

**A ESCRITA
ENSAÍSTICA
NO MEIO DO
REDEMUNHO
DE *GRANDE*
SERTÃO:
*VEREDAS***

Wanessa Rayzza Loyo da F. M. Vanderlei

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

wanessaloyo@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho tem o objetivo principal de investigar características formais do gênero ensaio no relato de Riobaldo, personagem principal de *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa. Partindo do pressuposto inicial de que Riobaldo sente prazer na instabilidade das fronteiras, na forma contínua do conflito, sendo sobretudo um transgressor, a análise em questão discute pontos basilares da escrita ensaísta desde os debates clássicos feitos por Michel Montaigne, Georg Lukács e Theodor W. Adorno até os estudos críticos de estudiosos (pós-)modernos, como Roland Barthes, Umberto Eco, Nuno Ramos e Christy Wampole. Para tanto, entre as várias veredas possíveis, esta pesquisa deteve-se em quatro caminhos-chave para compreender o texto de Riobaldo como atravessado pelo ensaísmo: a subjetividade, a emulação do objeto, o pensamento em fragmentos e a autorreflexividade.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero ensaio; *Grande Sertão: Veredas*; Guimarães Rosa; Riobaldo.

ABSTRACT: This paper's main objective is investigating formal characteristics of the essay in Riobaldo's report, main character in *Grande Sertão: Veredas* by João Guimarães Rosa (1956; translated in English as *The Devil to Pay in the Backlands*, 1963). Based on the initial assumption that Riobaldo, being above all a transgressor, takes pleasure in the instability of borders, in the continuous form of conflict, this analysis discusses fundamental points of essay writing from the classical debates made by Michel Montaigne, Georg Lukács and Theodor W. Adorno up to the critical studies of (post-)modern scholars such as Roland Barthes, Umberto Eco, Nuno Ramos, and Christy Wampole. In order to do so, among the various possible paths, four key ones were followed to understand how Riobaldo's text is crossed by essayism: subjectivity, object emulation, thought in fragments, and reflexivity.

KEYWORDS: Essay; *The Devil to Pay in the Backlands*; Guimarães Rosa; Riobaldo.

1 EU SEI QUE ISTO QUE ESTOU DIZENDO É DIFÍCIL, MUITO ENTRANÇADO

— *E então, como poderíamos conhecer uns aos outros?*

— *Abolindo as fronteiras.*

Andrei Tarkovsky, *Nostalghia*.

Fronteira. A fronteira entre o branco e o preto é utilizada na fotografia há séculos como artifício para tentar delimitar seres, objetos e lugares que queremos guardar na lembrança por mais tempo, entre tantos outros objetivos possíveis. Abro uma galeria de fotos no computador. *Miro vejo*. Costumeiramente, ele veste um elegante terno e uma gravata borboleta, está acompanhado dos seus já conhecidos óculos grandes e de cor preta, o olhar parece espreitado, no qual aparenta procurar algum bicho ou rio, ou ainda algo que não foi visto, pensado, construído, alargado, escrito por inteiro — completude não há. Seu cabelo preto e curto está em total ordem, como se o mundo fosse de todo entendível, racionalizado, calculado, organizado, enquadrado. Um traço costuma chamar atenção nos seus retratos: o sorriso que parece não querer rir. Entre tantas elucubrações possíveis, a que mais ganha corpo na minha mente é que esses lábios de tamanho regular pertencem a uma pessoa que quer passar despercebida de certos lugares ou de determinadas cerimônias, mas que não quer o conflito da recusa, da indisposição, da quebra de protocolos. Ela prefere a busca por outros caminhos, a diplomacia dos gestos e da linguagem.

Mas não pensemos que tal homem não conhece a *coragem* e o intelecto que possui. O seu sorriso — sim, voltemos a ele — guarda também o registro de alguém que sabe de si, sabe do mundo. Conhecedor de línguas e linguagens, de leis, de doenças, de Cordisburgo, de Minas, do Brasil e do além-mar. Todavia, apesar de todo esse intelecto, João Guimarães Rosa precisou se

preocupar com muitos elementos para a construção da sua obra-prima, como a elaboração da linguagem, a estruturação dos personagens e dos cenários, a (in)definição do gênero textual e, evidentemente, a forma de iniciar a sua narrativa. Afinal, começar algo é sempre uma tarefa árdua. *Mire veja* (ROSA, 2001: 39)⁰¹ um pouco mais.

