, cada um desses pequenos trechos é abordado segundo diferentes teorias críticas. O autor busca

encontrar, assim, não uma estrutura profunda ou a verdade da novela, mas justamente o contrário, sua pluralidade de significados.

A lexia compreenderá ora poucas palavras, ora algumas frases; será uma questão de comodidade: bastar-lhe-á ser o melhor espaço possível onde se possam observar os sentidos; sua dimensão, determinada empiricamente ao julgar, dependerá da densidade das conotações, variável segundo os momentos do texto: cada lexia deverá conter no máximo três ou quatro sentidos a serem enumerados (BARTHES, 1992, p 47).

Trata-se, pois, de um recorte do texto literário que não obedece a qualquer metodologia crítica preestabelecida e ignora as marcações naturais da obra. Mais tarde, no artigo "Escrever a leitura", no qual comenta esse tipo de abordagem, ele nos diz:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler *levantando a cabeça*? É essa leitura, ao mesmo tempo desrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que a minha leitura se torne por sua vez uma nova leitura (a dos leitores de *S/Z*), tive evidentemente de sistematizar todos esses momentos em que a gente "levanta a cabeça" (BARTHES, 1988, p. 40, grifos do autor).

Essa pequena citação traz revelações interessantes sobre o caráter da lexia. Ela é delimitada pelo afluxo de idéias, afetos e sensações do leitor. *S/Z* nada mais é do que a coletânea de momentos em que Barthes "levantou a cabeça" ao ler *Sarrasine*, cortando-o não só ao ritmo de suas próprias associações, mas ao ritmo das idas e vindas de seu próprio corpo. Afinal, levantar a cabeça não deixa de ser uma ação física.

Também nós recortamos o texto de Rosa em pequenos trechos, que, juntos, não nos levam a uma perspectiva totalitária e coesa da obra. Diferentemente do que faz Barthes, não dividimos o texto guiados somente por nossas próprias associações, mas sim baseando-nos em marcas deixadas pela personagem do "senhor". Mas a diferença não é tão grande quanto parece, se nos deslocamos da metodologia para os efeitos que o material recortado é capaz de nos provocar: ora, se o narratário, como tentaremos mostrar, pode ser entendido como uma

personificação do leitor dentro da obra, as referências a ele não visariam em última análise a nós enquanto leitores? Nesse sentido, não será possível interpretar as centenas de pequenos trechos onde o hóspede aparece como um conjunto de estratégias narrativas que têm por função fazer com que levantemos a cabeça?<sup>10</sup>

Em *O prazer do texto*, Barthes faz uma pequena digressão sobre as diferenças entre figurar e representar.

A figuração seria o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo que seja) no perfil do texto. Por exemplo: o autor pode aparecer em seu texto (Genet, Proust), mas de modo algum sob a espécie de biografia direta (o que excederia o corpo, daria um sentido à vida, forjaria um destino). Ou ainda: pode-se conceber desejo por uma personagem de romance (pulsões fugitivas). Ou enfim: o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiche, em lugares eróticos (BARTHES, 1996, p. 72).

Embora essa concepção de escrita enquanto corpo seja nova para nós, ela já está canonizada dentro da produção barthesiana, que relaciona o texto ao seu próprio corpo. É o que ilustra uma anedota citada por Calvet em *Roland Barthes – uma biografia*. Segundo ele, Barthes, ao ser questionado por um entrevistador, que desejava saber por que as fotos expostas no livro *Roland Barthes por Roland Barthes* não contemplam sua vida adulta, responde: "Por que depois que comecei a escrever meu corpo não esteve mais na minha imagem, não está na fotografia, mas na minha escritura" (CALVET, 1993, p. 242). De maneira semelhante, em a *Câmara clara*, o autor substitui a foto central do livro (aquela em que finalmente conseguiu captar o corpo de sua mãe) por um texto onde comenta e descreve essa foto.

---

<sup>10</sup> Os fragmentos barthesianos já foram associados a um texto de Guimarães Rosa no passado. É o que podemos confirmar lendo *A produção do texto: da leitura de Roland Barthes à aplicação em Guimarães Rosa* que tem por autora Lívia Santana Loures. Nesse trabalho, que saiu sob a forma de dissertação de mestrado em 1988, pela UFRJ, a autora parte dos procedimentos de leitura usados em *S/Z* para analisar o conto "Sarapalha" de *Sagarana*. De modo que, assumidamente, quebra o conto de Rosa em 132 fragmentos que analisa individualmente. Nesse processo, Loures não segue uma metodologia pronta, e seus comentários sobre os trechos em questão parecem se limitar àquilo que o texto-base faz aflorar à sua mente. Entretanto, ao contrário de Barthes, que submete cada fragmento a diferentes perspectivas críticas, ela se concentra em uma perspectiva textual, tentando relacionar as diferentes partes do texto. Conclui sua obra com uma análise estruturalista do texto-base, na qual ela aborda as relações entre as personagens, a trama e o contexto em que se dá a narrativa.

Voltando a *O prazer do texto*, vemos Barthes concluir que a figura está sempre presente em uma leitura onde há gozo. Vejamos como a representação se distingue dessa primeira noção: "A representação, por ela, seria uma *figuração embarçada*, atravancada de outros sentidos que não o do desejo: um espaço de álibis (realidade, moral, verossimilhança, legibilidade, verdade, etc.)" (BARTHES, 1996, p. 73, grifos do autor). Como um exemplo disso, Barthes nos explica que há textos em que as descrições corporais, embora imagéticas, são mero pretexto para a transmissão de uma moral. Seria esse o caso de uma descrição da virgem de Memling, citada por ele. Nesta, vemos as características físicas de uma personagem serem associadas à pureza e à retidão de caráter. Conclui ele:

Sem dúvida, acontece muitas vezes que a representação toma por objeto de imitação o próprio desejo; mas, então, esse desejo nunca sai do quadro, da cena; circula entre as personagens; se tiver um destinatário, esse destinatário permanece interior à ficção (poder-se-á dizer, por conseguinte, que qualquer semiótica que mantenha o desejo encerrado na configuração dos actantes, por mais nova que seja, é uma semiótica da representação (BARTHES, 1996, p. 73-74).

Dando prosseguimento ao percurso barthesiano, vê-mo-lo, alguns anos mais tarde, lançar *Fragmentos de um discurso amoroso*. Na introdução a esse livro, ele tece uma série de considerações a respeito da composição do mesmo. Dentre essas, destacamos a discussão em torno da noção de figura, segundo ele, estreitamente relacionada com o fragmento – termo que dá título ao livro. Diz-nos Livia Santana Loures: "Barthes denomina 'figuras', as frações de discurso, uma forma de linguagem em ação, particularmente importante para as cenas verbais simuladas dos fragmentos" (LOURES, 1988, p. 5). No contexto em que se dão essas cenas, intimamente associadas ao sentimento amoroso, a figura colocaria em questão um gesto, uma fala, um caco de discurso nos quais o amante se reconheceria.

Podemos chamar esses cacos de discurso de figuras. Esta palavra não deve ser entendida no sentido retórico, mas antes no sentido ginástico ou coreográfico; em suma no sentido grego: *σχῆμα* não é o esquema; é, de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso: o corpo dos



atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar do corpo tenso (BARTHES, 2003, p. XVIII).

Organizadas alfabeticamente, cada uma das figuras tem por objeto um dos *topoi* pertencente à vida amorosa. Alguns exemplos são: "Fazer uma cena", "O ciúme", "A espera" etc. A estrutura de cada uma delas inclui um título, uma definição de poucas palavras do objeto em questão, e três ou quatro notas que descrevem o problema. Aqui, referências literárias, filosóficas, místicas e psicanalíticas se misturam à experiência pessoal do autor em comentários sistematicamente numerados. A justificativa para essa maneira aparentemente desordenada de se apresentar o amor e a paixão está na própria natureza destes, que segundo Barthes aparecem de maneira caótica também na vida das pessoas.

Ao longo de toda vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito amoroso sem nenhuma ordem, pois dependem a cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (que o "assaltam"), o amante recorre à reserva (ao tesouro?) das figuras, segundo as necessidades, as injunções ou os prazeres de seu imaginário. Cada figura explode, vibra sozinha como um som desligado de qualquer melodia – ou se repete até a saciedade, como o tema de uma música de transe. Nenhuma lógica liga as figuras, determina sua contigüidade: as figuras não pertencem a nenhum sintagma, a nenhuma narração: são Eríneas; agitam-se, sem mais ordem do que uma revoada de mosquitos (BARTHES, 2003, p. XXII).

Dando continuidade a nossa exposição, passemos à última fase do relacionamento de Barthes com o fragmento e também com a figura. No final de sua vida, em seus cursos no Collège de France, ele propositalmente assumiu a exposição fragmentária da matéria como uma técnica didática. Nos apontamentos que fez para essas aulas, já publicados em francês e, insistimos, recentemente incluídos em coleção de obras do autor organizada por Leyla Perrone-Moisés no Brasil, ele nos fala sobre isso. Embora não tenham a mesma elaboração discursiva presente nos textos completos, as colocações feitas aí não deixam de ser esclarecedoras. Na introdução metodológica de *Como viver junto*, por exemplo, o autor se dá conta da estranheza que é a administração de uma disciplina na forma de fragmentos:

[...] escrever de modo descontínuo (por fragmentos), de acordo, é possível é comum. Mas falar por fragmentos? O corpo (cultural) resiste a isso, ele tem necessidade de transições, de encadeamentos. *Oratio = flumem*: estamos treinados para isso (pelo menos, estávamos) para o discurso latino, a *contio* (BARTHES, 2003, p. 38).

Já em *O neutro*, Barthes volta a recorrer às figuras com o objetivo de evitar um curso seqüenciado. Em sua busca da pluralidade de sentidos, vê na escrita descontínua uma forma de fugir da pretensão de esgotamento que normalmente acompanha um curso. Seu objetivo seria, então, “pôr algo em estado de variação contínua (e não mais articulá-lo tendo em vista um sentido final)” (BARTHES, 2003, p. 25). O termo figura adquire nesse momento uma nuance diferente e passa a ser definido como uma “[...] alusão retórica (= um pedaço delimitado de discurso, localizável porque intitulado) [...]” (BARTHES, 2003, p. 24), propiciando justamente o caráter de inconclusão tão caro a Barthes.

Em nosso trabalho faremos também diferentes usos do fragmento e da figura, de inspiração barthesiana. Enquanto metodologia de leitura, o primeiro nos alertou para as pequenezas por trás da grande narrativa em *Grande sertão: veredas*. Já a segunda, como veremos a seguir, nos permitirá unir diferentes camadas textuais, capazes de melhor cercar as características do narratário.

Entretanto, não quisemos nos restringir às contribuições de Barthes ao abordarmos teoricamente a figura, tendo recorrido igualmente a outras formulações sobre o assunto. Por exemplo, no passado, a noção de figura implicava a possibilidade de uma analogia entre seres ou acontecimentos reais e o mundo ficcional. Assim nos esclarece Erich Auerbach em *Figura*, livro onde faz um estudo histórico sobre o termo. Seguindo uma vertente diferente da de Barthes, suas colocações se voltam para a contextualização geral do tema, explicitando a origem do vocábulo e seu uso nas literaturas passadas da Europa. O pequeno ensaio de Auerbach traz à luz aquilo que está subjacente a qualquer discussão sobre a figuração e não

poderia deixar de ser mencionado em um trabalho como o nosso, que faz desse termo seu título.

#### 2.4 AUERBACH E A INTERPRETAÇÃO FIGURAL

Em *Figura*, o autor de *Mimesis* parte de um estudo filológico dessa palavra para entender como ela era usada na literatura medieval. Sua investigação tem início na Grécia antiga, onde o termo tinha o sentido de aparência externa ou contorno. Séculos depois, em Roma seu significado passou a ser o de forma plástica. O ponto alto do texto, entretanto, é a abordagem de uma concepção medieval do termo, onde figura indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro. Segundo Auerbach, era muito comum que teólogos cristãos dessa era recorressem a tal noção para interpretar a Bíblia. Levada a cabo, ela implica que vários acontecimentos relatados no "Antigo Testamento" são uma prefiguração de coisas que mais tarde, se realizaram na história da cristandade.

Vejamos como isso se dá através de um exemplo. Lembremos da lenda dos dois irmãos Esaú e Jacó. Nessa história, os filhos gêmeos de Isaac e Rebeca, lutam pela primogenitura. A princípio ela seria um direito do primeiro, visto que ele antecedeu seu irmão na saída do útero da mãe. Entretanto, ajudado por Rebeca, que lhe dava preferência, Jacó engana o pai e o irmão, terminando por roubar ao último os privilégios que sua posição de mais velho lhe conferia. Em uma interpretação figurativa, essa narrativa representaria a história dos dois povos de Deus: judeus e cristãos. Da mesma maneira que Esaú, o povo hebreu, como sendo o primeiro escolhido pelo pai celeste, teria o direito à primogenitura. Segundo um certo ramo da teologia medieval católica, entretanto, tal preferência foi perdida para um povo mais moço, os cristãos, representados na pessoa de Jacó. Se considerarmos que, para as pessoas que

elaboraram essa hipótese, as narrativas bíblicas eram histórias reais, acontecidas em um passado distante, poderíamos dizer que, nessa interpretação, a figura é algo real e histórico que anuncia outra coisa da mesma natureza.

