

A Escritura Anagramática de Grande Sertão:Veredas¹

The anagrammatic writing of *Grande Sertão: Veredas* *

Evelina Hoisel*

*Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador - BA, 40170-115,
 e-mail: hoisel@ufba.br

RESUMO: A escritura de *Grande sertão: veredas*, ao reconstituir sua linhagem, fundamenta-se na *hybris*, na desmedida instauradora do trágico, elemento constitutivo do drama desde os primórdios da sua história no Ocidente. A *hybris* faz explodir o substrato linguístico da escritura, espalha-se na constelação de signos, onde se observa um excesso de significantes e de significados, transbordamento que instala a transgressão - força dionisíaca geradora do trágico - no próprio corpo da linguagem. Para esta reflexão procura-se recortar diversos fios entrelaçados para reconstituírem biograficamente a constelação dos signos de *Grande sertão: veredas*. Em um primeiro movimento, esboça-se o parentesco entre a escritura de *Grande sertão* e a de *Ulysses e Finnegan's Wake*, de James Joyce, pois, do ponto de vista estritamente linguístico, elas se irmanam por terem deflagrado a *hybris*, a transgressão que atinge diretamente o corpo físico da linguagem, por meio do estilhaçamento e fragmentação dos significantes e significados. Nesse sentido, tanto Rosa como Joyce submetem a língua a uma agônica dramatização fundamentada nesse elemento dionisíaco e trágico. Em um segundo andamento, procura-se compreender como esse elemento transgressor no plano dos valores estéticos e linguísticos repercute nos valores históricos, sociais, religiosos e éticos.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande sertão: veredas*, força dionisíaca, estudo comparado, *Ulysses e Finnegan's Wake*, trágico.

ABSTRACT: The writing of *Grande sertão: veredas*, when rebuilding its lineage, is based on the *hybris*, on the excessive instituting of the tragic, constitutive element of the drama from the beginnings of its history in the West. *Hybris* explodes the linguistic substratum of scripture, spreads itself in the constellation of signs, where there is an excess of signifiers and meanings, an overflow that installs the transgression - Dionysian force that generates the tragic - in the very body of language. For this reflection we try to cut out several interlaced threads to biographically reconstitute the constellation of the signs of *Grande Sertão: veredas*. In a first movement, the relationship between the writing of *Grande Sertão* and that of James Joyce's *Ulysses* and *Finnegan's Wake* is outlined, since, from the strictly linguistic point of view, they associate with each other to have triggered the *hybris*, the transgression that affects directly the physical body of language, through the shattering and fragmentation of signifiers and meanings. In this sense, both Rosa and Joyce submit the language to an agonizing drama based on this Dionysian and tragic element. In a second progress, it is sought to understand how this transgressor element in the plane of aesthetic and linguistic values reverberates in historical, social, religious and ethical values.

KEYWORDS: Great sertão: veredas, Dionysian force, comparative study, *Ulysses* and *Finnegan's Wake*, tragic.

¹ Uma versão deste texto foi publicada no livro Hoisel, Evelina. *Grande sertão: veredas – uma escritura biográfica*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

Riobaldo se caracteriza como um grande leitor. Este bardo de fala caudalosa decifra os signos de sua história, intercalando-os com os da história coletiva - a vida dos jagunços, a errância pelo sertão, os causos ouvidos, que ele cita como ação exemplar para ilustrar, dar universalidade e verossimilhança ao particular. Mas, na leitura que Riobaldo faz da sua vivência, os signos que ele mobiliza para decifrar a sua neblina, o inominável da sua experiência, são espelhados e refletidos por outros signos, oriundos das mais variadas procedências.