Começemos.

Grande Sertão: Veredas a todo momento parece questionar os limites⁰² escorregadios do gênero, carregando as marcas de diversos textos, como o romance, a novela, a epopeia, a canção, a rapsódia, a tragédia, o romance de formação, o relato. Um “mapa” bem delimitado não consegue traçar os caminhos rosianos, talvez por isso Manuel Cavalcanti Proença tenha preferido chamar sua obra de *Trilhas no Grande Sertão* (1958), e Poty Lazzarotto (1958) confeccionado um mapa-labiríntico por meio do diálogo constante com o autor. Neste breve ensaio, entre os inúmeros voos possíveis, resolvi seguir o de “manuelzinho-da-crôa”, a fim de analisar a presença do gênero ensaístico no *redemunho* (p. 27) de Riobaldo, jagunço que, envolto às dúvidas, tenta iluminar suas memórias. “Picapau vôa é duvidando do ar” (p. 526).

⁰¹ Numa tentativa de deixar o texto mais fluido, utilizaremos apenas a paginação (p.) e a abreviação GS:V para as próximas citações de *Grande Sertão: Veredas*.

⁰² Interessante mencionar que João Guimarães Rosa, grande estudioso de línguas e etimologias, possuía listas de sinônimos de determinadas palavras nas suas anotações. Entre os termos encontrados nos seus cadernos, há mais de 40 expressões para a palavra “limite”, que são as seguintes: *Limite*, linda, *marca*, *linha*, *discrime*, *discrímen*, *confins*, *têrmo*, *enclave*, *fronteira*, *raia*, *arraia*, *fimento*, *afimento* (aut.), *contérmino*, *extrema*, *extremadela*, *extremidade*, *sêsmo* (aut.), *terminação*, *barreira*, *meta*, *risca*, *remate*, *término*, *órbita*, *baliza*, *marco*, *pinoco*, *cipó*, *colunelo*, *bões* (= marcos de pedra), *fradépio*, *mogo*, *padrão*, *piquêta*, *malhão*, *marco primordial*, *linha principal*, *linha divisória*, *linha divisora*, *linha demarcatória* (CASTRO E SILVA; MORAES apud ROSA, 2020: 38, grifos nossos). Obs.: As palavras acima grifadas em itálico (ou seus derivados) são utilizadas em GS:V.

De antemão, é preciso compreender que o ensaio possui a característica basilar da maleabilidade, da fluidez (MONTAIGNE, 1972), uma vez que pode abarcar elementos de outros gêneros e discorrer sobre quaisquer assuntos, tornando-o um gênero moderno por excelência, assim como o romance. Tal ponto possibilita uma potente liberdade criadora para o escritor. Para compreender melhor isso, basta nos lembrarmos que na história da literatura os gêneros tradicionais são definidos pelas estruturas formais e pelas temáticas trabalhadas. Nessa sistemática organizacional, não ocorre apenas um ajustamento, mas um aprisionamento da produção, objetivando o estabelecimento de regras. O ensaísta, portanto, utiliza-se do seu ímpeto híbrido para corromper outros variados textos em busca da melhor forma de expressão, fugindo de delineadas classificações. Dessa maneira, ele — “homem de todas valentias...” (p. 293) — sente prazer na instabilidade das fronteiras, na forma contínua do conflito, sendo sobretudo um transgressor.

Tal gênero é uma prática de intervalo, de uma inquietação não resolvida, de uma tensão permanente entre a arte e a ciência ou a literatura e a filosofia. Ele tenciona fronteiras (sem necessariamente sintetizá-las) e especula caminhos, veredas, sugestões, outras organizações mentais diferentes da precisão comprobatória científica. Ele compreende que sua forma dialógica por natureza (LUKÁCS, 2017) permite a subjetividade, a emulação do objeto, o pensamento em fragmentos, a autorreflexividade, entre outras características.