Nesse mesmo contexto interpretativo, também Moisés e Josué, personagens do "Primeiro Testamento" encontrariam seus correspondentes na história cristã. Lembremo-nos da narrativa bíblica. Depois de tirar seu povo do Egito, a intenção do grande patriarca era conduzi-lo à Terra Prometida. Por castigo divino, entretanto, é condenado a não alcançá-la pessoalmente, tarefa que fica atribuída a seu herdeiro Josué. Segundo uma interpretação figurativa, o primeiro seria uma prefiguração de São João Batista, aquele que abriu caminho para Jesus Cristo e para a graça divina e o segundo corresponderia ao próprio filho de Deus, a quem coube conduzir o povo à salvação.

Esses exemplos dão a sensação de que a figura não passa de uma simples alegoria. Entretanto, nos conta Auerbach, há uma diferença fundamental entre elas. Na alegoria o fato narrado deve ser interpretado exclusivamente através da revelação que proporciona ao leitor. Já "a estrutura figural preserva o acontecimento histórico ao interpretá-lo como revelação [...]" (1997, p. 58).

Nesse sentido, a figura mais exemplar apresentada no texto de Auerbach é o Virgílio da *Divina Comédia*. Essa personagem, na época, foi interpretada como sendo a personificação da razão lógica dentro da obra. Para os autores dessa hipótese, da mesma maneira que Virgílio guiou Dante até as portas do paraíso, a razão nos guia a Deus. Entretanto, como o poeta latino – a quem não foi permitida a entrada no reino celeste – a razão não consegue sozinha completar essa travessia. Para nos salvarmos do inferno precisaríamos também de fé. Auerbach nos explica que essa interpretação abstrata da personagem só é possível na medida

em que leva em consideração a vida do Virgílio histórico e sua obra literária. Através de seus atributos pessoais, que incluem ser poeta e autor da *Eneida*, é que ele se presta ao papel de guia de Dante.

Aos olhos de Dante, o Virgílio histórico é ao mesmo tempo poeta e guia. Ele é poeta e guia porque na descida aos infernos do justo Enéas, profetiza e glorifica a paz universal sob o Império Romano, a ordem política que Dante considera exemplar, a *terrena Jerusalém*; e porque, em seu poema, a fundação de Roma, sítio predestinado do poder secular e espiritual, é celebrada à luz de sua futura missão (AUERBACH, 1997, p. 58, grifos do autor).

A figura de Virgílio na obra condensa então diferentes elementos do discurso: ela alude ao homem histórico, à influência que sua obra teve na escrita da *Divina Comédia*, ao papel de guia literário e filosófico que ele teve na vida de Dante e finalmente à própria razão lógica, como postulavam os antigos exegetas desse livro. É nossa hipótese que também o narratário de *Grande sertão: veredas* possa ser abordado como uma figura sob essa ótica. cremos que, da mesma maneira que Virgílio, na *Divina Comédia*, ele condense diferentes elementos do discurso, organizando-os retoricamente<sup>11</sup>.

Vale ressaltar que as noções de figura tanto em Barthes quanto em Auerbach nos permitirão construir as “nossas” figuras relativamente ao hóspede de Riobaldo, e é precisamente essa construção que começaremos a elaborar no capítulo que se segue.

---

<sup>11</sup> Essa idéia nos foi inspirada por Willi Bolle, que em "Diadorim – a paixão como medium-de-reflexão" aplica esse mesmo raciocínio a essa personagem. (BOLLE, 2001, 331-358).

### 3. FIGURAÇÕES DA LEITURA

#### 3.1 AS FIGURAS

Os cinco recursos narrativos utilizados no romance para indicar a existência de uma segunda pessoa que ouve o relato do protagonista nos forneceram um critério formal para levantar passagens que, no texto, fazem referência ao narratário. Os pronomes indicativos de segunda pessoa e seus respectivos determinantes – *lhe*, *seu(s)* e *sua(s)* –, os vocativos, os verbos no imperativo, as perguntas, o pronome *nós*, usado de maneira inclusiva, contemplam, segundo nossos cálculos, o total das passagens referentes a essa personagem.<sup>12</sup> Tendo coletado esse material, e provocados inicialmente por Barthes, passamos logo a estudá-lo, tentando depreender dele informações concretas a respeito de nosso objeto de estudo.

Foram encontradas especificamente 49 passagens nas quais o velho fazendeiro descreve a pessoa ou as ações de seu visitante. Infelizmente, seria impossível citá-las todas aqui, mas é suficiente sabermos que elas retratam o hóspede como um homem da cidade que aparenta ter bastante interesse no que o narrador tem a *lhe* contar. Durante sua permanência na casa do protagonista, além, obviamente, de ouvi-lo, ele executa algumas ações bastante prosaicas, como tomar café e fumar: "Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retôrso meus dias: repensando" (p. 325).

---

<sup>12</sup> Cremos ser interessante recapitular os números referentes às aparições do narratário que foram expostos no capítulo anterior. Seguindo a ordem de apresentação lá adotada, temos 734 ocorrências indicadoras de segunda pessoa, sendo que 31 do pronome "*lhe*", 14 dos pronomes "*seu*" e "*suas*" e 689 da forma de tratamento "*o senhor*"; 22 vocativos; 173 verbos no imperativo; 1215 perguntas, sendo que 239 delas indicam *feedback*; cinco ocorrências do plural de maneira a incluir o narratário. Todos esses itens somam 2388 ocorrências de recursos narrativos que apontam para a presença do narratário. Considerando que muitos são indissociáveis uns dos outros, temos um total de 1570 trechos para análise, dos quais foi feito um recorte no presente trabalho.

Com base nesses dados, é difícil precisar com exatidão quem é essa personagem. Entretanto, algumas imagens relacionadas a ela emergem nitidamente do total do levantamento apresentado no capítulo anterior. É nossa intenção apresentá-las na forma de figuras de inspiração barthesiana.<sup>13</sup> A exemplo do que acontece em *Fragmentos de um discurso amoroso*, elas girarão em torno de uma noção específica, sintetizada em um único sintagma que lhes dará título. E, como foi postulado em *O prazer do texto*, envolvendo características quer físicas quer psíquicas da personagem, serão sempre povoadas de afetividade. Além de fragmentos tirados de *Grande sertão: veredas*, tais figuras englobarão referências literárias, culturais e teóricas que serão trazidas para o presente texto, na medida em que forem necessárias. São elas: o viajante letrado, o neutro, o amigo, o estranho, o adversário e o árbitro<sup>14</sup>. Essa forma de exposição foi a maneira que encontramos de contemplar os diferentes aspectos do narratário sem a obrigação de chegar a um perfeito ajuste entre eles. Muito pelo contrário, o material que será exposto a seguir ora se contradiz, se interpenetra e raramente chega a uma conclusão e, justamente por isso, nos permite preservar o caráter plural do texto com o qual estamos lidando.

### 3.2 O VIAJANTE LETRADO

Se vê que o senhor sabe muito, tem idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres. Em termos, gostava que morasse aqui, ou perto, era uma ajuda. Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso... Eh, que se vai? Jájá? É que não. Hoje, não. Amanhã não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de

<sup>13</sup> Embora não seja completamente clara a referência à figura em Barthes, em razão dos deslocamentos que efetuou, procuraremos de início nos aproximar do que ele considera como figura notadamente em *Fragmentos de um discurso amoroso*, *O prazer do texto* e *O neutro*.

<sup>14</sup> Lembremos que também Ana Maria de Almeida trabalhou com o tema da figura em *Grande sertão: veredas*. Em A demanda da santa escritura, tese de doutorado apresentada a FALE/ UFMG, ela parte de figuras do baralho de tarô para abordar os principais motes da vida de Riobaldo.

minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo é por três dias! Mas o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. [...] Mas então para uma safra razoável de bizarrices, reconselho o senhor a entesar viagem mais dilatada. Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo (p. 41-42).

O trecho acima pode ser considerado como uma carta de apresentação do narratário. Vemos através das palavras aí copiladas que ele é um homem vindo da cidade, culto e educado, que deseja fazer uma viagem pelo sertão, e executar algum tipo de documentação sobre o mesmo. Não sabemos se é o acaso ou não que o leva ao lar do protagonista. Entretanto, já de início, percebemos que ele é visto pelo narrador como uma possível fonte de instrução, uma vez que tem uma "carta de doutor", sendo convidado para se hospedar na casa do mesmo por três dias. Se o "senhor" aceita integralmente tal proposta e permanece junto a Riobaldo até "quinta de-manhã cedo", como este deseja, não sabemos. Entretanto, percebemos que ele dorme, pelo menos, uma noite no local onde a narrativa se dá : "De sorte que, do que eu estava contando ao senhor, uma noite se passou, todo mundo sonhado satisfeito" (p. 59).

Suas motivações para a visita também são aqui parcialmente esclarecidas: seus objetivos são "conferir o que existe" nesse vasto território. Cremos ter sido a partir desse sintagma que Livia Ferreira Santos<sup>15</sup> se sentiu inspirada a comparar o hóspede de Riobaldo a um agrimensor. Entretanto, tal expressão pode também ser abordada em um sentido mais amplo. Sabemos que o "senhor" não está só interessado em medidas, mas também na história, geografia e diversidade biológica do sertão.

Podemos depreender isso do fato de que ele se preocupa com as localizações e descrições dos lugares por onde Riobaldo passou: "Depois, de arte: que o Liso do Susuarão não concedia

---

<sup>15</sup> Cf. primeiro capítulo, p. 31.



passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos. Se é, se? Ah, existe, meu! Eh... Que nem o Vão-do-Buraco? Ah, não, isto é coisa diversa [...]" (p. 50). Também parece conhecer os famosos chefes jagunços, como Joãozinho Bem Bem e, no trecho abaixo, manifesta o desejo de saber detalhes da guerra, que são fornecidos de má vontade pelo protagonista:

Agora o senhor exigindo querendo, está aqui que e sirvo forte narração – dou o tampante, e o que for – de trinta combates. Tenho lembrança. Pelo tempo durado de cada fogo, se é capaz até do cálculo da quantidade de balas. Contar? Do que se agüentou, de arvoados tiros, e a gente atirando truz no meio da pobre roça [...] De vez em que rifle tauteava tanto [...] E de companheiro em sôpas de sangue mais sujeira de suas tripas [...] O senhor mais queria saber? Não. Eu sabia que não. Menos mortandades. Aprecio uns assim feito o senhor – homem sagaz, solerte (p. 245 e 246).

O visitante demonstra, ainda, um enorme cuidado em documentar tudo aquilo que ouve e vê. Uma das suas principais ocupações é tomar notas e fazer desenhos, ilustrando o relato que ouve: "A bem, como é que vou dar, lettral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje" (p. 563); "O senhor escreva no caderno: sete páginas..." (p. 516); "O senhor enche uma caderneta..." (p. 611). É também possível que ele tenha uma câmara, para ajudá-lo na apreensão da diversidade sertaneja, como sugere a passagem: "Assim como o senhor que quer tirar instantâneo das coisas, aproximar a natureza" (p. 89).

No decorrer da narrativa, ao caráter de explorador educado se juntarão outros elementos contribuindo para a associar a personagem do "senhor" à intelectualidade. Os adjetivos usados pelo narrador para descrever o hóspede freqüentemente fazem alusão à cultura escrita. Além dos incontáveis elogios de Riobaldo à "leitura e suma doutoração" (p. 30) do visitante, ele é descrito como sendo "fiel feito papel" (p. 116) e "ladino"<sup>16</sup> (p. 506), termo que, em uma

---

<sup>16</sup> O *Novo dicionário da Língua Portuguesa* registra a seguinte etimologia para a palavra: "do lat. Latinu" (FERREIRA, 1986, p. 1002) ou seja, latino.

conotação mais abrangente, poderia se referir àqueles que falam latim. Sabemos também que as notas que o estranho hóspede toma em sua cadernetinha provavelmente lhe servirão de ponto de partida para algum tipo de produção literária. Como já foi dito, alguns estudiosos chegam a deduzir de tal fato que esse homem de fora seria na realidade o próprio autor de *Grande sertão: veredas*<sup>17</sup> e que suas anotações servirão de material para compor, mais tarde, o livro que lemos.

Curiosamente, a caracterização do narratário enquanto um letrado está intimamente relacionada ao fato de ele ser uma personagem urbana: "Ah, eu só queria era ter nascido em cidades, feito o senhor, para poder ser instruído e inteligente!" (p. 423), diz o protagonista a certo ponto da narrativa. É bem verdade que na atribuição de tantas qualidades ao visitante vai muita manha sertaneja por parte de Riobaldo. Nosso herói adula e elogia o visitante, mas no final mostra a ele quem é o mais esperto ao surpreendê-lo com o desfecho da narrativa. Ainda assim, percebemos que a intelectualidade e erudição do "senhor" são características importantes, pois põem em questão um problema mais amplo: a contraposição entre a cultura oral e a escrita. Não desejamos nos deter nesse assunto aqui, visto que ele já foi profundamente estudado por outros autores, como Willi Bolle e Ettore Finazzi-Agrò.<sup>18</sup> É suficiente dizermos que, em seus hábitos cultos e citadinos, o visitante se coloca como um contraponto à realidade vivenciada pelo protagonista, daí a possibilidade de explorá-la como um iniciante.

