

# Uma Invenção Misturada — o Processo Compositivo de *Grande Sertão: Veredas*

---

ALFEU SPAREMBERGER\*

---

Riobaldo: "n(o) meio do redemunho".

"Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados".

## PEQUENO PRÓLOGO

Antonio Candido assinala a existência de "três elementos estruturais que apóiam a composição"<sup>1</sup> do *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Estes elementos, como n'*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, são a Terra, o Homem e a Luta. A analogia com esta obra, como observa A. Candido, encerra neste ponto, tendo em vista que há, na obra rosiana, "uma trança constante dos três elementos"<sup>2</sup>, articulação que inexistente na obra de Euclides. Roberto Schwarz, ao discorrer sobre as peculiaridades de utilização da linguagem no

---

\*Mestrando em Literatura Brasileira, UFSC

**Grande Sertão**, faz observar que o "contexto indica a situação dramática" em que o monólogo de Riobaldo ocorre e que este, monólogo, está "incerto em situação dialógica"<sup>3</sup>. Estas proposições abrem as portas para o que aqui nos interessa: em primeiro lugar, a estratégia de agenciamento do ouvinte e, em segundo, a "trança", ou seja, o princípio de mistura que norteia a composição do **Grande Sertão: Veredas**.

1. a) O monólogo de Riobaldo, que declina a presença de um interlocutor, anotador de fala, está eivado de elementos caracterizadores do empenho de iniciar, manter e prolongar a fabulação. As estratégias usadas com o objetivo de agenciar o ouvinte são do tipo:

"Hem? Hem?" (p. 10)

"Do demo?" (p. 8)

"Ódio com paciência? o senhor sabe?" (p. 28)

"Com isso minha fama clareia?" (p. 29)

"Por que não ficamos lá?" (p. 65)

"Explico ao senhor:..." (p. 10)

"Agora, bem: não queria tocar nisso mais de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto..." (p. 23)

"Mas aí, eu estava contando..." (p. 37)

"Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, — conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?" (p. 266)

"O senhor já me ouviu até aqui, vá ouvindo. Porque está chegando hora d'eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas". (p. 356)

Riobaldo faz uso de elementos que objetivam manter o canal comunicativo aberto, ligado. Obriga o ouvinte a prestar atenção com uma série de perguntas, sem nunca abrir espaço para que este participe, respondendo. Outros elementos funcionam como respostas às perguntas (possíveis) feitas pelo ouvinte. A resposta de Riobaldo demonstra o interesse que tem em continuar contando. Outra faceta desta estratégia de agenciamento é a de dar continuidade ao que está contando pelo uso de elementos que caracterizam a oralidade, o conto popular, as histórias do povo.

O processo de agenciamento do ouvinte, como se percebe, é múltiplo. Riobaldo joga com formas e conteúdos, como bem demonstra a continuação dos trechos acima citados. Toda a fabulação vai sen-

do marcada por um clima de suspensão e variação de acontecimentos (abordaremos este aspecto no tópico 2) que objetiva manter preso o ouvinte. A estratégia de Riobaldo é conscientemente elaborada, tanto no que diz respeito às formas como também aos conteúdos:

"Num lugar parado, assim, na roça, carece de a gente de vez em quando, ir alterando os assuntos". (p. 113)

"Fiz conchecença. Dele tenho, para mais depois". (p. 155)

Os elogios de Riobaldo à instrução do seu ouvinte, homem da cidade, mostram o grau de sutileza que emprega nesta tentativa de agenciamento. Todos estes recursos permitem a Riobaldo a posse da fabulação, o controle absoluto da direção que ela deve tomar. Riobaldo é o centro de tudo o que se move na sua história. Este móvel vai permitir a Riobaldo passar da posição de alguém que fala — sobre para alguém que fala como: falar sobre o diabo — falar como pactário.

Por outro lado, é também a condição econômica de Riobaldo, proprietário por herança, o que permite esta atitude não pouco autoritária, nunca submissa. Por esta via, a fala riobaldiana visa equiparar os dois universos: urbano/interior (sertão/cidade), deixando transparecer a inexistência da superioridade de um sobre o outro. A agressividade de Riobaldo, alguns momentos, é dosada pela sutileza com que emprega os recursos de atração do ouvinte.