2 O SENHOR SABE: PÃO OU PÃES, É QUESTÃO DE OPINIÕES

No primeiro parágrafo de *GS:V*, somos atirados no redemunho de Riobaldo, sem sequer sermos apresentados a ele ou ao seu fantasmagórico interlocutor. Antes da publicação da obra-prima de João Guimarães Rosa, em 1956, o Brasil conhecia livros sobre sertanejos que não conseguiam se expressar por si mesmo, como, por exemplo, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que possui narrador em 3ª pessoa e personagens humanos que perdem para Baleia, cachorrinha dos protagonistas, na capacidade de

desenvolver pensamentos mais elaborados. Poderíamos referenciar ainda outro romance de Ramos: *S. Bernardo* (1934), em que nos deparamos com Paulo Honório, narrador em 1ª pessoa que conta suas vivências desastrosas desde a infância até o desenrolar do seu matrimônio com Madalena. Entretanto, há duas diferenças notáveis entre esta obra do alagoano e a do mineiro que são perceptíveis desde o início da narrativa: Honório buscou inicialmente dividir a escrita do seu livro com alguns amigos e organizou suas memórias em capítulos. Já Riobaldo, contrariando a lógica latifundiária do fazendeiro Honório, sabe que só a sua voz pode narrar histórias que não são “coisas de rasa importância” (p. 115), cujo tempo traça constantes fitas de *moebius* em um texto indivisível, de entrecruzamentos de enredos, segundo pode ser observado no excerto a seguir:

Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. [...] A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (ROSA, 2001: 114-115, grifos nossos).

A subjetividade assumida por Riobaldo para narrar suas lembranças de toda uma vida se assemelha com a potência libertadora do ensaio, visto que o gênero permite a invenção plena de estilo, possibilitando ao escritor o estabelecimento de um rico território onde sua subjetividade e seu engenho construirão a linguagem e a forma que julgar mais apropriadas. Nessa perspectiva, o ensaísmo é uma ação que cria para si seu próprio local de movimentação, o qual pode se mover entre narração de cenas

e comentários filosóficos ou entre intertextualidades com outras obras e conhecimentos geográficos/biológicos. Afinal, tal produção “não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO, 2003: 16), pois ela cria suas próprias veredas.

A linguagem de Riobaldo, jagunço já envelhecido, parte de um caso menor — a morte de um bezerro branco “com máscara de cachorro” que “figurava rindo como pessoa” (p. 15) — para tentar compreender melhor suas memórias fraturadas, fragmentadas. A partir do falso diálogo com o intelectual que lhe escuta, o velho Tatarana nos encobre, como leitores, com suas neblinas enunciativas ao ponto de nos “devorar”, de forma análoga à faminta onça de *Meu tio o Iauaretê* (1969): “que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela” (p. 391). Num eterno jogo de dobrar e desdobrar, com a presença constante de recursos, como a *mise en abyme*, Urutú Branco salienta que só contará o que julgar importante, o que não é raso, pois sempre se desgostou de criaturas simplórias:

Dos outros, companheiros conosco, deixo de dizer. Desmexi deles. Bons homens no trivial, cacundeiros simplórios desse Norte pobre, uns assim. Não por orgulho meu, mas antes por me faltar o raso de paciência, acho que sempre desgostei de criaturas que com pouco e fácil se contentam (ROSA, 2001: 164, grifos nossos).

3 QUANTO MAIS ANDO, QUERENDO PESSOAS, PARECE QUE ENTRO MAIS NO SOZINHO DO VAGO...

Aprisionado nos seus pensamentos — seria o narrador semelhante ao personagem de *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer? —, numa constante tentativa de compreender a si e ao mundo, Riobaldo parece circundar um buritizal alto, que carrega nos frutos os inúmeros pontos da sua vida, do seu (des)ajuste dentro do sistema jagunço, dos seus amores tão múltiplos, dos seus pensamentos metafísicos e da geografia íntima do sertão. O seu

jogo de linguagem visa emular aspectos sombrios da sua trajetória. Como a captação do buriú na totalidade não é possível — haverá sempre partes encobertas na memória —, o jagunço circula, enovela as veredas dos gerais para enovelar a si mesmo, bem como a imagem dos dez mil dedos da linguagem presente no poema “O sim contra sim” (1994: 297-300), de João Cabral de Melo Neto, ao falar do poeta francês Francis Ponge:

Francis Ponge, outro
cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que
opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto,
mas um que ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa
que quase a enovela
e quase, a enovelando,
se perde, enovelando nela.