Pelo menos é essa a tese implícita em "James Wells, interlocutor de Guimarães Rosa", de Myriam Ávila. Nesse texto, a autora compara o visitante de Riobaldo a um viajante

---

<sup>17</sup> Como vimos no segundo capítulo, Walnice Galvão (1986), Lígia Chiappini (1998), Roberto Schwarz (1991), Eduardo Coutinho (1993), Davi Arrigucci Jr. (1994) e Benedito Nunes (1983) são só alguns dos críticos que, em graus diferentes, compartilham dessa tese.

<sup>18</sup> Cf. segundo capítulo, p. 28-29.

estrangeiro, mais especificamente a James Wells, engenheiro inglês que percorreu o sertão no final do século XIX em uma expedição científica.<sup>19</sup> Segundo ela, esse explorador seria um precursor de Guimarães Rosa e abordaria, no relato de viagem que fez sobre o país, questões que mais tarde estariam presentes em *Grande sertão: veredas. Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil, do Rio de Janeiro ao Maranhão*, narra as desventuras de seu autor nesse lugar tão peculiar que é o sertão brasileiro. Para Myriam Ávila, o livro de Rosa poderia ser abordado como uma resposta à descrição negativa da região feita ali. O que mais nos interessa nessa exposição, entretanto, é o caráter de iniciação que tem a narrativa de Wells. Lembrando um pouco o romance de formação, esse texto mostra o amadurecimento de seu autor através da viagem que executa. Também o narratário é um iniciante nas questões do sertão. Vindo de fora, ele precisa de um guia, como sugere Riobaldo na passagem citada no início do presente item, para conduzi-lo na região. Embora se declare incapacitado para tal tarefa, devido a seus problemas de saúde, o protagonista não se furta a dar conselhos e recomendações que ajudem o homem de fora nessa travessia, alertando-o sobre o que deve procurar na viagem: "Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra" (p. 47); "Perto de lá tem vila grande – que se chamou *Alegres* – o senhor vá ver" (p. 58); "O senhor vá lá, na Jijujã. Vai gora, mês de junho. [...] É tempo de cana. Senhor vê, no escuro, um quebra peito – e é ele mesmo, já risonho e suado, engenhando o seu moer. O senhor bebe uma cuia de garapa e dá a ele lembranças minhas" (p. 74).

### 3.3 O NEUTRO

É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... (p. 27).

---

<sup>19</sup> Lembramos que a novela "O recado do morro" (ROSA, 1956, p. 385-463) faz de uma dessas expedições seu tema, demonstrando que esse era um assunto conhecido de Guimarães Rosa.

Nesse pequeno trecho vemos Riobaldo exigir do doutor da cidade um procedimento de neutralidade em face daquilo que lhe é contado. A curta passagem contém um conselho: siga o caminho do meio, posicione-se entre o sim e o não, afinal, a realidade é por demais complexa para ser abarcada em um sistema de pensamento maniqueísta. Até as reticências que concluem a citação são uma marca de pontuação particularmente pouco enfática, sugerindo uma atitude também neutra por parte do protagonista. Tal pedido não deixa de estar em consonância com uma das características mais marcantes do narratário, a qual nos dedicaremos nesse momento. Estamos falando do fato de que e que suas falas não são registradas no texto, dando a sensação de que ele permanece calado durante toda sua estadia junto ao velho Riobaldo.

Não é sem razão que essa estratégia narrativa vem intrigando os estudiosos de Rosa através dos anos. Considerando tudo o que foi visto até agora a respeito do assunto, é evidente que o silêncio do narratário nos coloca frente a um impasse: se por um lado, o *setting* narrativo faz com que a fala do "senhor" seja emudecida no romance, por outro, pudemos depreender, através dos recursos de *feedback*, sinais deixados por sua interferência no mesmo. Seria, então, realmente legítimo afirmar que o visitante permanece mudo no livro? Por outro lado, podemos afirmar o contrário e ignorar que o livro não faz qualquer registro de suas palavras?

Em *O neutro*, Roland Barthes nos aponta o caminho para resolver esse problema. Esse livro consiste em uma publicação póstuma das notas preparadas por Barthes para suas aulas no Collège de France. O curso, objeto dessa edição, foi *O neutro* e teve lugar de 18 de fevereiro a três de junho de 1978, nessa instituição. Nele, como já foi dito, temos também uma organização em figuras, sendo que uma delas – "O silêncio" – nos interessa particularmente

aqui. Nesse texto, Barthes nos oferece um interessante instrumental teórico para pensarmos a questão do narratário em *Grande sertão: veredas*.

Barthes começa sua aula sobre o tema, fazendo a distinção entre os dois tipos de silêncio postulados pela antiguidade romana: enquanto *sileo* seria a palavra usada para se referir à mudez das coisas ou da natureza, *taceo* se referiria ao silêncio das pessoas. É interessante notar que o primeiro deles pode ser associado a uma visão mística de Deus: "[...] *silere* remeteria de preferência a uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem" (BARTHES, 2003, p. 49).<sup>20</sup> Em relação ao silêncio humano (*tacere*), existem duas possibilidades de abordagem. No primeiro caso, o indivíduo se calaria como tática mundana, tentando evitar uma exposição indesejável através da fala. Com isso alcançaria quer a discrição quer a dissimulação. Uma segunda possibilidade seria calar-se como fruto de uma obrigação moral interior. É o caso do cético que se cala não só fisicamente, mas ideologicamente, por achar que não há uma diferença real entre as diversas posturas políticas ou filosóficas vigentes. As duas possibilidades têm o objetivo de baldar a fala, evitando suas armadilhas tanto sociais quanto morais. Entretanto, essa tarefa não é tão simples quanto parece. Barthes nos alerta para o fato de que o mutismo de um sujeito, mesmo quando proposto com o simples objetivo de evitar a fala, costuma ser interpretado pelo seu receptor enquanto um signo:

Sabe-se que em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo. Encontramos aqui um processo que me impressionou já em *O grau zero da escrita* e que a partir de então se tornou idéia fixa: o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos; o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, 'sábua', heróica ou sibilina: é uma pose ⇒ fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo (BARTHES, 2003, p. 58).

---

<sup>20</sup> Lembremos que Kathrin Rosenfield também vê no silêncio do senhor uma imagem de Deus. Cf. primeiro capítulo, p. 28.

Podemos depreender dessas afirmações que o silêncio por si só não é um símbolo de neutralidade, uma vez que é tomado sempre como uma postura do sujeito, seu autor. Para se alcançar uma verdadeira neutralidade, ou nas palavras de Barthes, para se burlar o silêncio, é preciso que haja um jogo não sistemático entre fala e mudez: "O neutro não se definiria pelo silêncio permanente – este seria sistemático, dogmático e se tornaria significante de uma afirmação ('sou sistematicamente calado') –, mas pelo custo mínimo de uma operação de fala tendente a neutralizar o silêncio como signo" (BARTHES, 2003, p. 61).

Barthes recorre a uma anedota retirada d' *A conversa infinita* (BLANCHOT, 2001), para exemplificar isso. Através de um pequeno fragmento narrativo, Blanchot nos conta que uma das preocupações de Kafka era não se passar por calado junto aos conhecidos. Sabendo que o seu silêncio sistemático, em uma situação social, seria tomado como sinal de tédio ou aborrecimento, ele se perguntava quantas vezes seria conveniente se pronunciar em voz alta de modo a evitar que isso ocorresse. O autor tcheco teve plena consciência de que a mudez, no caso descrito, seria uma atitude bem pouco neutra, e que, para se passar despercebido durante uma interação verbal na qual várias pessoas tomam parte, seria preciso compartilhar dela em um grau mínimo.

Talvez seja justamente esse o caso do narratário de *Grande sertão: veredas*. Ele equilibra fala e silêncio se apresentando ao narrador enquanto um espaço de neutralidade, pronto para ser preenchido com o relato que lemos no romance. Por um lado, suas falas não ocupam qualquer espaço físico nas páginas do livro, de modo que todo ele pode ser dedicado à fala do narrador. Por outro, temos recursos narrativos suficientes para saber que o visitante existe enquanto receptor do discurso do ex-jagunço. Em outras palavras, ele é calado o bastante para deixar

Riobaldo falar, e falante o bastante para, através de perguntas, manifestações de aprovação ou discordância, manter a conversa fluindo.

Em seu livro, *Os descaminhos do demo*, Rosenfield desenvolve a tese de que o silêncio do narratário, ao estabelecer uma distância entre os dois interlocutores, impede que a conversa de ambos se "achate em um acordo" entre as duas partes, sendo assim condição imprescindível para o diálogo:

Enquanto presença silenciosa, o senhor não representa uma ou outra objeção particular, mas preenche a função do *diabolus* da antigüidade (*diabolus* significa literalmente "aquele que desune", daí "adversário"), isto é, a presença virtual do argumento do adversário, a possibilidade de uma articulação diferente do mesmo assunto que é condição da conversa – do "*verter*" do assunto, da "matéria *vertente*", que Riobaldo considera o objeto legítimo da sua fala. (ROSENFELD, 1993, p. 185, grifos da autora).

Para Rosenfield, o silêncio do narratário não seria uma indicação de passividade por parte do mesmo. Muito pelo contrário, sua fala muda é um atributo extremamente positivo, uma vez que, representando desacordo virtual, permitiria a continuidade da conversa *ad infinitum*. O silêncio seria, então, ativo, instigando uma continuidade por parte do narrador e impedindo que uma verdade última ponha fim a sua elaboração narrativa. Voltando a Barthes, concluiríamos dizendo que o silêncio é necessário então na composição de um espaço de neutralidade – onde a narrativa do protagonista poderia se articular.

### 3.4 O AMIGO

Sendo isto. Ao doido, doideras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais

pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção (p. 116).

A citação acima engloba elementos já abordados aqui. Nela, vemos Riobaldo reforçar os elogios à instrução do narratário e novamente convidá-lo a percorrer narrativamente as terras de Minas. Entretanto, sentimos que a passagem ressalta principalmente a profunda empatia que existe entre esses dois interlocutores. Aqui, Riobaldo se propõe a falar de seu nebuloso passado – proposta essa que demonstra o quanto ele confia em seu visitante. O tema do sertão entra, nesse contexto, em uma perspectiva metafórica. Sabemos que, em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa parte dessa região enquanto um vazio geográfico<sup>21</sup> para retrabalhá-la literariamente também enquanto vazio psíquico: "Sertão é dentro da gente", diz Riobaldo a seu interlocutor. Sentimos que é especificamente esse espaço que está sendo colocado em questão no trecho acima. Em contrapartida, percebemos que o narratário responde a tal entrega com atenção e delicadeza: "O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção" (p.116).

Vemos, pois, que, para o velho jagunço, um relacionamento passageiro com um desconhecido não exclui o carinho, a amizade e a cooperação. A distância entre os dois não impede, por exemplo, que Riobaldo lhe peça ajuda de vez em quando: "O senhor me socorre" (p. 609); "Reze o senhor por essa minha alma" (p. 621). Ou que demande do seu visitante uma atitude de cooperação em relação à narrativa, como vemos nos trechos a seguir:

O senhor vá pondo seu perceber (p. 80).

Eu quero é que o senhor repense as minhas tolas palavras (p. 186).

Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que não sei, e que pode ser que o senhor saiba (p. 245).

Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo (p. 234).

---

<sup>21</sup> O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* nos fornece tal associação, sugerindo que *desertanu* (do latim, deserto) seria uma possível origem etimológica para o vocábulo sertão. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2558)



No fim o senhor me completa (p. 531).

Pelo que vemos através dos exemplos acima, o narratário não deve se contentar em simplesmente ouvir o que lhe é contado. Ele deve também refletir, repensar, dar opiniões, pontuar, pôr enredo, preenchendo e procurando completar os hiatos da história, cooperando amigavelmente com o narrador. Se muitas vezes Riobaldo elogia o "senhor", este é o momento de demandar uma contrapartida, exigindo dele que esteja à altura de sua boa opinião e aja como um bom entendedor que aparenta ser: "O senhor não é bom entendedor? Conto" (p. 170).

E de fato essa demanda não se faz em vão. Em diferentes passagens do livro, podemos perceber que o visitante atende ao apelo do ex-jagunço. Ele contribui com explicações e conceitos que ajudam o protagonista a definir seus próprios sentimentos e faz perguntas pertinentes que incentivam a reflexão, ajudando Riobaldo a organizar suas idéias. Vejamos alguns exemplos: "Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: *como um feitiço?* Isso. Feito coisa-feita" (p.162, grifos nossos). Nessa citação, onde podemos mais uma vez reconhecer um recurso indicador de *feedback*, vemos Riobaldo falar sobre a intensidade de seu amor por Diadorim. A pergunta em itálico, seguida de uma frase que expressa confirmação, parece indicar que o sintagma "como um feitiço" foi, de início, pronunciado pelo narratário, numa tentativa de descrever a situação que ouviu. Essa caracterização de seus sentimentos é logo aprovada por Riobaldo, que enfatiza: "Isso. Feito coisa-feita" (p. 162). Outra passagem interessante seria: "Digo ao senhor; nem em Diadorim mesmo eu não firmava o pensar. Naqueles dias, então, *eu não gostava dele?* Em pardo. Gostava e não gostava" (p. 196, grifos nossos). Nessa passagem vemos uma situação análoga à anterior. A frase em itálico novamente parece vir confirmar uma fala precedente do narratário. Ao que tudo indica, ele perguntou como Riobaldo percebia seu relacionamento com Diadorim em determinada

época. Tal atitude força o protagonista a pensar sobre o assunto e se posicionar a respeito dizendo: "Gostava e não gostava".