Linguagem mesclada que dissemina ao nível dos significantes um dos motivos temáticos das reflexões do narrador: "ao que este mundo é muito misturado", os signos de *Grande sertão: veredas* se tornam espessos, assumindo uma pedagogia própria ao texto literário com seu jogo anagramático e palimpsesto, a citar e recitar outros signos, agregando ao seu corpo - sensível e inteligível - uma multiplicidade de vozes, por meio das quais a escritura explicita o seu sistema de raízes. Este anagrama que alicerça a escritura de *Grande sertão: veredas* está sintetizado na afirmação de Pedro Xisto, quando assinala esse entrecruzamento do seguinte modo:

A linguagem de João Guimarães Rosa provirá, portanto, dos "Gerais", em boa parte. Mas nas serranias ecoam vozes de toda parte. Vozes Arcaicas, desde aquelas com que "vocavit Adam animae viventis". Vozes exóticas. Vozes ecumênicas. Vozes eruditas. Vozes requintadas. De circunstâncias. De essências. De quintessências. (XISTO,1983, p.124-5)

Desde a problemática nuclear do pacto com o demônio, até a caracterização das personagens, a fala de Riobaldo aciona uma pluralidade de vozes. Ao recorrer a esse repertório de signos da tradição - literária, filosófica, religiosa, antropológica, sociológica, histórica, geográfica - Riobaldo se posiciona em um espaço diferente daquele que diz ocupar em oposição ao interlocutor, quando se refere à cultura do senhor visitante, homem instruído, contrapondo ao seu pouco conhecimento. Esse caudaloso bardo não é somente o intérprete de sua experiência e de uma tradição oral a que ele dá continuidade; como biografema de João Guimarães Rosa, ele é também transmissor de um conhecimento livresco, culto, do qual não pode prescindir ao reorganizar suas reminiscências.

Se o mundo de *Grande sertão* é encorpado pela fala de Riobaldo, se ele se identifica e se confunde com seu próprio discurso, quem modela Riobaldo e sua fala é João Guimarães Rosa e, nesse sentido, ele é o signo que mais inscreve biograficamente

Guimarães Rosa na tessitura do livro, imprimindo em seu espaço o perfil de um leitor voraz, inventivo, capaz de revitalizar uma tradição, desenformá-la para enformá-la em um novo contexto dialógico.

Os filões genealógicos que atravessam *Grande sertão: veredas* constituem um material vastíssimo que sua crítica tem se dedicado a recortar em estudos comparativos. A exploração desses filões é inesgotável, pelas ramificações espalhadas nas diversas áreas do saber, revigorando as mais variadas tradições. Os bastidores dessa cena, o espaço no qual se situa o leitor João Guimarães Rosa pode, em parte, ser encontrado nos livros que ele leu - material já levantado e catalogado por Suzi Frankl Sperber e publicado em *Caos Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*.² Situa-se também, na pluralidade de pastas contendo notas, figuras de animais, de plantas, de pessoas, recortes de jornais, cadernos de anotações, no acervo do IEB/USP, histórias diversas que o seu olhar colhia e a folha do papel acolhia para documentar esse leitor voraz, essa possante usina decodificadora que se transforma em uma vigorosa fonte produtora de signos.³

Os rastros dessa atividade leitora estão inscritos na narrativa rosiana, desenhando o gesto precípuo desse leitor que não esconde sua pulsão para dialogar com o outro, conhecê-lo em sinuosos meandros, derramar-se e espalhar-se na folha em branco do papel, deixar seus vestígios, doar-se, constituir uma numerosa família, uma estirpe ancestral, desterritorializar-se e re-territorializar-se, ser local e universal.

A pulsão amorosa de Guimarães Rosa é o que sustenta e alicerça a sua pulsão falante e dialógica, pois o encontro com o outro, o desvelamento do outro, é a possibilidade de conhecer o seu passado e projetar-se prospectivamente para o futuro. Essa pulsão revela-se, em primeira instância, pela relação amorosa com a língua, formando "um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente". Essa relação com a língua se realiza como espaço de transgressão, de desmedida, rompendo com os padrões estabelecidos, desordenando as relações linguísticas configuradas para inaugurar outro universo sígnico.