E no instante em que até
parece
que já não a penetra,
ele entra sem cortar:
saltou por descuidada fresta.
(MELO NETO, 2003, p. 298)

No intenso jogo de operar as suas memórias, o antigo professor (e aluno) de Zé Bebelo abre mão em alguns momentos da sintaxe

tradicional⁰³, a qual organiza e hierarquiza os enunciados e as suas sequências de acordo com as convenções formais da escrita, para recorrer à parataxe, demonstrando que o melhor recurso para narrar as lembranças de um sertanejo é a justaposição, ou seja, é a ação de colocar veredas lado a lado, é permitir — e se inebriar — com o furor associativo das suas vivências tensionadas. Por meio desse recurso, Urutú Branco consegue tanto apreender suas ambíguas ideias sobre o mundo quanto desenvolver um ritmo particular para a sua linguagem⁰⁴, a qual, em alguns momentos, solicita a vocalização ou o silêncio do leitor, como podemos analisar nas três exemplificações a seguir:

(1) Esse Aleixo era homem afamilhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram (ROSA, 2001: 28, grifos nossos).

(2) ... Eu conheço este homem bem, Zé Bebelo. *Estive do lado dele, nunca menti que não estive, todos aqui sabem* (ROSA, 2001: 289, grifos nossos).

(3) *Otacília — me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém*

⁰³ Mary Lou Daniel produziu em 1968 um importante estudo sobre a flexibilidade da sintaxe de João Guimarães Rosa: *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Por meio de um estudo descritivo, a autora analisa as mudanças e inversões de categoria gramatical que o escritor mineiro faz em GS:V, as quais dão maior “elasticidade” para a linguagem da narrativa rosiana.

⁰⁴ Interessante destacar que os recursos rítmicos desenvolvidos por João Guimarães Rosa são constantes e variados em GS:V e nas suas outras obras, como, por exemplo, a utilização de aliterações (ex. “Mel se sente é todo lambente”, p. 307), de assonâncias (ex. “bobéia disso, a basba do basbaque”, p. 300) e de onomatopeias (ex. “Os tiros, que eram: ...a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala: bá!...”, p. 372). Tais artifícios contribuem para o debate em torno da classificação das obras rosianas.

tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo — em lei dos seios e da cintura — todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a docice da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d'água em nenhuma todas as léguas e chapadas... Isso tudo então não era amor? Por força que era (ROSA, 2001: 504, grifos nossos).

O caráter digressivo do ensaísta Riobaldo fica evidente nos trechos acima por meio da utilização da parataxe. No trecho (1), Tatarana relata um *causo* logo no início do livro para discutir a presença ou não do Tinhoso em uma família, a de Aleixo. Para dar um tom regional oralizante ao discurso, a sequência aparece com a forma reduzida de alguns termos (dê = depois), a escolha do verbo “estava” como auxiliar do particípio “passado”, a supressão de toda a estrutura de oração subordinada esperada pela norma padrão e o uso recorrente de vírgulas para demonstrar o desencadeamento da estória. Já o enunciado (2) — “Estive do lado dele, nunca menti que não estive, todos aqui sabem” — é composto por três orações coordenadas sindéticas, com a ausência de conjunções, portanto, para explicar sua posição diante da figura de Zé Bebelo no julgamento. Ainda sobre este período, é relevante destacar o uso das reticências na abertura da fala de Riobaldo, pontuação essa que é constante em *GS:V* para deixar a narrativa em suspenso, incompleta, dubitativa, aberta. Por fim, encontramos na exemplificação (3) a ocorrência clássica do parataxe como uma justaposição dos pensamentos e das sensações que Otacília desperta no narrador-personagem, apresentando esclarecimentos e explicações dentro e fora dos travessões.

De tal maneira, é notório que a recorrência da parataxe e de outras figuras de linguagem não é apenas uma questão de estilo, mas também é uma construção formal elaborada por Guimarães Rosa, a fim de que seu narrador demonstre para o leitor consciência da perenidade das suas estórias, da livre emulação das suas memórias e da possibilidade de onduação e decomposição de toda sua vida em múltiplos aspectos

— nunca a totalidade ou o término⁰⁵. O que é primordial para Riobaldo é o movimento dos pássaros, do buritizal, dos seres em suas ambivalências, dos seus amores, de Deus e do Diá. Afinal, para Tatarana, “o mundo é movimento; tudo nele muda continuamente” (MONTAIGNE, 1972: 371), onde não se pode fixar no objeto que quer representar porque ele “move-se e titubeia” (MONTAIGNE, 1972: 371). Nessa perspectiva, o ensaísmo de Riobaldo não esgota o objeto. Ele o ilumina com sua contemplação: “[...] O senhor vê! o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso?” (p. 306).