O protagonista, por seu lado, dá a entender que reconhece o valor dessas contribuições: "Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido" (p. 214). E termina o romance com uma afirmação de companheirismo e amizade: "Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano; circunspecto. Amigos somos" (p. 624).

### 3.5 O ESTRANHO

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito; faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo (p. 55).

Mas nem só de empatia e amizade consiste a relação entre Riobaldo e o "senhor". Quando levamos em conta o aspecto misterioso e enigmático da personagem, as palavras citadas acima nos lembram como é incômodo falar assuntos privados com pessoas de fora. De fato, a relação entre o velho fazendeiro e seu hóspede é de empatia, mas também estará povoada de mal-entendidos e silêncios incômodos. É o que podemos comprovar através da análise do trecho abaixo:

Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá? Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta (p. 155).

No início da passagem citada, percebemos o narrador dirigir de maneira bastante enfática uma indagação a seu visitante. Depois de lhe perguntar a respeito da possibilidade do sentimento amoroso ter uma origem diabólica, ele repete a questão mais duas vezes. Finalmente, resolve mudar de atitude, afirmando preferir que o visitante fique calado. Ora, podemos interpretar essa virada no comportamento do protagonista como uma resposta ao silêncio do homem da cidade. Provavelmente, depois de ver sua demanda não ser atendida por três vezes seguidas, Riobaldo resolveu se reformular em busca de um melhor entendimento entre os dois.

Embora não tenhamos privilegiado o caráter de oralidade do texto, como foi dito no primeiro capítulo, é a comparação com uma situação de fala que poderá esclarecer esse caso. George Yule nos explica que o comportamento de Riobaldo, exposto aqui, é bastante comum na linguagem oral. Segundo ele, duas pessoas engajadas em conversação normalmente se alternam na tomada da palavra. Quando tais transições se dão de maneira tranqüila – ou seja, quando não há silêncio entre as falas dos interactantes – pode-se depreender a existência de uma boa dinâmica entre os parceiros. Dada essa expectativa, a ausência de um retorno verbal imediato, quando a palavra é passada ao outro, é normalmente interpretada como uma forma de discordância:

[...] o silêncio, com frequência, leva o primeiro falante a rever sua fala para obter uma resposta que não seja o silêncio do outro falante. Isso pode ficar mais claro através de um exemplo, como o [16], onde o silêncio de Jack em resposta ao comentário de Sandy leva-a a reformular sua colocação inicial. Jack então concorda com o comentário de Sandy:

[16] Sandy: Mas tenho certeza que eles terão boa comida lá.  
(1,6 segundos)

Sandy: Hum – Imagino que a comida não é lá essas coisas.

Jack: Não – as pessoas vão lá principalmente pela música  
(YULE, 2000, p. 80, nossa tradução).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> "[...] silence often leads the first speaker to revise the first part in order to get a second part that is not silence from the other speaker. This may be clearer via an example, such as [16], where Jack's silence in response to Sandy's comment prompts Sandy to restate her assessment. Jack then agrees with Sandy's assessment.

[16] Sandy: But I'm sure they'll have good food there.  
(1.6 seconds)

Sandy: Hmm – I guess the food isn't great.

Jack: Nah – people mostly go for the music" (YULE, 2000, p. 80).

A citação extensa tem uma razão de ser: cremos que a fala de Riobaldo segue exatamente o modelo fornecido por Sandy. Depois de repetir sua indagação, sem obter qualquer resposta por parte de seu parceiro, ele se reformula e aceita o silêncio do outro com o objetivo de manter uma dinâmica comunicacional tranqüila. Podemos depreender daí que o narratário, ainda que não fique totalmente mudo, como provam os recursos de *feedback*, fala muito menos do que o narrador gostaria, demonstrando uma dinâmica comunicacional ruim.

De fato, freqüentemente o ex-jagunço dá a sensação de que se sente incompreendido pelo hóspede:

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!...Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma – terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas! (p. 608).

Aqui, em um claro tom agressivo, vemos Riobaldo duvidar da capacidade do "senhor" de entender o que diz. O visitante não viveu as mesmas experiências que ele, então, como poderia ter idéia do que sente ao narrá-las? Diversas vezes, e o trecho acima é um exemplo disso, sentimos uma barreira impedindo que o encontro dos dois seja total. Como nos lembra Lígia Chiappini, nas reflexões metalingüísticas que Riobaldo faz ao "senhor", um dos principais motes é a dificuldade de contar e o caráter de incomunicabilidade da experiência vivida. Outras passagens do texto são exemplares nesse sentido: "Mas, como vou contar ao senhor? Ao que narro, assim refrio, e esvaziado, luiz-e-silva. O senhor não sabe, o senhor não vê. Conto o que fiz? O que adjaz" (p. 608); "Para que conto isto ao senhor? Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber?" (p. 227); "Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá" (p. 170).

Mas os problemas de comunicação não são culpa exclusiva do visitante. Sabemos que o relato de Riobaldo não é completamente límpido e honesto. Como veremos adiante, o velho jagunço manipula a narrativa, esconde fatos e deixa o visitante no escuro a respeito de verdades que já conhece, como a identidade de Diadorim, por exemplo: "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..." (p. 615).

### 3.6 O ADVERSÁRIO

Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com vinte minutos bastava... porque costeava o Rio Chico pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado? Há-de, não me dê crime, sei que não foi. E mal eu mão quis. Só que uma pergunta, em hora, às vezes, clarêia razão de paz. Mas, o senhor entenda: o tal moço, se há, quis mangar (p. 24 e 25).

Estando localizado nas primeiras folhas do livro – cuja introdução, com nota do editor, homenagem poética e prefácio crítico, vai até a página 20 – o trecho acima nos fornece a primeira impressão deixada pelo narratário no protagonista. Lendo com cuidado as colocações de Riobaldo aí feitas, vemos que ela não parece ser muito positiva. Afinal, antes de qualquer coisa, o velho fazendeiro sente a necessidade de esclarecer se o homem que está a sua frente é ou não aquele que se gaba de ser o próprio demônio. Através da retratação que segue imediatamente o pronunciamento de tal dúvida, podemos identificar a pergunta como sendo indicadora de *feedback*, recurso já assinalado anteriormente. De modo que as desculpas

proferidas pelo narrador vêm provavelmente acalmar alguma resposta indignada do moço da cidade.

Entretanto, embora negue a caracterização diabólica, o narratário tem algo em comum com o príncipe das trevas. Partindo da descrição feita pelo velho jagunço, citada acima, podemos identificar importantes atributos compartilhados pelos dois. Ambos são estrangeiros e caçam do povo do sertão: "O senhor ri certas risadas..." (p. 23), diz Riobaldo a respeito de seu visitante logo no primeiro parágrafo do romance. Ambos são também investidos de uma super velocidade, mas o que o demônio é capaz de fazer com seus poderes maléficos, o homem da cidade faz com sua tecnologia: "Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve" (p.118).

Em *O diabo no imaginário cristão*, Carlos Roberto Nogueira mostra como a nossa imagem desse ser é composta a partir de uma série de elementos que eram considerados sagrados pelas tradições pagãs. As descrições do inferno cristão, por exemplo, se remetem ao Hades grego, e a própria forma física do anjo caído – mistura de homem e cabra – lembra o deus Pã. "Tudo o que ele [o cristianismo] repeliu energicamente como contrário a seus dogmas, como impuro e ímpio, refugiou-se no reino do Mal" (NOGUEIRA, 1986, p. 29). Através de nossa história, portanto, o diabo, enquanto emblema do desconhecido, passou a ser um refúgio para tudo aquilo que representa a alteridade, o incompreensível, o Outro (ÁVILA, 1998, 391). Ora, nosso doutor da cidade se encaixa justamente nessa descrição.

É esse tipo de raciocínio que permite Myriam Ávila, por exemplo, dizer que, em Guimarães Rosa, o demônio nada mais é do que um retrato elaborado do olhar estrangeiro sobre o sertão: "O estrangeiro tem em comum com o Diabo sua alteridade e o poder sobrenatural que lhe

conferem suas armas de imensa capacidade de destruição e sua tecnologia desconhecida" (ÁVILA, 1998, 391). Idéia essa que é grandemente inspirada no trecho analisado aqui, o primeiro que vem mostrar o caráter de alteridade do "senhor".<sup>23</sup>

De maneira diferente, uma outra autora vem corroborar esse pensamento. Em *Os descaminhos do demo*, Kathrin Rosenfield nos conta que, na origem, a palavra diabo significava literalmente "aquele que desune", daí "adversário". Voltando ao romance de Rosa, não podemos deixar de perceber que o visitante desconhecido de Riobaldo também pode ser associado a uma, senão a várias quebras. Já de início, interrompe a rotina do protagonista em uma longa e inesperada visita; sua caracterização de *pessoa de fora* estabelece um hiato entre sua realidade e a do narrador e suas aparições descontínuas no texto reforçam esse caráter.

Mas o vazio instituído pela figura do narratário não é o único explorado pelo autor. Chamamos a atenção, no relato de Riobaldo, um encontro com o outro tipo de quebra experimentado no momento do pacto. Nessa ocasião, o diabo, convocado pelo protagonista, não chega a aparecer fisicamente. Na verdade, nem mesmo responde às suas palavras, circunstância que abre margem para um dos grandes motes do livro: o questionamento a respeito da existência do demônio. Vamos ao texto:

-- "Lúcifer! Lúcifer! ..." – aí eu bramei desengulindo.  
*Não. Nada.* O que a noite tem é o vozeio dum ser- só – que principia feito grilos e estalinhos, e sapo- cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbilhado tremido, de passarinho ninhante mal- acordado dum totalzinho sono.  
 -- "Lúcifer! Satanás!..."

*Só outro silêncio.* O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.  
 -- "Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!"  
 Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. *Ele não existe, e não apareceu nem respondeu* – que é um falso imaginado (p. 438, grifos nossos).

---

<sup>23</sup> Também em "Antiperipléia" (ROSA, 2001, p. 41-45), um conto de *Tutaméia* que apresenta enormes semelhanças, tanto temáticas quanto estruturais, com *Grande sertão: veredas*, o narratário termina por ser denominado "Seô Desconhecido".

Percebe-se, através dos trechos sublinhados, que a resposta que Riobaldo recebe a seus apelos pelo demônio é só o silêncio. Até mesmo a ambição de derrotar Hermógenes, a princípio a própria motivação para a realização de um pacto com o diabo, perde o sentido em tal momento:

"Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!..." – ; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero lembrava – feito ele fosse uma criancinha moliçosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado (p. 437).

Vemos que o desencontro com o diabo e o silêncio do "senhor" poderiam talvez ser entendidos como um único vazio estrutural em volta do qual a narrativa se constrói. A elaboração lingüística do sertanejo, entretanto, não tem a pretensão de tamponar esse vazio. Muito pelo contrário, ela o tematiza, ou melhor, atualiza artisticamente, tendo como emblema esse "Nonada" – síntese de não, nada – que se propõe tanto como ponto de partida quanto de chegada da narrativa.

A figura do "senhor", envolvida em mistério e silêncio, é perfeita para trazer de volta as faltas já vivenciadas pelo protagonista. Emblema do neutro, o homem de fora não remete somente à indefinição de Diadorim, mas também ao vazio de sertão, ao encontro com diabo e, em última instância, ao medo da morte. Nas palavras de Vincenzo Arsillo "[...] (d)escrever o sertão seria assim um infinito processo metonímico (e o interlocutor, o silêncio do interlocutor, mas só como possibilidade —como tentação—, e nunca como definição, poderia ser considerado uma das imagens metonímicas dele?)" (2001, p. 320).

### 3.7 O ÁRBITRO



O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse ... Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele [do demônio]?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! (p. 26).

Freqüentemente, Riobaldo coloca o "senhor" no papel de juiz ou padre: confessa-se a ele buscando com isso absolvição para os atos criminosos do passado. Assim, procura aliviar a culpa que sente em relação ao pacto que fez com o diabo, e aplacar o remorso de ter negligenciado seus homens na batalha final com o bando de Hermógenes – ato que possivelmente teve como consequência a morte de inúmeros jagunços, incluindo aí seu amado Diadorim. Pelo que o livro nos conta, essa não foi a primeira vez que relatou sua história a alguém com esse objetivo. Antes do visitante, Zé Bebelo, compadre Quelemém e padres da igreja já haviam escutado confissões semelhantes: "Mas me confessei com sete padres, acertei sete absolvições" (p. 80). Em certo momento de seu relato, o narrador chega a expressar o desejo de ser ouvido e julgado até por seus próprios jagunços: "Eu narrava tudo, eles [Alaripe e Quipes] tinham de prestar atenção em me ouvir. Daí, ah, de rifle na mão, eu mandava, eu impunha: eles tinham de baixar meu julgamento... Fosse bom, fosse ruim, meu julgamento era" (p. 587). Mais tarde, Riobaldo se dirige ao narratário exigindo explicitamente mais um julgamento: "Diga o senhor, sobre mim diga" (p. 56).