O processo de agenciamento é continuamente mantido e faz uso da estratégia, em determinado momento, — da inutilidade do prosseguir com a fabulação. É um recurso que mantém acesa a curiosidade do ouvinte. Ainda mais que, ao referir sobre a inteligência do ouvinte, afirmando que ele, se somar e lembrar tudo, tem a história em sua totalidade, não passa de um auto-elogio como bom contador. Riobaldo faz o jogo do contar/não contar, o jogo das entrelinhas.

A preocupação com a ordenação dos acontecimentos leva Riobaldo a afirmar: "Não sei contar direito" (p. 185). Deixa mais do que claro, neste caso, todo o discurso de má fé que está compreendendo. Riobaldo toma posse absoluta da fabulação e admite que é "incapaz". Sabe, porém, que o parto da fabulação é doloroso, pois implica na instauração de uma nova ordem fabulativa (narrativa/ro-

manesca).

A história que conta inclui o amor por Diadorim, homossexual<sup>4</sup>. O "coração mole" de Riobaldo é coração de jagunço que matou. Riobaldo declina, nas primeiras páginas, a existência de um sistema defensivo — formado por ex-jagunços, além de ser ele possuidor de armas. Riobaldo precisa, pela fala, escamotear dados do seu passado, assim como assumi-lo na íntegra. Por isso, em alguns momentos "apressa" os fatos. No final se pergunta (o que corresponde a uma pergunta ao ouvinte): "Recompor tudo aquilo no final?" (p. 552). Está se referindo ao embate final com os hermôgenes, mas anuncia o término da fabulação, ou seja, o que foi contado se mostra suficiente, não havendo necessidade de alongamento, o que entendemos como nova escamoteação de acontecimentos e que culmina com:

"Aqui a estória se acabou.  
Aqui, a estória acabada.  
Aqui a estória acaba". (p. 561)

Mas a este trecho Riobaldo acrescenta ainda mais alguns emendados. O que demonstra mais uma vez o controle que tem sobre o que narra.

Esta estratégia fabulativa, este discurso de mãe fê, caracteriza a dificuldade encontrada pelo jagunço em assumir o passado, em comprometer-se com os fatos havidos na vida de jagunço. Riobaldo, ao passar de alguém que fala sobre para alguém que fala como, estrategicamente constrói sua identidade e, por extensão, pela nova visão construtora da história, a identidade do homem brasileiro, que assume contradições e misturanças.

b) Toda situação dialógica, situação de interação social, exige troca de informações entre os seres participantes desta interação. Esta troca implica na definição da posição dos realizadores da mesma. Quando não possuímos informações sobre as pessoas que se nos apresentam, buscamos conhecê-las pelo uso de estereótipos. Ora, a relação dialógica de Riobaldo com o ouvinte rompe o estereótipo do jagunço: o jagunço de Guimarães, Riobaldo, é um contador de histórias, um pensador, dotado de sutilezas e ardis inteligentemente dominados e conduzidos. Riobaldo, quando conta, recuperando o passado, é dono absoluto do que Erving Goffman chama de "atitudes governáveis" e "atitudes ingovernáveis"<sup>5</sup>. A situação

de interação, correspondente ao tempo do contar, permite a Riobaldo manipular os "aspectos supostamente espontâneos"<sup>6</sup> do seu modo de ser.

Riobaldo representa seu papel, com avanços e recuos, via o emprego da dissimulação. Precisa ganhar o interlocutor (público) provocando nele uma impressão positiva. Regula sua conduta o mais rigorosamente possível, sabendo que contar, transmitir informações, mesmo neste jogo onde um se mantém em silêncio, é muito perigoso, pela necessidade que há em assegurar uma imagem que seja constante. A atitude de Riobaldo é a do ator que precisa de público ouvinte, que ouça sua história sem agir, concretizando a situação do teatro. Daí a afirmação de Riobaldo:

"Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como num relato sem pés nem cabeça, por falta de saúde e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava". (p. 228)

Esta "desordem" preocupa o fabulador, daí a assunção da atitude representativa com a posse lenta e consciente de todos os papéis. Riobaldo mantém simetricamente viva a interação, jogando com informações, e sabe que cria um "ciclo potencialmente infinito de encobrimento, revelações falsas e redescobertas"<sup>7</sup>. O ator precisa manter vivo seu "texto", agenciar seu público. Conhecedor da história precisa, ao contar, manipulá-la atrativamente, estabelecendo posições e papéis. Os recursos continuadores da fabulação são todos intencionais, visto que a conduta de ambos, Riobaldo e ouvinte, é mutuamente controlada.