4 DEVERAS SE VÊ QUE O VIVER DA GENTE NÃO É TÃO CERZIDINHO ASSIM?

Sarcire: “deitar rendimentos em vestido, coser vestidos, remendar. Fig. Reparar, consertar, restabelecer, tapar os buracos” (SARAIVA, 2006: 1062, adaptado). A ação de coser retalhos de um pano — ou de uma narrativa — exige a maestria no ofício da justaposição de fragmentos diversos em uma determinada organização, mesmo que fiquem visíveis as peculiaridades de cada *trama*. Riobaldo, homem atravessado pelas suas dúvidas, recebe três outros nomes durante *GS:V*: Cerzidor, Tatarana e Urutú Branco. Os dois últimos, em especial Tatarana, são recorrentes na narrativa de acordo com o “girar” do burití feito pelo narrador-personagem. No entanto, o primeiro, o Cerzidor, só aparece diretamente mencionado no seguinte trecho:

⁰⁵ As próprias personagens não estão/são terminadas em *GS:V*. A dúvida, uma das forças motrizes da obra, leva ao constante dobrar e desdobrar, verter e reverter de situações, de caráter e de ações, em que o passado, o presente e o futuro encontram-se embaralhados tal qual um jogo de baralho (figura frequente na obra). Como explica o próprio Riobaldo, “o mais importante e bonito, do mundo, é isto! que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (p. 39).

E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim! *primeiro, Cerzidor*, depois Tatarana, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase que não pegava. *Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?* (ROSA, 2001: 178-179, grifos nossos).

O termo “Cerzidor”, cuja etimologia vem do verbo latino *sarcire*, nos diz muito sobre a identidade ensaísta do jagunço, uma vez que Tatarana funciona como um grande remendador de pessoas, do sistema jagunço, de tempos e de lugares, costurando, assim, a própria narrativa e a si mesmo⁰⁶. Mas não nos enganemos. Ele não só *costura* como também *descostura* os seus fragmentos de memórias e a si próprio, assemelhando-se à Penélope, esposa de Ulisses: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (p. 114).

Riobaldo, no seu íntimo, sabe que “o mundo nas juntas se desgoverna” (p. 312). Com tal concepção de vida, só lhe restou recorrer a um procedimento formal basilar do ensaio: o pensamento em fragmentos para *restabelecer* a ordem por meio da (aparente)

⁰⁶ Note que a costura de Riobaldo sempre traça um outro caminho, uma outra travessia pelo rio Urucúia. Ele opta constantemente pelo desvio. Afinal, é um jagunço que (1) cria um julgamento apenas para poder salvar a vida do ex-aluno/chefe; (2) que mistura o “baralho” das relações amorosas, a fim de conseguir uma felicidade mesmo que breve (lembramos, por exemplo, da carta de Nhorinhá) e (3) que gira o tempo e o espaço como um carrossel vertiginoso para narrar suas estórias diabólicas e humanas. Nessa perspectiva, Tatarana parece carregar, em certa medida, um gérmen de brasilidade popular subversiva que é encontrado em personagens, como Leonardo (*Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida) e João Grilo (*O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna).

desordem⁰⁷. Tal recurso lhe permitiu a estilização do sertão e de si para sua imersão no redemunho caótico que é a vida. A partir dessa sua aceitação, ele apresenta para o leitor a desierarquização e a fragmentação da narrativa em deviro⁰⁸. O próprio distanciamento temporal das lembranças vividas desde a sua infância até a chegada à juventude faz com que o professor-jagunço, bastante envelhecido, precise pegar os *restos* da sua memória para elaborar um constante jogo de costuras e recriações:

E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas *eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade*. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o todo tempo (ROSA, 2001: 440, grifos nossos).

Nessa perspectiva, Riobaldo adquire em certa medida aspectos semelhantes ao de um *chiffonnier*, personagem que vive de colecionar sobras, coisas sem grande serventia à primeira vista. Evidentemente, essa figura, analisada por Walter Benjamin (2010), não pode ser ligada irrestritamente ao famoso persona-

07 Lembremos da argumentação de Adorno: “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (ADORNO, 2003: 35).

08 Essa desierarquização e fragmentação podem ser notadas desde o primeiro parágrafo de GS:V com a utilização da técnica *in media res*, a qual insere o leitor em uma narrativa já em andamento: “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro!” (p. 23).

gem de Rosa, uma vez que Urutú Branco sabe encontrar travessias para afugentar quem tenta aprisioná-lo dentro de um conceito restrito⁰⁹. Minha intenção aqui é apenas mostrar que Riobaldo luta a todo momento para guardar, ou melhor, para coser suas memórias e entendê-las, dá-lhes forma, mesmo que elas sejam repletas de neblinas e (re)criações.