Ora, o trecho analisado aqui se encaixa exatamente nesse caso. Nele vemos que Riobaldo, depois de demandar ajuda do "senhor" para resolver um problema pessoal não nomeado, pergunta a ele se acredita no diabo. O agradecimento pontuado de exclamação que segue tal pedido seguramente indica que a resposta, aparentemente negativa, o satisfaz. Aí temos mais um caso onde podemos identificar o, já mencionado, recurso de *feedback*. De modo que o que

vemos aqui é um primeiro passo no movimento argumentativo que visa provar a inocência do protagonista. Afinal, se o diabo não existe, segundo ele deseja confirmar, como pode ter havido um pacto?

A demanda por uma opinião do "senhor" não é, entretanto, feita sem qualquer tipo de malícia. O velho fazendeiro, como um bom narrador, manipula sua história de modo a encaminhá-la para um julgamento positivo. Nesse contexto, não se inibe em recorrer a paralelos literários e retóricos para tornar sua narrativa mais atraente. É o que podemos comprovar através do trecho que vem concluir a descrição de sua primeira partida para batalha, junto a Zé Bebelo: "[...] o senhor mesmo nunca viu coisa assim – só em romance descrito" (p. 148). Em sua fala, também as experiências ficcionais são freqüentemente tomadas como um modelo para o que acontece com sua própria vida, como explicita a passagem abaixo, trecho que conclui o relato da morte de um inimigo: "Agora, com uma coisa, eu concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocaiando, mais Diadorim, para com a gente aprontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade. Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?" (p. 177). Ainda que negue ser o autor da morte em questão, Riobaldo procura em sua memória literária uma justificativa para o mesmo. Esse tipo de argumento, embora talvez tenha o efeito contrário daquele desejado pelo protagonista, nos levando a duvidar da veracidade da afirmativa que o precede, não deixa de ser revelador quanto à relação do protagonista com os textos artísticos.

E de fato, como nos aponta Walnice Galvão, através do epíteto de jagunço-letrado que atribui ao protagonista, o conhecimento da literatura é uma característica-chave dessa personagem. Em comunicação apresentada no Colóquio *Literatura e Infância* realizado em 2004 na Faculdade de Letras da UFMG, nos propusemos a investigar as raízes da prática literária do

narrador de *Grande sertão: veredas*. Ela remonta à infância de Riobaldo, época em que foi preparado por seu pai para as letras e a guerra. Não é de se surpreender, portanto, que, mais tarde, ao articular esses dois assuntos, ele o faça de maneira tão sedutora.

A malícia do narrador é radicalizada em um texto de Telma Maria Hilbert. Em "*Grande sertão: veredas: a defesa*", ela aborda a narrativa em questão como um discurso de má-fé, onde o protagonista propositalmente nega a responsabilidade por seus malfeitos. Dentre as técnicas usadas para isso, ela aponta as principais. Já de início, pode-se perceber que ele toma a palavra a seu interlocutor, desprezando as opiniões que diz desejar. A autora vê nas freqüentes reformulações discursivas, das quais o protagonista é autor, uma tentativa de aprimoramento retórico que visa retratar o passado de maneira positiva e obter assim a aprovação do "senhor". O ponto alto dessa estratégia seria o momento em que o velho jagunço nega que o pacto tenha sequer acontecido, tornando-se assim inocente do mesmo.

Aí estão, pois, as características principais da nossa personagem, organizadas em figuras. Talvez o leitor tenha sentido que a linha divisória que as separa não é sempre nítida. A verdade é que, como o Virgílio de Dante (e aqui convocamos Auerbach para auxiliar na nossa reflexão), o "senhor" condensa uma série de significações diferentes, que não podem ser entendidas em separado. Quando lemos, entretanto, naturalmente desagregamos elementos do texto, para depois juntá-los em nossa mente. É essa desagregação que quisemos exemplificar aqui. Matematicamente, as centenas de fragmentos que levantamos poderiam ser arranjadas em um número incontável de outras ordens – número tão grande quanto o de leituras que poderíamos fazer de *Grande sertão: veredas*.

Mas nossa questão inicial ainda permanece em aberto: baseando-nos nas figuras, podemos aproximar o narratário do leitor? Antes de respondermos a isso, é preciso saber o que se entende por leitura em termos teóricos e quais eram as concepções de Rosa a respeito do assunto ao escrever o livro. É o que faremos no capítulo a seguir.

#### 4. GRANDE SERTÃO: A ESCRITA DE UMA LEITURA

##### 4.1 A LEITURA SEGUNDO BARTHES

Para nos aprofundarmos na associação entre o narratário e o leitor, falta finalmente investigar como nos interessa trabalhar, na presente dissertação, o último desses dois termos. Recorreremos, nesse sentido, a duas perspectivas distintas, uma teórica e a outra pragmática. Através da primeira discutiremos algumas noções de leitura a partir das quais o presente trabalho se constrói. Através da segunda, investigaremos os ideais que o próprio Rosa tinha para seus leitores. Em meio a isso, veremos como o narratário obedece ou não a cada uma dessas perspectivas.

Segundo Oscar Tacca, as abordagens sobre o tema da leitura se dividem em três linhas diferentes. A primeira delas se ocupa da leitura do ponto de vista fenomenológico, ou seja, está preocupada com a definição do ato de ler. "A segunda concentra o seu interesse no leitor como elemento estruturante da obra. O destinatário não é algo exterior a ela [...], mas uma entidade determinante do seu ser [...]" (TACCA, 1983, p. 140). Nessa perspectiva, o leitor poderia ser entendido como um personagem da obra, correspondendo a uma função implícita ao texto. A terceira linha se volta para a comunicação discursiva e estuda o destinatário enquanto função da linguagem. Jakobson e Benveniste são os dois grandes ícones desse tipo de trabalho.

Não é difícil prever que a segunda dessas linhas é aquela que atrai nosso interesse. Tendo Roland Barthes entre seus principais partidários, ela apresenta inúmeras semelhanças com a abordagem que buscamos desenvolver aqui. Afinal, nessa perspectiva o leitor é ao mesmo

tempo personagem, função textual e estruturador da narrativa. Todas essas propriedades, como estamos tentando mostrar, poderiam ser atribuídas ao narratário de *Grande sertão: veredas*. Roland Barthes, particularmente, tem uma peculiaridade muito propícia ao tipo de análise que buscamos: ele não possui, como outros autores, uma articulação teórica conclusiva sobre o assunto. Em um texto de 1972 (BARTHES, 1993-1995, p. 1455), chega a anunciar a necessidade de uma teoria para a leitura, mas adianta que ela não poderia se basear em um modelo fechado. Alguns anos depois, em "Da leitura", ele esclarece a razão disso: "Isso é para indicar que não se pode razoavelmente esperar uma Ciência da leitura, a menos que se conceba ser um dia possível – contradição nos termos – uma Ciência do Inesgotamento, do Deslocamento infinito [...]" (BARTHES, 1988, p. 51-52). Essas idéias, ao contrário de nos parecerem falhas ou incompletas, apresentam para nós uma grande vantagem em relação às teorias mais estruturadas. Utilizando-as, fugimos à tentação de aplicar um modelo teórico pronto ao romance, e acabar abordando *Grande sertão: veredas* como simples ilustração de uma doutrina externa. Não querendo cair nesse equívoco, é que propomos – e Barthes se presta muito bem a isso – estabelecer um diálogo entre obra e teoria sem pretensão de encontrar um perfeito ajuste entre ambas. Vejamos, então, o que ele tem a dizer sobre o processo da leitura, refazendo seu percurso sobre o tema.

A "Morte do Autor", texto de 1968, é um dos primeiros lugares onde o leitor aparece como figura importante na obra barthesiana. Nesse pequeno artigo, Barthes censura energicamente a ênfase que a crítica literária da época dá ao escritor de um livro em suas abordagens do mesmo. Segundo ele, é um equívoco estudar uma obra a partir da pessoa do autor, uma vez que a escritura é uma convergência de textos, idéias e imagens que estão diluídas na cultura. Ou seja, é um lugar enunciativo que não pode ser atribuído a um único indivíduo. A unidade de um texto, continua ele, estaria no seu destino e não na sua origem: "[...] um texto é feito de

escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar [...] é o leitor" (BARTHES, 1988, p. 50).

Pouco tempo depois, em *S/Z*, Barthes começa a delinear duas categorias básicas concernentes ao tema da leitura. No primeiro item desse livro de 1970, ele nos introduz nos conceitos de texto *legível e escrevível*. O primeiro seria o texto "clássico", que coloca o leitor no simples papel de recebedor, não criando assim uma transitividade entre o ponto de partida e o ponto de chegada do texto. Em outras palavras, aquilo que é simplesmente legível não estimula sua própria continuidade através de outras escrituras. O segundo tipo de texto seria o exato oposto: é uma produção que tende a ser infinitamente refeita pelos seus leitores. Para Barthes é justamente a possibilidade de reescritura que determina o valor de um texto:

Nossa avaliação só pode estar ligada a uma prática é a da escritura. Há de um lado o que é possível escrever e, do outro, o que já não é possível escrever aquilo que está na prática do escritor e aquilo que dela proveio: que textos eu aceitaria escrever (re-escrever), desejar, avançar, como uma força neste mundo que é meu? O que a avaliação encontra hoje é este valor: aquilo que pode ser hoje escrito (re-escrito): *o escrevível*. Por que o escrevível é nosso valor? Porque o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto (BARTHES, 1992, p. 38, grifos do autor).

Em "Escrever a Leitura", artigo já citado que fala a respeito da composição de *S/Z*, o autor postula a leitura como o lugar onde a obra se dispersa. Ao contrário da composição, que canaliza, a leitura, seguindo uma lógica associativa, dissemina, ou seja, associa ao texto "outras idéias, outras palavras, outras significações" (BARTHES, 1988, p. 41). Todas as leituras, continua Barthes, são feitas a partir de regras narrativas que apontam, por sua vez, para a única verdade possível do ato de ler: a verdade lúdica. Nessa perspectiva, o livro *S/Z* não seria nada mais do que a sistematização dos momentos em que o autor, fiel a um jogo

textual, leu *Sarrasine*, de Balzac, associativamente, ou, para usar suas próprias palavras, leu "levantando a cabeça" (BARTHES, 1988, p. 40).

Alguns anos mais tarde, Barthes dá continuidade à suas idéias sobre a leitura, ao afirmar que esta, campo pouco sistematizável por natureza, não pode ser teorizada a partir de seu ponto de partida; afinal não podemos necessariamente relacioná-la a um objeto específico: lemos textos, imagens etc. Não pode também ser abordada com base em possíveis níveis de profundidade textual: incalculável, o número de tais níveis não poderia ser quantificado ou analisado. Não há, finalmente, uma junção estrutural para a leitura: tanto podemos decidir que tudo é legível quanto o contrário. Assim diz Barthes em seu texto "Da Leitura" escrito em 1976. É o leitor em seu desejo, continua ele, a única unidade possível na leitura; o texto, por sua vez, seria a postulação de uma espécie de leitor total que, através da acumulação de diversas codificações, sobrecodificasse, produzisse, amontoasse linguagens. Entretanto, uma leitura que preenchesse todos esses requisitos seria, nas palavras do autor, "uma leitura louca" irrealizável, e deveria, a nosso ver, ser entendida somente como um hipotético horizonte de expectativas.

É nesse texto que Barthes postula a idéia, tão cara a nós, de que é possível abordar "a leitura como condutora do Desejo de escrever" (BARTHES, 1988, p. 50). Diz ele:

Não é que necessariamente desejemos escrever como o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia [...] Nessa perspectiva, a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (BARTHES, 1984, p. 50, grifos do autor).



Em "Da obra ao texto", ensaio publicado alguns anos antes, Barthes já fizera um apanhado geral de suas próprias considerações a respeito do texto literário como um todo. Considera-o, pois, sob diferentes perspectivas, sendo que uma delas é a da leitura. Nesse sentido, critica a relação passiva que, na época, o público mantinha com o texto. Antigamente, diz ele, aprendíamos na escola a ler e a escrever. Hoje, simplesmente aprendemos a ler. Ora, uma relação democrática com o objeto literário pressupõe sua reescrita pelo leitor. A leitura não deveria ser uma espécie de consumo, mas um jogo – no sentido amplo que a palavra tem em francês<sup>24</sup> – onde o leitor executaria o texto, como a uma partitura de música. Lembremos que ela precisa ser tocada ou cantada em voz alta para existir. Curiosamente, para Barthes, esse jogo tem algo de desagregação:

A redução da leitura a um consumo é evidentemente responsável pelo "aborrecimento" que muitos sentem perante o texto moderno ("ilegível"), o filme ou o quadro de vanguarda: o aborrecer-se quer dizer que não se é capaz de produzir o texto, jogá-lo, desfazê-lo, *fazê-lo partir* (BARTHES, 1987, p. 60, grifos do autor).

Em uma discussão com Maurice Nadeau sobre o tema dos fins da literatura, sintetiza "'Para onde vai a literatura?', poderíamos dizer sem hesitação – mas aí então acabava-se o debate –: 'Para a sua perda'" (BARTHES e NADEAU, 1977, p. 9). Se o leitor pode ser identificado a esse destino, não seria ele também uma falta? Falta essa que levaria a uma outra escrita?