O controle absoluto das informações, acompanhado do interesse e necessidade em ganhar o ouvinte, é o que permite a multiplicidade temática e a mistura desta, como veremos a seguir.

2. "Só eu, afora ele, ali, misturava as matérias" (p. 341).

**Grande Sertão: Veredas** é, no dizer de Benedito Nunes, um romance polimórfico. Incorpora formas heterogêneas caracterizadoras de uma atividade de caráter formador<sup>8</sup>. Estas, na denominação de André Jolles, são as chamadas "formas simples". O romance de Guimarães Rosa, como já observamos, é construído com base em três

elementos. Queremos acrescentar a estes três o dois motes ("Viver é muito perigoso" e "O diabo na rua, no meio do redemunho"), além de outros três eixos fundamentais: a existência ou não do diabo, ligado a um dos motes, e por extensão os questionamentos sobre Deus, o amor de Riobaldo por Diadorim e a luta entre os jagunços. Riobaldo narra, fundamentalmente, a história de uma vingança. A discussão sobre verossimilhança de relatado ou então da possibilidade ou não de um jagunço contar o que conta, torna-se improfícua depois do estabelecimento dos elementos estruturadores da obra (mas não menos complexa). O "conteúdo" da fabulação de Riobaldo não avança este número limitado de itens. Resta ver, agora, como estes eixos norteadores, mais a filosofia, são manipulados.

Tomemos como exemplo, no intuito de explicar a construção do romance, os trechos abaixo:

"Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo — que tudo lhe fiei. Aqui em podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo" (p. 288).

Deste trecho, que retoma o que já expusemos, e que Riobaldo continuamente repete, com variações, ele passa à seguinte afirmação:

"Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, alume de lua..." (p. 289).

A fabulação de Riobaldo, não dividida em capítulos, após o trecho citado, avança para o que segue:

"Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar" (p. 289).

Ainda do parágrafo de onde extraímos o trecho acima:

"Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende" (p. 289).

E mais:

"A Bigri, minha mãe, fez uma promessa; meu padrinho Selorico Mendes tivesse de ir comprar arroz, nalgum lugar, por morte de minha mãe?" (p. 289).

Na frase seguinte, ainda do mesmo parágrafo:

"Medeiro Vaz reinou, depois de queimar sua casa-de-fazenda" (p. 289).

Este modo de operar norteia toda a fabulação de Riobaldo. Trata-se de um processo de mistura. Em outros momentos, Riobaldo joga com o que pensa, o estilo indireto livre e o estilo direto. Outro exemplo: Quando Riobaldo é informado (e também conclui) do projeto de Medeiro Vaz de matar Ana Duzuza, depois de descobrir o "ciúme" de Diadorim, por ter ele, Riobaldo, estado com Nhorinhã, filha da primeira, afirma:

"E eu quase gritei: - 'Aí é a intimação? Pois, fizerem, eu saio do meio de vós, pra todo o nunca. Mais tu há de não me ver!...' (p. 35).

E mais adiante:

"Mas aí, eu estava contando -- quando eu gritei aquele desafio raivoso, Diadorim respondeu o que eu não esperava:..." (p. 37).

No "meio" embutido entre estes dois trechos, temos:

- Uma revelação: a de que Joca Ramiro é pai de Diadorim;
- Informações sobre Joca Ramiro (Riobaldo aciona o mecanismo da memória);
- Declina o amor que sente por Diadorim e o "afeto" por Nhorinhã;
- E mais: "Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?" (p. 37);
- Retoma o tema da existência ou não do diabo: nomeia-o com, pelo menos, uns quinze nomes;
- Inclui o tema de Deus;
- E conclui, antes de retomar no trecho já citado, com: "toda saudade é uma espécie de velhice" (p. 37).