Para alcançar tal objetivo, Cerzidor, enquanto guardador de vestígios e da lembrança, utiliza-se de diversos recursos para construir sua linguagem, como o anacoluto¹⁰ e a *mise en abyme*. O primeiro refere-se à mudança brusca/inesperada de assunto e/ou à interrupção violenta da estrutura do enunciado, segundo pode ser observado na seguinte fala de Riobaldo ao refletir sobre Diadorim:

Assaz, também, acho que me acuso: que não tive um ânimo de franco falar. Se fosse eu falasse total, Diadorim me esbarrava, no tolher, não me entendia. *A vivo, o arisco do ar: o pássaro — aquele poder dele*. Decerto vinha com o nome de Joca Ramiro! Joca Ramiro... (ROSA, 2001: 197, grifos nossos).

Já a *mise en abyme* é um “relato espelhado” (ECO, 1989), no qual as narrativas se alimentam ininterruptamente dentro de

⁰⁹ Logicamente, o contexto sociocultural da França moderna pensada por Benjamin é distinto do cenário ficcional de Rosa. No entanto, é válido observar que Riobaldo enfrenta um processo de modernização do Brasil no seu cenário de fundo, em que o sistema jagunço não cabe mais. Tal fato pode ser analisado, em maior grau, a partir da figura dúbia de Zé Bebelo e do próprio Riobaldo e, em menor grau, por meio do personagem Jõe Bexiguento.

¹⁰ Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017), ressalta a importância da presença do assíndeto e do anacoluto para a construção da fragmentação textual. Segundo o crítico francês, elas são “figuras de interrupção e do curto-circuito” (BARTHES, 2017: 108).

uma obra. Em *GS:V*, encontramos uma série de estórias que dão força à narrativa principal, seja para antecipar acontecimentos que serão contados, seja para “sintetizar” pela exemplificação ou pelo confronto. Um exemplo disso é o episódio de Maria Mutema, mulher que matou engenhosamente o marido e levou o Padre Ponte à morte. A representação dela oscila de endemoniada à santidade, perante a sociedade local, conforme podemos analisar no recorte abaixo:

[...] *E o Jõe contava casos. Contou. Caso que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jõe. Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte. [...] Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido — e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do pôdre de todos os esterco. Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma —; por que, nem sabia. Matou — enquanto ele estava dormindo — assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz — do oco para o ocão — do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário! disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte — porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disso tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre.*

[...]

E foi isso que Jõe Bexiguento a mim contou, e que de certo modo me divagasse. Mas, foi ele acabar de contar, e escutamos o assovio combinado dos nossos, e demos resposta: era um que chegava — o Paspe — se aparecendo

macio dos escuros, com alpercatas sem barulho e o rifle em bandoleira (ROSA, 2001: 238-243, grifos nossos).

Se relembarmos o contexto dessa *mise en abyme* dentro de *GS:V*, perceberemos que ela serve como “espelho” tanto para as aflições já enunciadas por Riobaldo (tempo passado) quanto antecipa sua preocupação com a realização ou não do pacto e as possíveis consequências do seu ato (tempo futuro). Partindo dessa ideia, notamos que o reflexo desse caso “reluz” o passado com a preocupação de Riobaldo se Deus pode estar ou não com os jagunços: “Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia?” (p. 236). Enquanto que, ao mesmo tempo, o espelho projeta-se também no futuro dubitativo do Urutú Branco: “E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou?” (p. 328), fazendo com que o leitor se questione: Tatarana pode ter o mesmo fim santificador de Mutema?

Riobaldo-Cerzidor, cumprindo sua missão etimológica e ensaística, costura suas memórias *coleccionadas* através da linguagem fragmentária. O mundo dubitativo do jagunço é *restabelecido* por meio do jogo no qual ele se encontra — “jigajogas” (p.165) —, pela utilização de figuras de linguagem, como a parataxe e o anacoluto, e pela recorrência do procedimento de *mise en abyme*, a qual aparece muitas vezes justaposta com fitas de *moebius*: “Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo” (p. 328).