## 4.2 FIANDO UM TEXTO

---

<sup>24</sup> No dicionário *Le Robert*, achamos alguns usos da palavra pertinentes ao que diz Barthes: brincar, jogar, representar um papel de teatro, tocar um instrumento ou uma música (REY-DEBOVE, 1999, p. 560).

Não é difícil associar o visitante de Riobaldo ao leitor-produtor de Barthes. Na fortuna crítica de Guimarães Rosa não faltam, por exemplo, trabalhos que apontam para o fato de que o narratário escreve inspirado por aquilo que ouve do velho jagunço.<sup>25</sup> cremos, entretanto, que sua produção é um pouco mais específica e pode ser identificada ao próprio texto que lemos. Expliquemos isso melhor. No decorrer do romance, vemos o "senhor" fazer perguntas, pontuar e ajudar o protagonista a colocar ordem em suas idéias. É muito possível que, sem as suas interferências, a narrativa de Riobaldo fosse muito diferente. O narratário é, portanto, um dos grandes responsáveis pelo formato final do relato: não é que a história de Riobaldo simplesmente estimule o visitante a uma escrita futura, o próprio relato que lemos já é a sua produção.

Não estamos dizendo com isso que compartilhamos da tese de Walnice Galvão e que, para nós, o narratário é o autor do texto *Grande sertão: veredas*. Para que isso acontecesse seria necessário projetar a sua escrita para fora do livro, localizando-a em um momento posterior ao relato: depois de ouvir a história de Riobaldo, o visitante a escreveria, fazendo com que ela tomasse a forma que tem para nós, leitores. Nossa hipótese é um pouco diferente: cremos que a produção do visitante não pode ser diferenciada da de Riobaldo. É a influência do visitante no relato que fez desta aquilo que é.

Para explicarmos como isso se dá, teremos de voltar ao conceito de figura retórica de Auerbach. Lembremos que essa categoria usava de características de uma personagem para articular diferentes níveis narrativos. É exatamente isso que o narratário faz. Suas características apresentadas no capítulo anterior permitem a ele um papel na articulação narrativa do texto. Se no capítulo anterior vimos como as figuras que incorpora contribuem

---

<sup>25</sup> Como já dissemos no primeiro capítulo, p. 31, Luiz Cláudio de Oliveira, Davi Arrigucci Jr., Benedito Nunes, Lívia Ferreira Santos, Márcia Marques de Moraes, Cláudia Campos Soares e Walnice Galvão, ressaltando o fato de que o "senhor" executa algum tipo de escrita a partir do que ouve de Riobaldo, aproximam-no a um escritor.

para que ele seja um catalisador da narrativa, agora queremos ver o resultado disso no texto. Em outras palavras, queremos entender quais as funções retóricas o narratário exerce no livro.

No nível textual, as referências ao narratário freqüentemente são usadas para dar coesão ao texto. Isso pode ser feito de diversas maneiras diferentes: ele é usado como pretexto para atrair a atenção do leitor, ajuda a manter o suspense da história, adianta as possíveis dúvidas do público e ameniza as transições entre as diferentes partes do texto. Vejamos cada um desses casos através de exemplos. As recorrentes expressões "Mire e veja", "Veja o senhor", "Olhe" e tantas outras invocações feitas ao visitante, acabam por chamar a atenção do leitor para as passagens que as seguem. Ao narratário são, freqüentemente, feitas insinuações sobre os acontecimentos que estão por vir, instigando tanto ele e quanto o leitor a manterem a atenção na narrativa. Dois exemplos seriam: "Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?" (p. 301); "Sê soalerte o senhor, que estamos descambando: o senhor mesmo se prepare; que para fim terrível, terrivelmente" (p. 574). A ele Riobaldo também dirige perguntas a respeito do prosseguimento da narrativa, esperando, não que as responda, mas que tenha a curiosidade aguçada: "Aquela mulher ia sofrer?" (p. 613); "Que o senhor sabe? Qual: ...o diabo na rua, no meio do redemunho... O senhor soubesse..." (p. 610, grifos do autor).

Através de suas perguntas, o narratário obriga Riobaldo a esclarecer muitas das dúvidas que poderiam, de outro modo, ser suscitadas pelo relato. Sua presença faz com que problemas potenciais sejam resolvidos, antes mesmo de aparecerem, como vemos nos exemplos: "De seguir assim, sem dura decisão, feito cachorro magro que espera viajantes em ponto de rancho, o senhor quem sabe vai achar que eu seja homem sem caráter. Eu mesmo pensei" (p. 157); "Desertor? Ah, não, esse o Sidurino era, correndo por um cavalo" (p. 596).

As referências ao "senhor" também são muito usadas para introduzir ou finalizar algum episódio, fazendo a transição entre as diferentes partes do texto. Em *Grande sertão: roteiro de leitura*, Rosenfield divide o romance de Rosa em seis partes principais, de aproximadamente cem páginas cada uma. Os temas englobados por elas seriam respectivamente a introdução do relato (p. 23–116), a infância da personagem (p. 116- 214), sua luta ao lado dos hermógenes (p. 214-324), um interlúdio com reflexões metanarrativas (p.324-329), a campanha de Zé Bebelo (p. 329- 440), a chefia de Riobaldo (p. 440-546) e a batalha final (p. 546-624). Comparando as páginas que fazem a transição de uma parte à outra com o nosso levantamento, vimos que o narratário é uma presença constante nelas. Frases como: "Mire e veja: um casal, no Rio Borá, daqui longe [...]" (p. 76) são freqüentemente usadas para fazer a mudança de assunto.

Às vezes isso se dá de maneira mais elaborada, como no exemplo abaixo, onde Riobaldo procura amenizar os cortes narrativos:

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém, mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas as sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – mês escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo contar corrigido. *E para o dito volto. Como eu estava, com o senhor, no meio dos hermógenes* (p. 214, grifos nossos).

Mas o papel do narratário no texto não se limita a dar coesão a ele. Sua ignorância a respeito do universo do sertão serve de desculpa para Riobaldo dar explicações extras que chegam, por tabela, ao leitor: "[...] um *boi* – o senhor sabe: um couro só, espetado numa estaca, por resguardar a pessoa do rumo donde vem o vento – o bafe-bafe" (p. 94, grifos do autor). Sua presença suscita também a criação de verossimilhança, visto que é atribuída a ele a

capacidade de testemunhar a existência de elementos presentes na história. É o que vemos nos trechos: "O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso" (p. 601); "O senhor ouvindo o seguinte, me entende. O Paredão existe lá. O senhor vá, o senhor veja" (p. 113); "O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins [...]" (p. 620); "Conforme me casei, não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha muito companheira – o senhor conhece, o senhor sabe" (p. 619).

Finalmente, suas perguntas são importantes na inclusão de novos elementos do texto. Através delas ele muda o rumo da narrativa, traz à tona assuntos que o narrador deseja manter encobertos e, pelo que dá a entrever o trecho a seguir onde ele parece mencionar o Chefe Urutu Branco, suscita até mesmo o início da história: "E o 'Urutú-Branco'? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado que foi era um pobre menino do destino..." (p. 33).

#### 4.3 A LEITURA SEGUNDO ROSA

Em comunicação apresentada no VIII Congresso Abralic de 2002,<sup>26</sup> Maria Neuma Cavalcante nos trouxe algumas idéias sobre como o próprio Rosa visualizaria a leitura de seus livros. Partindo do acervo do escritor, que se encontra atualmente no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo, ela estudou cartas e depoimentos pessoais do autor para traçar o perfil do leitor idealizado que ele deseja para sua obra. Em sua fala, intitulada

---

<sup>26</sup> A comunicação foi apresentada no dia 24 de julho durante o Simpósio 25, mesa IV. Infelizmente, o texto da apresentação não se encontra publicado junto aos Anais desse mesmo Congresso, sendo impossível uma citação apropriada do mesmo.

"Guimarães Rosa: ouvindo ecos de uma recepção construída", a pesquisadora divide a massa leitora em quatro tipos principais: os leitores comuns, os críticos literários, os tradutores e, finalmente, o próprio Rosa enquanto primeiro leitor de sua obra. De maneira geral, diz ela, Rosa pretende, em suas obras, elevar o gosto do público e causar estranhamento no leitor. Portanto, espera que seus receptores sejam esforçados, intuitivos, rebeldes e que estejam dispostos a aprender novas maneiras de sentir e pensar.

Embora não tenhamos tido acesso às mesmas fontes que a ex-chefe do IEB, percebemos, através do material pessoal de Guimarães Rosa já publicado, que o leitor idealizado por ele acaba sendo muito parecido com o narratário. Para isso, recorreremos às próprias palavras do autor no que concerne à tradução e à crítica literária – segundo Cavalcante, dois tipos privilegiados de leitura. Nossas fontes foram as cartas de Rosa para alguns de seus tradutores e uma entrevista fornecida a Günter Lorenz, onde fala, entre outros temas, sobre a recepção crítica de sua obra.

Nas cartas dirigidas aos seus tradutores italiano, norte-americana e alemão, Guimarães Rosa não só discute sua obra literária, mas também dá a entrever algumas idéias que compartilha sobre a tradução. As indicações sobre o assunto se encontram salpicadas através do material escrito, mas juntas são suficientes para articular uma comparação com o que já foi visto até agora a respeito do narratário. Em todas as correspondências citadas aqui, pode-se perceber que o autor de *Grande sertão: veredas* considera o tradutor um interlocutor literário privilegiado e um parceiro no processo de construção da obra. Rosa não poupa elogios à capacidade de seus correspondentes estrangeiros e demonstra sentir um enorme prazer no contato com eles. Algumas particularidades de cada um desses relacionamentos são dignas de menção e é nelas que nos deteremos a seguir.

Organizado pelo próprio tradutor italiano, Edoardo Bizarri, *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano* traz um apanhado de quase todas as cartas trocadas entre os dois intelectuais. O contato postal entre eles começa em 1957 e termina em 1967, com a morte do autor. Entretanto, fora o período de 1962-1964, momento em *Corpo de Baile* está sendo vertido para o italiano, a correspondência é esparsa e os dois amigos chegam a passar um ano sem qualquer tipo de comunicação. Já de início percebemos que Rosa confia muito no italiano e espera dele um papel extremamente ativo na elaboração da tradução. Diz ele:

Será também um pouquinho de covardia... ou mesmo só confiança e admiração, como acho – o que vejo que estou, no mais íntimo, desejando: que o livro, em italiano, tenha um tanto mais de Bizarri e um tanto menos de Guimarães Rosa!?  
(ROSA, 2003, p. 134).

Bizarri corresponde a essa demanda exigindo em contrapartida auxílio de Rosa para desvendar o universo desconhecido do qual falam seus livros, e passa a enviar-lhe listas com dúvidas e perguntas. Ao que o autor responde com uma intensa manifestação de apreço:

Vá mandando, sem cerimônia, certo de que toda dúvida é fecunda. E de que, nós dois, juntos, seremos fortíssimos, invencíveis. Você não é apenas um tradutor. Somos 'sócios', isto sim, e a invenção e criação devem ser constantes. Com Você, não tenho medo de nada (ROSA, 2003, p. 51).

Parceiros, os dois aceitam a troca de opiniões como um jogo lúdico: "Estou mesmo gostando desse jogo" (ROSA, 2003, p. 51). E não só Bizarri aceita as sugestões do autor, mas a recíproca também é verdadeira, como podemos conferir em um episódio exemplar da correspondência. Quando, em 1964, sai a terceira edição de *Corpo de Baile* pela editora José Olympio, Rosa decide dividi-la em três livros distintos. O livro, que já fora publicado tanto em um como em dois volumes, sai agora em três blocos: *Manuelzão e Miguilim*, contendo "Campo geral" e "A festa de Manuelzão", *No Urubuquaquá, no Pinhém*, incluindo "O recado

do morro", "Cara-de-Bronze" e "A estória de Lélío e Lina" e *Noites do sertão*, no qual se encontram "Dão-lalalão" e "Buriti".<sup>27</sup> Nessa época, o autor reorganiza as epígrafes do livro de acordo com uma sugestão do italiano:

[...] na partilha, resolvi deslocar o Coco para o 3º livro ("Noites do sertão") servindo como epígrafe privativa para a novela "Dão-lalalão". Foi idéia sugerida, indiretamente, por Você. Lembra-se de nossa troca de conversa sobre ele? Veja como o grande tradutor começa a influenciar no autor. Obrigado (ROSA, 2003, p.122).

Mas o relacionamento dos dois também é permeado de vazios, que são mencionados por Rosa de uma maneira quase riobaldiana:

Quando terminar – e já está terminando... – esta nova viagem companheira, este dialogar de cartas, a que tão bem me custumei, a gente vai sentir falta. Que iremos fazer? Você já imaginou, você, esvaziado, de repente, deste pesado e forçoso trepidar de tarefa, sem ter, diante este tipo de dificuldade para brilhantemente vencer? Bizarri, que é que, depois Você, Você vai fazer? (ROSA, 2003, 133).