O processo de mistura permite o aparecimento de histórias, as formas simples, como a do Aleixo, Maria Leôncia, Maria Mutema, a narração da viagem de Riobaldo a "Sete-Lagoas" e tantas outras. Canções, idéias, ditos, etc, são conduzidos a um alto grau de misturância, raramente encontrado na literatura brasileira. Estas presenças todas possuem, como já afirmamos, um caráter formador, e

atuam com função compositiva no **Grande Sertão**.

O modo encontrado por Riobaldo para captar o mundo é regido pelo princípio apontado por Erich Auerbach ao analisar a obra de Rabelais, ou seja, "o princípio do redemoinho baralhador, que mistura as categorias de acontecer, da experiência, dos campos do saber, das proporções e dos estilos"<sup>9</sup>. Existem diferenças, é claro: a fabulação de Riobaldo está destituída da ironia, humor, da piada tão marcadamente presentes na obra do autor francês. Tudo é sério para Riobaldo. Além do que, evita exageros nas proporções.

Riobaldo define o redemoinho como "a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo (p. 229), que vai desembocar no caráter ambivalente de toda sua fabulação. Riobaldo colhe, assim, na experiência pessoal o meio de discorrer figuradamente sobre sua vida, sobre a vingança que com os demais jagunços está empreendendo.

Assim, captando um universo complexo e difuso, ao mesmo tempo que múltiplo, Riobaldo também se expressa deste modo, ou seja, multiplicadamente. Esta "auto-representação de sua essência"<sup>10</sup> encontra eco no caráter do brasileiro: fragmentado e fragmentário, impossibilitado de uma visão lógica da vida, de dificuldade no esclarecimento de uma razão explicadora da vida. Por esta via, e outras, a fabulação de Riobaldo se aproxima dos feitos do **Macunaíma**, de Mário de Andrade. Há diferenças, porém: **Macunaíma**, construído via modelo paródico, não deixando de conter elementos pertinentes ao princípio de redemoinho de Auerbach, mantém um tom piadístico, irônico, não encontrado no **Grande Sertão**. Uma aproximação aconselhável diz respeito ao experimentalismo no campo lingüístico.

O princípio de redemoinho, processador de mistura em alto grau, é o responsável pela apresentação de uma visão nova da realidade. Em primeiro lugar, rompe com os preconceitos subestimadores do potencial da oralidade (nova ligação com o projeto marioandradiano). Trata-se de um elogio ao poder fabulador do povo. Não significa menos a valorização e aproveitamento do interiorano ao desenvolvimento do país, numa tentativa integradora das formas via instauração de um discurso formador.

Este princípio organizador e esta valorização do oral aca-

bam propiciando um afrouxamento da visão, como quer Auerbach, e convida-nos a um contato direto com a multiplicidade do real. A riqueza da realidade captada no que possui da múltipla é matéria para o romance. O fabulador transforma "matérias vulgares", os temas sempre recorrentes como o amor, o ódio, em matéria rica, aproveitável. Mas, principalmente, procede a uma valorização do cotidiano da vida jagunça, as histórias do povo, opiniões de "marginais" (quem, afinal, é Quelemém?), dando a este material estatuto literário. Tudo é matéria aproveitável, o que significa capturar todas as possibilidades oferecidas pela realidade e pela vida. Ainda mais, via Auerbach: polifonia, o cotidiano tratado seriamente, o trágico, o lírico e o épico.

A lógica que rege a composição do **Grande Sertão** permite assimilar tudo, integrar todo e qualquer objeto e atribuir-lhe significado. Tudo o que fizer parte do redemoinho está, pela característica que possui, perfeitamente acoplado ao todo. Assim, a instauração do caráter do brasileiro, preocupação de Mário, é possível pois que tratada misturadamente. É uma obra aberta a tudo que é a realidade, não vista mais univocamente. A obra de Guimarães é um convite à aventura "sobre o grande mar do mundo, sobre o qual se pode nadar livremente, e também em direção a todo e qualquer perigo"<sup>11</sup>.

Guimarães Rosa "cria" o romance. Este nasce da mistura das formas simples, tem como origem o oral que vai ser anotado. Os dois móveis basilares são a soma (beber de todo rio) e a mistura (articular as matérias num "figurado"). O nascimento do romance é acompanhado, exige, um modo novo de narrar, daí o rigor inventivo na linguagem. Este nascimento implica também numa nova visão da realidade e necessita do agenciamento do ouvinte, necessita de público.