O que se procura restabelecer aqui são os filões genealógicos que atravessam a fala de Riobaldo e têm ramificações distintas na constituição do tecido textual, trazendo para seu espaço marcas que vinculam *Grande sertão: veredas* à tradição do drama. Não se retoma, nesta reflexão, uma pluralidade de vertentes já reconhecidas pela crítica de

² SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos*; leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

³ Esse vasto material consta do Arquivo de João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP.

Rosa, que estudou comparativamente, e às vezes até de forma exaustiva, suas relações com outras tradições e autores.⁴ Interessa mostrar que, no projeto biográfico da escritura, existe uma organicidade que expõe a postura de Guimarães Rosa como leitor voraz e inventivo. No entrelaçamento dessa constelação de signos, existe uma coesão a ser desentranhada, percorrendo-se os corredores labirínticos nos quais se atualiza o passado, reencenando-se personagens, metáforas, imagens, símbolos e temas da tradição dramática ocidental. O processo de dramatização da linguagem instala-se na encenação de forças antagônicas no espaço dos gerais, mobilizadas pela pulsão amorosa transgressora e desmedida - "um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente" - fazendo detonar no cenário do grande sertão essa diversidade de marcas.

A escritura biográfica de *Grande sertão: veredas*, ao reconstituir sua linhagem, fundamenta-se na *hybris*, na desmedida instauradora do trágico, elemento constitutivo do drama desde os primórdios da sua história no Ocidente. A *hybris* faz explodir o substrato linguístico da escritura, espalha-se na constelação de signos, onde se observa um excesso de significantes e de significados, transbordamento que instala a transgressão - força dionisíaca geradora do trágico - no próprio corpo da linguagem.

No desenvolvimento desse percurso genealógico, procura-se recortar diversos fios entrelaçados para reconstituírem biograficamente a constelação dos signos de *Grande sertão: veredas*. Em um primeiro movimento, esboça-se o parentesco entre a escritura de *Grande sertão* e a de *Ulysses e Finnegan's Wake*, de James Joyce, pois, do ponto de vista estritamente linguístico, elas se irmanam por terem deflagrado a *hybris*, a transgressão que atinge diretamente o corpo físico da linguagem, por meio do estilhaçamento e fragmentação dos significantes e significados. Nesse sentido, tanto Rosa como Joyce submetem a língua a uma agônica dramatização fundamentada nesse elemento dionisíaco e trágico.

Em um segundo andamento, procura-se compreender como esse elemento transgressor no plano dos valores estéticos e linguísticos repercute nos valores históricos, sociais, religiosos e éticos. Esse elemento transgressor insere no espaço narrativo vozes do drama - principalmente a tragédia grega e shakespeariana - instalando outro veio, o da literatura moderna, pela teatralização da crueldade e da malignidade. Assim, pontua-se a

⁴ No que se refere à tradição literária, o estudo comparativo mais exaustivo é o de Leonardo Arroyo sobre a cultura popular em **Grande sertão: veredas**; Domício Proença, no artigo "Trilhas do *Grande sertão*", pontua alguns traços genealógicos localizando a presença de figuras míticas do romance de cavalaria; Roberto Schwarz compara **Grande sertão: veredas** e **Dr. Faustus**, de Thomas Mann, a partir da problemática do pacto; Augusto de Campos compara procedimentos linguísticos e estruturais entre **Grande sertão: veredas**, *Ulysses* e *Finnegan's Wake*.

presença do tema do *Fausto no Grande sertão*, já bastante estudado pela crítica rosiana. Todavia, o recorte aqui efetuado, iluminado pelas vozes que fizeram ecoar essas relações genealógicas, procede no sentido de conduzir as reflexões para mostrar como a característica dionisíaca (transgressora e cruel) apresenta-se como possibilidade de conhecimento de si, estando motivada pela perspectiva existencial-biográfica de Riobaldo de afirmar a sua identidade. A crueldade e a malignidade têm uma função purificadora e revigoradora - catártica, no sentido aplicado por Antonin Artaud – ao recuperar a veia dionisíaca da tragédia grega pelo crivo da leitura filosófica de Nietzsche.