5 EU CÁ NÃO MADRUGUEI EM SER CORAJOSO; ISTO É! CORAGEM EM MIM ERA VARIÁVEL

Riobaldo é um personagem cuja dúvida está intrinsecamente arraigada na sua identidade fragmentária. Tal característica o faz um homem moderno e ensaísta por excelência. Durante toda sua travessia de vida, a irresolução sobre a ação dos seus colegas jagunços, sobre os tipos dos seus amores (Rosa'uarda, Diadorim, Nhorinhá e Otacília) e sobre o questionamento da existência de

Deus e do Diá, está posta teatralmente para o leitor. Isso porque ela serve como uma das linhas explícitas para a costura do Cerzidor, conforme podemos visualizar no excerto da parte inicial do livro:

Eu estava meio dúbito. Talvez, quem tivesse mais receio daquilo que ia acontecer fosse eu mesmo. Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é! coragem em mim era variável. Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei! que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho — caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade! Mas minha competência foi comprada a todos custos, caminhou com os pés da idade. E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz. O Danador! Mas Diadorim estava a suaves (ROSA, 2001: 62, grifos nossos).

Ao emular suas memórias, ele quer mostrar a todo custo que não há certeza neste mundo. Tudo é passível de se transformar em outra coisa num esbarrar de “besouros graúdos” (p.45), ao ponto que até mesmo seu interlocutor ausente possa saber algo da vida dele que ilumine sua narrativa de travessia:

Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima — o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba (ROSA, 2001: 245, grifos nossos).

A dúvida o move a deambular pelos espaços geográficos e pelas memórias colecionadas e (re)construídas. Sem ela, não teríamos GS:V, talvez pudéssemos encontrar um estudo científico, em que

víssemos “pastos demarcados” (p. 237). Mas não, o ensaísta-jagunço nos brinda com os desvios da incerteza, utilizando-se da potência libertadora da *autorreflexão*:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de *se remexerem dos lugares*. O que eu falei foi exato? Foi. *Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado* (ROSA, 2001: 200).

Com isso, Riobaldo traz a narrativa para si o tempo todo, deixando claro que conta as estórias e reflete sobre elas a partir da sua emulação dubitativa. Ele gira os bunités — retornemos ao nosso terceiro ponto — a fim de se colocar corajosamente no centro do redemunho, uma vez que, ao descrever o mundo, ele revela-se a si mesmo (BARTHES, 2017) nos furos dos seus comentários infinitos. Como nos lembra Christy Wampole (2018, p. 246), a própria escrita do ensaio exige um “egoísmo em relação à vida”, visto que

O ensaísmo, como uma forma de expressão e um estilo de vida, acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas (WAMPOLE, 2018: 248).

Igualmente, faz-se necessário destacar que o narrador-personagem mostra também a sua autorreflexão não só por meio da dúvida, mas também através do Urucúia. *Bobéia* comete quem pensar que a natureza (rios, plantas, flores, animais, pedras, etc.) é apenas pano de fundo para a narrativa ensaística do personagem de Guimarães Rosa. Isso porque o bioma sertanejo funciona

como artifício para que Tatarana faça suas reflexões e autorreflexões — seria uma filosofia da natureza sertaneja?¹¹

Retornemos novamente para os exemplos das obras de Graciliano Ramos mencionadas no início deste ensaio. Neles, a natureza é posta muitas vezes como um local hostil à sobrevivência humana e à formulação de pensamentos mais elaborados, seja como pano de fundo, seja (quase) como personagem da narrativa. O sertão rosiano tanto bebe da natureza do Romantismo, uma vez que ele reflete e antecipa as ações dos personagens, bem como a transgride, visto que ele está em constante movimento, pois a instabilidade está instaurada em GS:V para o homem e para a natureza.

Os próprios olhos verdes e, às vezes, nebulosos de Diadorim ensinaram a Riobaldo os mistérios e os encantos do sertão: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos” (p. 72). Assim, nos deparamos com uma obra que nos convida a ver as flores justapostas aos amores do protagonista (“Ah, a flôr do amor tem muitos nomes”, p. 206); a ouvir, ver e entender os voos dos pássaros (“— E aquele lá: lindo! Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal”, p. 159) e a escutar os bunitis em um processo sinestésico (“O senhor escute o bunitizal”, p. 329). Entretanto, a natureza não é só objeto de contemplação, ela serve como professora (“Vereda em vereda, como os bunitis ensinam, a gente varava para após”, p. 73) e objeto exemplificador da metafísica, segundo encontramos nas duas exemplificações abaixo:

O riachinho me tomava a benção. Apeei. *O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flôr.* O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por

11 Benedito Nunes, acertadamente, chama atenção para o fato de que “Riobaldo é espectador da natureza” (2013: 221), mas não por inteiro, uma vez que ele intervém nela.

tanto é que refiro tudo nestas fantasias (ROSA, 2001: 304, grifos nossos).