Em *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onis*, Iná Valéria Verlangieri apresenta, com extremo rigor edótico, parte das cartas trocadas entre o autor e a senhora De Onis. As epístolas acompanham o período em que ela colabora na tradução de *Grande sertão* e inicia a conversão de *Sagarana* para o inglês. Os resultados obtidos por ela têm uma particularidade muito importante: são os primeiros grandes trabalhos de tradução dedicados à obra de Rosa, e funcionaram como uma apresentação deste para o mundo. De fato, a Harriet de Onis pode ser atribuída a "descoberta" desse grande autor brasileiro. Talvez no caráter inaugural dessa tradução esteja a explicação do exagerado interesse de Rosa por ela. Embora não seja sua intenção inicial, ele acaba por

---

<sup>27</sup> As referências completas para os mesmos são respectivamente: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* : ("Corpo de baile"). 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964, 202p; ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* : ("Corpo de baile"). 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, 246p; ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão* : ("Corpo de baile"). 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, 251p.



acompanhar de perto esse trabalho: revê provas, dá conselhos, explica sua obra, sugere saídas para os impasses da tradução e assim por diante. Nesse processo, podemos por vezes entrever o que ele espera do público americano, e como ele encara o trabalho de Harriet de Onis.

A exemplo do que acontece na correspondência com Bizarri, as cartas a Harriet de Onis são povoadas de elogios e manifestações de companheirismo. Não cremos que valha a pena repeti-los aqui, e nos contentaremos em mencionar dois episódios muito interessantes do relacionamento entre autor e tradutora.

O primeiro pode ser sintetizado em uma querela a respeito dos pronomes possessivos usados em referência ao livro *The devil to pay in the backlands*, versão para o inglês de *Grande sertão*. Enquanto Rosa insiste em dizer que o livro pertence aos dois, se referindo a ele como sendo "o nosso livro" (VERLANGIERI, 1993, p. 138), Harriet de Onis hesita em adotar essa denominação, chamando-o de "'our' book" (VERLANGIERI, 1993, p. 140). As aspas em volta do pronome não agradam a Rosa, que insiste: "Agora, porém recebi o livro. O 'The devil to pay in the backlands'! O *nosso* livro" (VERLANGIERI, 1993, p. 144, grifos de Guimarães Rosa).

Outro aspecto interessante dessa correspondência é que ela explicita a identificação dos dois parceiros com a obra e, portanto, um com o outro. Isso acontece através da personagem do burrinho pedrês, protagonista do primeiro conto de *Sagarana*. Lembremos rapidamente dessa história. Depois de uma vida movimentada, o velho Sete de Ouros já não serve mais para o trabalho da grande fazenda em que vive e passa seus dias calmamente a comer e dormir. Devido a um imprevisto, sua aposentadoria é, um dia, interrompida e ele é tomado como montaria pelos vaqueiros da propriedade que precisam arrebanhar uma manada fugida. O

trabalho é realizado com sucesso, mas na volta para casa os homens e suas montarias resolvem cruzar o Rio das Velhas, no período de enchente. Com exceção de Sete de Ouros e dos dois vaqueiros que ele consegue carregar, todos morrem afogados. Em certo momento da correspondência, Harriet de Onis, sentindo-se doente e sobrecarregada, passa a assinar suas cartas com o epíteto burrinha pedrês. Podemos depreender dos acontecimentos que antecedem a isso, que ela acredita, e com razão, precisar de uma aposentadoria. Entretanto, terceiros insistem em assoberbá-la com trabalho, atitude que ela encara resignadamente como o burrinho. A isso Rosa responde: "Achei interessante assinar a 'burrinha pedrês'. Porque, eu, também quando escrevi o conto, me considerava o Burrinho eu mesmo" (VERLANGIERI, 1993, p. 219).

A terceira epistolografia que nos interessa é apresentada por Maria Aparecida Bussolotti Marcondes, que em sua dissertação de mestrado organiza as cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason. Nesse texto, ela nos apresenta todo o material escrito durante o período em que o segundo traduziu *Grande sertão, Primeiras Estórias, Corpo de Baile* e outros. Sendo a mais formal das coletâneas de cartas examinadas por nós, traz poucos dados pessoais a respeito dos correspondentes. Na maior parte do tempo, os dois se preocupam em discutir os aspectos burocráticos da tradução, como a assinatura de contratos, a escolha de editoras e assim por diante. Somente ao final do relacionamento, é ambos parecem relaxar e abrir margem para conversas de outras naturezas. É nesse momento que Rosa faz a Mayer-Clason uma colocação digna de Riobaldo. Depois de recusar o pedido do tradutor, que deseja sua revisão pessoal da versão de *Corpo de Baile* para o alemão, Rosa afirma: "Para a responsabilidade final, tenho de deixá-lo sozinho. É como um médico. Confio. Creio. Estou tranquilo" (BUSSOLOTTI, 1997, p. 210).

Mas não foi só em cartas que Guimarães Rosa deixou registradas suas idéias sobre o leitor. Em entrevista fornecida a Günter Lorenz, ele vem novamente corroborar nossa hipótese, fornecendo outros elementos para a analogia entre o narratário e esse tipo específico de leitor que é o crítico literário.

Vejamos o que o escritor nos diz a respeito desse profissional:

[...] um crítico que não tem o desejo nem a capacidade de *completar junto com o autor um determinado livro*, que não quer ser *intérprete ou intermediário*, que não pode ser, porque lhe faltam condições, deveria se abster da crítica (LORENZ, 1991, p. 75, grifos nossos).

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser *quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra* (LORENZ, 1991, p. 75, grifos nossos).

E sobre o mau crítico, Rosa afirma:

Não é possível dialogar com pessoas que manifestam por escrito a sua incompetência, pois lhes falta a condição básica para o *diálogo: o respeito mútuo*. [...] e por favor, não me interprete mal: um crítico que me trate duramente mas baseado na compreensão, que apresenta razões, pode continuar sendo meu *interlocutor e amigo, por maiores que sejam as diferenças de opinião que nos separarem* (LORENZ, 1991, p. 75, grifos nossos).

Através dos termos que enfatizamos, é possível perceber, nas próprias palavras de Rosa, várias particularidades do narratário serem atribuídas ao crítico literário ideal. Seu papel é "complementar", "preencher", "permitir o acesso à obra", "completar junto com o autor um determinado livro"; ele é "intérprete", "intermediário", "interlocutor e amigo, por maiores que sejam as diferenças de opinião" que o separam do autor; finalmente a relação de ambos deve ser baseada no "diálogo" e no "respeito mútuo".

Vemos que as palavras de Guimarães Rosa aos seus tradutores e entrevistador nos remetem a vários pontos das concepções de Barthes sobre a leitura. O autor de *Grande sertão: veredas*

atribui ao leitor um papel particularmente importante na construção do significado de uma obra e coerentemente não assume o papel de dono da mesma. Muito pelo contrário, percebemos que ele aceita sugestões e faz mudanças na versão brasileira do livro em decorrência de uma sugestão de Bizarri. Vimos, em suas cartas a Harriet de Onis, que ele considera o livro em inglês não uma simples cópia do seu original, mas uma nova produção da qual a americana é também autora. E através das cartas a Meyer-Clason, pudemos constatar, ainda, que ele se recusa a corrigir provas da versão alemã de *Grande sertão*, manifestando confiança em seu tradutor. Finalmente, na entrevista a Günter Lorenz, observamos Rosa atribuir ao crítico literário um papel complementar na construção de um sentido para a obra. Mas não é somente em sua fala, que o autor de *Grande sertão: veredas* se aproxima de Roland Barthes. Em nossa conclusão, veremos finalmente como as concepções de leitura aqui levantadas podem ser associadas à obra do autor.

## CONCLUSÃO

Desde sua publicação, *Grande sertão: veredas* vem intrigando a crítica literária. A personagem do "senhor" misterioso que visita o protagonista e desencadeia a narrativa é exemplar nesse sentido. Através dos anos, esse visitante de Riobaldo – ao qual, baseando-nos nas teorias de Genette e Prince, denominamos narratário – vem assumindo os mais diversos papéis, segundo a interpretação que do livro se faz. Em nossa pesquisa sobre o assunto, vimos que ele foi aproximado, entre outros, a um aprendiz, a um psicanalista, a um agrimensor, a Deus e, até mesmo, ao famoso autor d'*Os sertões*, Euclides da Cunha. Alguns trabalhos, entretanto, apontaram um caminho diverso. Eduardo Coutinho (1993), Francis Utéza (1994), João Adolfo Hansen (2000) e Lígia Chiappini (1998), por exemplo, sugeriram, sem muito desenvolvimento, uma analogia entre o narratário do romance e o leitor. Já Davi Arrigucci Jr. (1994), Benedito Nunes (1983) e Walnice Galvão (1986) são alguns daqueles que deslocaram a questão, propondo uma relação entre o "senhor" e o autor da obra.

Dessa forma, tornou-se impossível negar que, encenando metalingüisticamente o ato de produzir e receber um texto, o *setting* narrativo de *Grande sertão: veredas* implica necessariamente questões relativas à leitura. Nossa preocupação foi saber que questões eram essas e que resultados sua introdução no texto teria para nós, leitores. Duas perguntas em particular ocupavam nossa mente: poderia ser o narratário, enquanto primeiro receptor da obra, uma referência para nós? E se assim fosse, que exemplos dignos de seu papel ele nos daria?

Dispusemos-nos, pois, a investigar o romance, coletando informações a respeito da estranha personagem. Instigados, sobretudo, pelo trabalho de Lígia Chiappini, começamos levantando as passagens em que Riobaldo, narrador do texto, explicita a existência de um visitante que o ouve. Já de início, percebemos que as alusões ao "senhor" eram feitas de maneiras diferentes, e identificamos cinco recursos formais específicos usados nesse sentido pelo narrador: o velho jagunço faz uso pronomes indicativos da segunda pessoa, vocativos e verbos no imperativo, para se dirigir ao narratário, questiona-o por meio de perguntas e, algumas vezes, conjuga verbos na primeira pessoa do plural, de modo a incluir o parceiro em suas ações. O resultado de tal pesquisa foi um total de 127 páginas compiladas com 1570 trechos retirados do livro. Mas se fazia necessário um recorte que transformasse esse material fragmentário e caótico em um conjunto apresentável ao leitor. Recorremos, então, a Barthes e as suas proposições sobre o fragmento – que nos levaram, por sua vez, a noções de figura – para ressaltar, a partir do material levantado, as características mais importantes do narratário e as passagens do texto que as exemplificavam melhor. Um outro ensaísta que usamos como referência foi Erich Auerbach, que, em estudo filológico sobre o termo figura, situa-o historicamente, fornecendo-se igualmente um embasamento teórico que nos permitisse associar o narratário, categoria ficcional, ao leitor, categoria que corresponde também a um ser real.

Inspirados inicialmente em Barthes, passamos então a associar o hóspede de Riobaldo a seis figuras principais: o viajante letrado, o neutro, o amigo, o estranho, o adversário e o árbitro. Curiosamente, todas elas lembram um pouco o papel do leitor no decorrer do processo de leitura. Entretanto, para nos aprofundarmos na relação narratário e leitor, fez-se necessário investigar algumas concepções do processo de leitura. Do ponto de vista teórico, após estudar diversas abordagens sobre o tema, foi novamente Barthes quem nos forneceu idéias provocativas a respeito do ato de ler. Alguns podem argumentar que esse ensaísta francês não

chegou a construir uma teoria sobre a leitura. Paradoxalmente, foi essa característica sua a que mais nos atraiu e estimulou a adotá-lo enquanto interlocutor. A leitura literária é um campo naturalmente criativo e não se encaixaria facilmente em modelo pronto. Barthes parece reconhecer isso e não ambiciona abarcar o fenômeno integralmente através de ideais ou tipos que serviriam de modelo ao público leitor. Dele, aproveitamos, sobretudo, a idéia de que a leitura pode ser condutora do desejo de escrever. Ou seja, ser uma ação produtiva que não se esgota em si, mas que gera outras escritas.

Tendo em vista essa concepção de leitura, não foi difícil associar o narratário de *Grande sertão: veredas* ao leitor-produtor de Barthes. Aliás, não é sem razão que grande parte da fortuna crítica o associa ao autor do romance. De fato, não só ele escreve profusamente em sua cadernetinha durante toda a permanência na casa do narrador, como também interfere ativamente na narrativa de Riobaldo, fazendo com que esta seja fruto de um trabalho conjunto.

Mas buscamos dar um passo além, qual seja, associá-lo também às idéias do próprio Guimarães Rosa a respeito do processo de leitura. Isso se deu a partir da análise de documentos pessoais do autor, que indicam como ele idealizava a relação com seus leitores, a qual deveria incluir sempre o respeito e a amizade. Para Rosa, isso não significa, entretanto, que os receptores de sua obra devam se resignar a aceitar os sentidos que atribui para a mesma. Vimos que o autor confere grande autonomia a seus tradutores, por exemplo, insistindo que eles façam boa parte do trabalho de interpretação do texto. Observamos, ainda, que ele aceita as boas críticas, chegando a alterar seus escritos com base nas mesmas, e valoriza a identificação do leitor com o texto lido.