Ao refletir sobre o fundamento transgressor da escritura rosiana como deflagrador do processo de dramatização da linguagem, pensa-se, inicialmente, no material linguístico que se submete a variados níveis de desconstrução. O abalo do significante se processa visando recuperar cada um dos seus traços constitutivos, explorando sua força sugestiva, mágica, plurissignificante. Consta-se que cada signo é uma constelação em si pelas múltiplas irradiações que projeta de sua realidade física. Cada palavra submete-se a uma agônica travessia em sua corporeidade. A manipulação de cada significante, considerado isoladamente, mas objetivando uma interrelação com os demais, revela um trabalho artesanal que pressupõe um estranhamento linguístico, solicitando um leitor astucioso, capaz de captar, ainda que precariamente, as infinitas ressonâncias sugeridas. Subvertendo os padrões conhecidos de forma exacerbada, a escritura se transforma em um palco em que se encena o trágico conflito entre o codificado e o não-codificado, o velho e o novo, a morte e o nascimento. A *hybris* traz o traço dionisíaco para o substrato linguístico que mobiliza ações e personagens.

O elemento fecundante, que insemina e dissemina palavras, é marca de Dioniso na escritura rosiana para revitalizar o idioma. Símbolo da libertação, da fecundidade, da exuberância da vida, Dioniso encorpa-se no *Grande sertão*, dando origem a uma linguagem na qual os signos fulguram pelo ineditismo de suas constelações, a vida pulsa e vibra em cada som, em cada timbre, em cada ritmo, em cada assonância, em cada estrutura sintática, em cada imagem. O gráfico da letra enxerta-se da vida: biografa-se. O espaço do livro, na exuberância dos signos, distribui alegria em profusão: paradoxalmente (é importante lembrar que o paradoxo é o dispositivo de construção desta narrativa) a experimentação agônica da linguagem é a afirmação da alegria e do júbilo da vida.

Nesse movimento revigorador da língua(gem), pode-se correlacionar a atitude poética de Guimarães Rosa à de James Joyce. O que há de mais afim entre os projetos rosiano e joyceano é o trabalho que executam com o significante. Para ambos, a atividade

criadora é concebida como uma travessia sígnica, que tem como antecedentes Mallarmé, Valéry e os precursores da modernidade, relacionando-se com a linguagem pela valorização da lógica do significante.

Na apresentação dos onze fragmentos do *Finnegan's Wake* traduzidos para o português, Augusto e Haroldo de Campos definem a ação revigoradora de James Joyce:

O ritmo dessa prosapoesia - *riverrun/riocorrente* - é algo como um fluxo envolvente e contínuo. "Élan-vital". [...]
Ninguém, como Joyce, levou a tal extremo a minúcia artesanal da linguagem. Seu macrocosmo - seu romance - rio - traz, em quase cada uma das unidades verbais que o tecem, implícito, um microcosmo. A palavra-metáfora. A palavra-montagem. A palavra-ideograma [...] Cada entidade "verbivocovisual" que ele cria é uma espécie de espelho instantâneo da obra toda, cujo estilo se baseia no princípio do palimpsesto: "um significado, um conjunto de imagens, é superposto a outros". (CAMPOS, 1962, p.9e7)

O trabalho de Guimarães Rosa como o de James Joyce para a recriação do idioma atinge o nível mínimo da língua(gem), esfacelando estruturas sintáticas convencionais e estilizando sons, fonemas, palavras. Essa atividade abala, em primeira instância, a fisicalidade dos signos, submetendo-os a uma escavação arqueológica da qual desentranham etimologias, arcaísmos, palavras de outras línguas, e é a oportunidade de fundar um idioma que traz a marca da *diferença* e imprime seu lugar na história da literatura por um excesso de diferença.