Sufrimento passado é glória, é sal em cinza. De tanta maneira Diadorim assistia comigo, *como um gravatá se fechou. Semeei* minha presença dele, o que da vida é bom eu dele entendia. *Tomando o tempo* da gente, os soldados remexiam este mundo todo. *Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequí amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e cajú nos campos. Ato que voltaram as tempestades*, mas entre aquelas noites de estrelaria se encostando. Daí, depois, o *vento principiou a entortar rumo*, mais forte — *porque o tempo todo das águas estava no se acabar* (ROSA, 2001: 319-320, grifos nossos).

Dessa forma, a natureza não é apenas cenário para a narrativa, mas também um agente modificador e modificado do ensaísmo de Riobaldo. Por meio do uso do seu artifício e da dúvida, o jagunço constrói sua autorreflexão a partir de uma renovação constante entre o interior e o exterior, a qual fortalece também as fitas de *moebius* da narrativa e os outros recursos já discutidos. Esse procedimento autorreflexivo estabelece no enredo certa *acumulação* de memórias e impressões, o que leva a linguagem a imergir na subjetividade, na digressão e na fragmentação, elementos basilares do ensaísmo. “Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho” (p. 325).

6 ESTE MUNDO É MUITO MISTURADO

O ensaísmo, enquanto tentativa de emular o mundo e a si próprio, necessita de um estilo híbrido do autor (RAMOS, 2013), no qual ele demonstre a sua subjetividade, a sua autorreflexão e a fragmentação da vida. Tais características fazem com que qualquer definição objetiva para o gênero ensaio seja fracassada antes mesmo de ser enunciada.

Miremos e vejamos pela última vez a galeria de fotos de João Guimarães Rosa.

Seu sorriso de pessoa que constrói veredas parece notar agora a fascinação que criou no leitor. O eixo da sedução romanesca/ensaística de GS:V está contido na linguagem inatural do jagunço-narrador (a extensão e a quebra do enunciado, a recorrência de figuras de linguagem, a elasticidade gramatical etc.) e na sua capacidade de narrar por fragmentos, que o aproxima de gêneros diversos, como o ensaio, o romance, o conto, o teatro e a poesia. Assim, Rosa, por meio do Cerzidor, nos “devora” enquanto leitores a partir de um discurso letrado-iletrado-construído que tenta a todo momento costurar pensamentos desordenados. Como tudo nessa obra rosiana é movimento, o fascínio pelo livro é gerado muitas vezes pelo jogo de aproximar e afastar o leitor que porventura não consiga contemplar o sertão íntimo de Riobaldo.

Esses movimentos são criados pelo giro das memórias que Tatarana realiza com seus 10 mil dedos da linguagem, gerando intervalos e justaposições da sua narrativa ensaística de contação de estórias diversas e de si mesmo. Como todo bom escritor de ensaio, ele utiliza-se da subjetividade para chegar à (autor)reflexão, mesmo que ela seja dubitativa e instável como o voo do manuelzinho-da-crôa. O Urutú Branco constrói, portanto, uma linguagem ensaística que permite a sucessão de acontecimentos, a qual é interrompida pela divagação, pelo desvio, pela dúvida, por si mesmo:

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 (ROSA, 2001: 116, grifos nossos).

Riobaldo voa no redemunho da linguagem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In: Notas da Literatura* 1. São Paulo: Coleção Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 15-45.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Editora Liberdade, 2017.
- BENJAMIN, W. Paris do segundo império. *In: _____*. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 9-101.
- CASTRO E SILVA, Gustavo de; MORAES, Vanessa Daniele de. Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 75, p. 36-52, abr. 2020.
- DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. *In: _____*. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 31-53.
- MELO NETO, João Cabral. Serial. *In: _____*. **Obra completa: volume único**. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 297-300.
- MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1972.
- NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. **Piauí**, São Paulo, ed. 86, novembro, 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/no-palacio-de-moebius/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018, p. 242-249.