Várias das figuras levantadas no terceiro capítulo não deixam de se associar às idéias de Barthes e de Guimarães Rosa sobre o ato de ler. Quanto ao viajante letrado, é possível afirmar que ele pode ser identificado não apenas ao que propõem esses autores, mas ao que usualmente se concebe como um leitor mais “eficiente”, isto é, aquele culto, erudito, e sempre curioso, que se aventura em “viagens” através do texto que lê, até então desconhecido para ele. As outras figuras, entretanto, se aproximariam mais das elaborações trazidas no quarto capítulo desta dissertação. Afinal, podemos ter, em relação a um texto, uma atitude neutra ou amigável, mas podemos também nos colocar contra suas idéias. Em qualquer dessas hipóteses somos sempre responsáveis por um julgamento, quer ele se refira ao valor daquilo que nos é contado, ou aos nossos próprios sentimentos a respeito.

Neutro é um leitor que evita aprovar ou condenar uma narrativa. Mas neutros podemos ser todos nós quando silenciemos nossa subjetividade para ouvir melhor a voz de um texto. Ou seja, quando abrimos espaço para que ele se articule dentro de nós. Em “A morte do autor”, Barthes afirma que “[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor [...]" (BARTHES, 1984, p. 70). Sendo neutro, o narratário se aproxima, como postulou Barthes, menos de uma personagem concreta e mais de um espaço de articulação de sentidos.

Ao exigir a cooperação do "senhor" e descrever o mesmo como sendo um amigo, Riobaldo coloca em questão duas outras características do leitor. Este, não apenas segundo Barthes,



mas conforme um paradigma atual de recepção literária,<sup>28</sup> tem uma interpretação ativa daquilo que lê e é muito possível que sinta empatia e se identifique com uma história envolvente.

Mas se a relação do homem da cidade com seu anfitrião também inclui a discordância, a relação do leitor com o texto não foge a isso. Muitas vezes estranhamos um livro, discordamos do que lemos. Vimos que o próprio Guimarães Rosa valorizava tais desarmonias e freqüentemente propunha obras que, a princípio, incomodavam o público.

Quando escreve, um autor consciente ou inconscientemente é forçado a decidir o que, daquilo que tem para dizer, pode ou não ser publicado; o que é universal e o que é particular; o que pode fazer sentido para o público e o que faz sentido apenas para si mesmo. Para o escritor de uma obra, seu público representará, não raro, a alteridade. Esse é um outro aspecto do leitor que, em *Grande sertão: veredas*, também pode ser identificado ao doutor da cidade. Encarnando a alteridade demoníaca, esse estranho permite ser associado a uma descontinuidade, a uma quebra radical, a uma queda de nossos ideais, enfim, presente em alguns processos de leitura mais desestabilizadores.

Finalmente, quando lemos, naturalmente julgamos uma obra. E o texto, com o objetivo de influenciar tal julgamento, nos faz objeto de um jogo de sedução. As palavras de Barthes a respeito do leitor poderiam muito bem ter sido pronunciadas por Riobaldo em relação ao seu visitante:

[...] esse leitor é mister que eu o procure (que eu o 'drague'), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a 'pessoa' do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma

---

<sup>28</sup> Só para dar um exemplo de como tal atitude está em consonância com as modernas teorias sobre a leitura, tomemos como exemplo o clássico de Humberto Eco sobre o assunto, *Lector in fabula* (2002), que tem o subtítulo de: “a cooperação interpretativa nos textos narrativos”.

imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 1996, p. 9).<sup>29</sup>

Como o Virgílio de Dante, figura exemplar apresentada pelo texto de Erich Auerbach, o narratário congrega vários níveis de significado. Primeiramente, enquanto personagem da obra, ele pode ser um agrimensor, um etnólogo um viajante. Para Riobaldo, ele exerce vários papéis – amigo, confessor, acusador etc. – forçando-o a adotar uma série de atitudes diferentes – como dar explicações, tentar convencer, melhorar a narrativa etc. Ele pode ter ainda um papel funcional dentro da obra, dando corpo à intertextualidade inerente ao texto de Rosa e incorporando o diálogo à estrutura romanesca. Mas é possível atribuir-lhe ainda um quarto nível no romance, e para explicar como isso se dá será necessário retomar o argumento de Auerbach sobre Virgílio. O autor de *Figura* nos lembra que essa personagem é, antes de tudo, uma figura histórico-literária, ou seja, um homem que realmente existiu, vivenciou experiências específicas e deixou como legado uma significativa produção artística. Ao incluí-lo como personagem em uma obra, Dante não se esqueceu disso e usou-o para aludir, entre outras coisas, à relação que realmente teve com tal produção. Virgílio-personagem, incorporando-se ao Virgílio figura-histórica e ao Virgílio autor-da-Eneida, se projeta, pois, para fora da obra. O nosso narratário reproduz esse movimento e também faz alusão a um evento real: a nossa própria leitura do texto.

Da ficção de Rosa, depreendem-se contribuições muito mais efetivas sobre a leitura do que as idealizadas pelo autor e mesmo do que as proposições instigantes de Barthes. Nela vemos instituído um modelo variado, plural, de leitura, que tem resultados práticos na nossa recepção do texto. Não queremos dizer com isso que Rosa procura guiar nossa leitura de seu texto

---

<sup>29</sup> Segundo o dicionário francês *Le Robert*, o verbo *draguer*, utilizado no original por Barthes, pode ser definido, em um sentido familiar como: "Chercher à lier connaissance avec (qqn) pour avoir une aventure amoureuse" (REY-DEBOVE, 1999, p. 314). Em outras palavras: procurar fazer contato com alguém para ter uma aventura amorosa, paquerar.

através linhas mestras fornecidas pelo narratário. Muito pelo contrário, procuramos, e não achamos, no romance rosiano, caminhos que nos guiassem a uma interpretação segura do texto. Nesse sentido, poderíamos dizer que temos em *Grande sertão* uma leitura falha: falha como a vida de Riobaldo, que não experimentou em sua juventude o amor que ambicionava; falha como a narrativa elaborada por esse protagonista, que não foi capaz de recuperar seu passado perdido ou aliviar sua consciência; falha como rio que não chega ao mar, um rio baldo (LIMA, p. 1969, p. 71); falha como a escritura de Barthes que, segundo o próprio, não compensa nada, não sublima nada, (BARTHES, 2003, p. 161). Enquanto leitores do livro, somos herdeiros de todas essas faltas, nossa leitura não será nunca completa. Mas talvez seja justamente nesse hiato que uma nova escritura pode surgir. Resta-nos fazer como indicou Barthes e dar prosseguimento a essa aventura.

## REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, Ana Maria de. *A demanda da santa escritura*. 311f. (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.
- ARRIGUCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 40, p. 7-29, Nov. 1994.
- ARRIGUCI JR., Davi. A travessia do *Grande sertão*. In SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, nº 3, 2004, Belo Horizonte. [anais inéditos]
- ARSILLO, Vincenzo. O olhar do silêncio: maiêutica do discurso dialógico e representação do outro em *Grande sertão: veredas*. In DUARTE, Lélia Parreira; ALVES Maria Theresa Abelha. (Org.) *Outras margens: estudos sobre a obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2001, p. 317- 330.
- ASSUMPÇÃO, Simone de Sousa. Grande sertão: veredas — perguntas e perguntas. In DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.) *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p. 648- 652.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Introdução de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997, 86 p. Original inglês.
- ÁVILA, Myriam. Dr. Diogo e o diabo na terra do sol. In CONGRESSO ABRALIC. nº 5, 1996, Rio de Janeiro. *Cânones e contextos: anais*. 5v. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998, v. 2, p. 391-395.
- ÁVILA, Myriam. James Wells, interlocutor de Guimarães Rosa. In DUARTE, Lélia et al. (Org.) *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC- Minas, CESPUC, 2000, p. 536-540.
- BARBOSA, Márcio Venício. *Leitor, imagem, fragmento: o pensamento de Roland Barthes na relação leitor – texto – autor*. 2004, 160 f. (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 65-70. Original francês.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 364 p. (Coleção Roland Barthes). Original francês.
- BARTHES, Roland. Da leitura. In \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 43-52. Original francês.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 55-61. Original francês.

- BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 40-42. Original francês.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 343 p. (Coleção Roland Barthes). Original francês.
- BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 444 p. (Coleção Roland Barthes). Original francês.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, 86 p. (Coleção Elos). Original francês.
- BARTHES, Roland; NADEAU, Maurice. Para/ ou onde vai a literatura?. In PILLAUDIN, Roger (Org.) *Escrever... Para que? Para quem?* Lisboa: Edições 70, 1977, p. 9-39. Original francês.
- BARTHES, Roland. Pour une théorie de la lecture. In \_\_\_\_\_. *Ouvres complète*. Paris: Editions du Seuil, 1993, v. I, p. 1455-1456.
- BARTHES, Roland. *S/Z: Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, 245 p. Original francês.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In \_\_\_\_\_. *Problemas de Lingüística Geral I*. 2ª ed. Campinas: Pontes, Ed. UNICAMP, 1988, p. 284-293. Original francês.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita - I: a palavra plural (palavra escrita)*. São Paulo: Escuta, 2001. 142 p. Original francês.
- BOLLE, Willi. Diadorim – a paixão como medium-de-reflexão. In DUARTE, Lélia Parreira; ALVES Maria Theresa Abelha. (Org.) *Outras margens: estudos sobre a obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2001, p. 331-358.
- BOLLE, Willi. *Grande sertão: cidades*. *Revista USP*. São Paulo, nº 24, p. 80-93, Dez./ Jan./ Fev. 1994/ 1995.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p.
- BUSSOLOTI, Maria Aparecida. *Proposta de edição da correspondência entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. 1997, 487 p. (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 1997.
- CALVET, Luis- Jean. *Roland Barthes – uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993, 298 p. Original francês.
- CAMUS, Albert. *A queda*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986, 102 p. Original francês.

- CAVALCANTE, Maria Neuma. Guimarães Rosa: *ouvindo ecos de uma recepção construída*. In *MEDIAÇÕES: VIII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*, nº 8, 2002, Belo Horizonte. [não consta nos anais]
- CHIAPPINI, Lígia. A metanarrativa como necessidade diferenciada. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, nº 3, p. 190-204, 2º semestre, 1998.
- COUTINHO, Eduardo. Monólogo diálogo: a técnica híbrida do *Grande sertão: veredas*. In \_\_\_\_\_. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p.61-70.
- ECO, Humberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, 219 p. (Coleção Estudos) Original italiano.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, 201 p.
- GALVÃO, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, 132 p. (Coleção Debates)
- GENETTE, Gérard. Voix. In *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 225-267.
- HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, 198 p.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa S/C LTDA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.
- HILBERT, Telma Maria. *Grande sertão; veredas: a defesa (Um discurso de má fé)*. *Travessia*, Florianópolis, n 7, p. 50-60, 1987.
- LOURES, Livia. *A produção de texto: da leitura de Roland Barthes à aplicação em Guimarães Rosa*. 1988, 129 f. (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.
- LIMA, Luis Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Grande sertão: veredas e a psicanálise*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, nº 10, p. 21-37, 1º semestre, 2002.
- MORAIS, Márcia Marques de. *Grande sertão: veredas: o diálogo com o outro em busca de si mesmo*. *Cultura em diálogo com a saúde*. Belo Horizonte, v. 1, nº 2, p. 20-22, Jun. 1999.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986, 93 p. (Princípios, 101)

- NUNES, Benedito. A matéria vertente. *Seminário de ficção mineira: de Guimarães Rosa aos nossos dias*, Belo Horizonte, nº 2, p. 9-29, 1983.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Crítica e semiótica: Guimarães Rosa no suplemento*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários – UFMG, 2002, 128 p.
- PRINCE, Gerald. Introduction to the study of the narratee. In TOMPKINS, Jane P. (Org.) *Reader response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimor; London: The John Hopkins University Press, 1980, p. 7-25.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, 327 p. (Série Fundamentos, 29)
- REY-DEBOVE, Josette (Org.) *Dictionnaire du français: référence apprentissage*. Paris: CLE International, 1999.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 2v.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In COUTINHO, Eduardo. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62- 97. (Coleção Fortuna Crítica)
- ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. 5ª ed. Nota introdutória de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 335 p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 6ª ed. J. Olympio, 1968, 460 p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Prefácio de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 624.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 207 p.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 160 p.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 23ª ed. Prefácio Óscar Lopes. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980, 370 p.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Prefácios de Paulo Rónai. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 268 p.
- ROSENFELD, Kathrin. *Grande sertão: veredas: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992, 111 p. (Princípios, 224).
- ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993, 217 p. (Biblioteca Pierre Menard)

- SANTOS, Livia. A unidade romanesca de *Grande sertão: veredas* (III). A crise do discurso narrativo. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 18 abril, 1981. Suplemento Literário, p.6.
- SCHÜLER, Donaldo. *Grande sertão: veredas* – estudos. In COUTINHO, Eduardo. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 360- 377. (Coleção Fortuna Crítica)
- SCHWARZ, Roberto. *Grande sertão: estudos*. In COUTINHO, Eduardo. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 378- 389. (Coleção Fortuna Crítica)
- SOARES, Cláudia. A constituição da voz narrativa em *Grande sertão: veredas*. In Duarte, Lélia et al. (Org.) *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-Minas, CESPUC, 2000, p. 137-141.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p.
- UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994, 536 p. Original francês.
- VERLANGIERI, Iná Valéria. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993, 357 f. (Mestrado em Estudos Literários)– Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.
- YULE, George. *Pragmatics*. 5ª ed. New York: Oxford University Press, 2000, 138 p.