Augusto de Campos, no artigo "Um lance de 'Dês' do Grande sertão", publicado originalmente na *Revista do Livro*, em 1959, amplia essas interrelações, ao tempo em que traz outros filões para revelar a composição desse tecido textual. Naquela época, Augusto de Campos já salientava a importância de estudos comparativos, explicitando sua relevância para o estabelecimento "de nexos de relações estéticas, que nos permitam discernir, no campo geral da literatura e das artes, uma evolução de formas", sem contudo privilegiar a problemática da "influência para efeito de biografia ou de genealogia literária". (CAMPOS, 1983, p.322)

Ao enunciar tal declaração, Augusto de Campos ainda considera uma tradição crítica que pressupunha a noção de influência e de genealogia literárias nos limites da teoria que priorizava as concepções de imitação, fonte, continuidade, semelhança, repetição, sem vislumbrar a situação dialógica que acontece entre os textos a partir da diferença e da ruptura. Uma crítica que conceitualmente ainda não assimilara a noção do escritor como leitor e, conseqüentemente, da escritura como leitura. E toda leitura, sabe-se hoje, inverte, subverte, reverte o texto lido, desconstruindo-o e reconstruindo-o. Nesse

movimento, escava o seu sistema de raízes, traçando uma genealogia que não diz mais de uma continuidade, ou que apenas pressupõe uma repetição do texto lido como fonte ou influência: a reprodução do *mesmo*. Pressupõe-se, então, a diferença - os signos artísticos e literários são acionados para afirmar a diferença – a qual não anula as relações dialógicas.

A noção de genealogia proposta nos limites da reflexão sobre a escritura biográfica diz respeito à encenação de traços literários mobilizados no ato da escritura. Forças que, de modo intencional ou não, revelam o aspecto voraz do ato literário que, numa sede vampiresca, fertiliza-se e enxerta-se com o sangue de seus antepassados, vivificando-os na cena do presente pela assimilação de temas, personagens, imagens, ritmos, procedimentos e palavras. Ação simultânea de deslocamento e consagração, por intermédio da qual são revitalizadas a literatura e a linguagem.

A concepção de genealogia que se estabelece considerando essas forças pulsantes na linguagem - literária e não literária - e se materializam na constelação de seus signos pressupõe um movimento que se volta para o passado, convocando os antecessores, mas projetando-se também para o futuro, procriando sucessores, gerando herdeiros. A relação dialógica promove inúmeras reinscrições, leituras e releituras e, nessa perspectiva, compreende-se de maneira mais ampla a afirmação de Guimarães Rosa de que "a língua e eu somos um casal de amantes que procriam apaixonadamente". Procriar apaixonadamente não define apenas a relação do escritor com a língua, produzindo universos constelares que podem ser delimitados pelo conjunto de seus textos. Procriar apaixonadamente é também criar um espaço escritural que se submete a infinitas leituras. As forças que circulam na constelação dos signos literários fazem eclodir outros universos, fazem borbulhar outras galáxias, amorosamente, apaixonadamente, infinitamente.

À medida que se concebe a natureza parricida da escritura literária que assassina seu próprio pai - autor enquanto sujeito empírico -, procura-se também compreender o movimento pelo qual o texto estabelece o seu sistema de raízes, explicitando suas relações genealógicas. Se o sujeito poético é um ser desterritorializado, é aquele que *impertence*, palavra que define a sua desfiliação – e a figura de Riobaldo expressa esse ser "sem pertencências" -, na escritura literária registra-se também um desejo de construção biográfica, desejo de territorialização que pode ser depreendido dos traços inscritos em seu espaço. À realidade do texto desfilado, superpõe-se a imagem do sujeito forasteiro, exilado, expatriado, no entanto, "grávido de si mesmo", a construir "o tronco de uma só

peessoa", "a grande família de uma só pessoa", "súmula em si do universo", conforme declaração de Amarilis, protagonista de *Cantos delituosos: romance* (GROSSMANN, 1985, P.68, 64, 203, e 201), genealogicamente descendente de Riobaldo.⁵

Considerando estas reflexões, pode-se então compreender a ação efetivamente inovadora de James Joyce e de João Guimarães Rosa, situando-os no panorama da literatura universal como produtores de uma linguagem na qual os signos vivenciam vertiginosamente o drama da linguagem, deflagrado pelo conflito entre o velho e o novo, a ordem e a desordem de forma mais radical, pois é a palavra radical que melhor define a ação transgressora e revigoradora de Joyce e Guimarães.