Riobaldo sabe que sua fabulação está sendo anotada, por isso controla-a determinando o número de páginas necessárias para o registro de cada episódio. O escrito, mesmo que misturado, permite o entendimento, é dominável, daí a referência de Riobaldo ao romance. Aqui, o escrito deve justificar e autonomizar a existência. Mas, para que soma e mistura dêem resultado, para que a criação do romance tenha esta fabulação como origem é preciso, em situação

dialógica, acertar. De qualquer jeito, acertar e definir posições. Daí as diversas tentativas feitas sobre um único nome. Daí a afirmação: "Mas estava lá o Vupes, que eu disse - se o Emílio Wusp, que o senhor diz" (p. 116).

#### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- <sup>1</sup>"O homem dos avessos". In: **Tese e Antítese**. 3.ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978, p. 121-139.
- <sup>2</sup>Idem, p. 123.
- <sup>3</sup>"Grande-Sertão: A FALÁ". In: **A Sereia e o Desconfiado**. 2.ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 37-41.
- <sup>4</sup>SCHWARZ, Roberto. "Grande Sertão e Dr. Faustus". In: **A Sereia e o Desconfiado**. 2.ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 43-51.
- <sup>5</sup>**A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 2.ed., Petrópolis, Vozes, 1983, p. 16.
- <sup>6</sup>Idem, p. 17.
- <sup>7</sup>Idem, p. 17.
- <sup>8</sup>"Literatura e Filosofia: (Grande Sertão: Veredas)". In LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em Suas Fontes**. Vol. 1, 2.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, p. 188-207.
- <sup>9</sup>"O Mundo na Boca de Pantagruel". In **Mimesis - A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 229-248.
- <sup>10</sup>Idem, p. 240.
- <sup>11</sup>Idem, p. 241.

---

\*ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. Todos os trechos citados foram extraídos desta edição.

OBS.: Os trabalhos abaixo indicados também apontam a presença do princípio compositivo aqui abordado:

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Formas do Falso - Um Estudo Sobre a Ambigüidade no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

LIMA, Luiz Costa. "O Sertão e o Mundo: Termos da Vida" In **Por que Literatura?** Petrópolis, Vozes, 1969, p. 71-97.

A publishing house is known by the company it keeps

If you would like a totally new experience, unlike anything you have read, fresh and exotic, with a tang of its own, try this "astounding performance"

# The Devil to Pay in the Backlands

A NOVEL BY  
**JOÃO GUIMARAES  
ROSA**

**JOSE AMADO**, author of *Gabriel*, says in his introduction: "The English-speaking public will make the acquaintance of one of the greatest books our literature has produced . . . brutal, tender, cordial, savage, vast as Brazil itself."

● "Rosa entrances the reader with the beauty and wildness and grandeur of these backlands . . . Violence and tenderness, arrogance and humility, earthiness and spirituality — all achieve a special Brazilian backland reality under the magic of Rosa's style . . . *The Devil to Pay in the Backlands* is narrated in the first person by Riobaldo . . . a many-faced character. Some readers may think of him as a sort of backwoods Hamlet. Brazilian critics have compared him to Faust, to Aeneas — there is certainly an epic quality in the book — and to Proust. His problems are at once those of a Brazilian backlander in a very special situation and those of thoughtful men everywhere . . . an impressive piece of literature." — **WILLIAM L. GROSSMAN**, *New York Times Book Review*

● "The violence of the North American West was child's play compared with the brutal chaos of Northeast Brazil. That chaos is brilliantly described in *The Devil to Pay in the Backlands*, an impressive novel by João Guimarães Rosa . . . there can be no doubt that Mr. Guimarães Rosa is greatly gifted and that his book is an astonishing performance . . . dramatic, wildly colorful and continuously interesting."

— **ORVILLE PRESCOTT**,  
*New York Times*

Translated from the Portuguese by  
*James L. Taylor and Harriet de Onís*  
At better bookstores • 512 pages • \$5.95

ALFRED A. KNOFF, Publisher of Borzoi Books