Ao iniciar seu artigo, Augusto de Campos recorta filões que antecedem a escritura rosiana na literatura brasileira, restabelecendo os elos com a tradição modernista - *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. Segundo Augusto de Campos (CAMPOS, 1983, p.321), Guimarães Rosa redimensiona essa tradição que ele considera "já quase completamente soterrada, na prosa brasileira", configurando um texto que rompe mallarmaicamente as fronteiras da prosa e se torna também poesia. É nesse sentido que Augusto de Campos chama atenção para duas produções que, à primeira vista, parecem distantes entre si: *Un coup de dés*, de Mallarmé, um poema espacial em onze páginas, e o *Finnegan's Wake*, de Joyce James, um romance com 628 páginas. Entretanto, sua abordagem mostra como existem processos semelhantes entre os dois textos - principalmente os processos de montagem – por meio dos quais se estabelece o que ele denomina de *alotropia estilística*: "obras que se apresentam com propriedades externas diversas mas que possuem a mesma estrutura interna". (CAMPOS, 1983, p.322)

Ao estudar os procedimentos linguísticos e estruturais de *Grande sertão, Finnegan's* e *Ulysses*, Campos amplia uma observação já realizada anteriormente pelo crítico Oswaldino Marques, quanto à utilização de recursos de linguagem, como a justaposição vocabular - palavras *portemanteau* - marca privilegiada do que ele denomina "uma atitude experimentalista perante a linguagem". (CAMPOS, 1983, p.324). Em seguida, na comparação dessas duas escrituras, destaca a tematização musical da narração, salientando que foi Mallarmé o primeiro escritor a dar uma configuração musical à linguagem literária, fazendo com que se superasse o fluxo linear pela

⁵. O tom soberano e monárquico de *Cantos delituosos: romance*, proveniente da presença exacerbada de um eu, que comanda todas as entradas e saídas das demais personagens, acentua-se quando, numa alusão a Riobaldo, Amarilis declara a impossibilidade de "simular um interlocutor que, falante ou calado, estimulasse minhas falas". (p. 105).

constelação temática. Em *Grande sertão*, conforme detecta Augusto de Campos, os motivos musicais se elaboram por meio de uma frase, como "o diabo na rua, no meio do redemunho", "viver é muito perigoso", ou por uma palavra como "nonada", "sertão" ou "travessia".

Outra característica pontuada no estudo em questão é a *temática de timbres*, na qual se assinalam, na multiplicidade de timbres do *Grande sertão*, como em *Finnegan's* e *Ulysses*, certas gamas que giram em torno de fonemas privilegiados. Augusto recorta o fonema D, buscando estabelecer as relações isomórficas entre significante e significado, mostrando como a dúvida hamletiana do *ser ou não ser* está equacionada no romance como Deus ou o demo, e como "o fonema D é a geratriz por meio da qual se estrutura a projeção, na linguagem, desse dilema - que não foge de ser um lance de dados". (CAMPOS, 1983, p.334). Dessa irradiação prismática, projeta-se também o nome de Diadorim, aspecto este estudado minuciosamente por Augusto de Campos.

Nessa perspectiva de abordagem, "Um lance de 'Dês' do Grande sertão" recorta uma vertente genealógica da escritura rosiana, situando-a no que há de mais radical do ponto de vista da experimentação dos limites da linguagem. Posteriormente, Mary Daniel, em *João Guimarães Rosa: travessia literária* (1968), amplia essas comparações, ratificando as afirmações de Augusto de Campos que situam Guimarães Rosa na linhagem de Mário de Andrade e James Joyce. Mary Daniel estuda os aspectos do léxico, da gramática-sintaxe, da poética e da retórica em diversos textos rosianos, propondo-se, dentro da linha da estilística, a levantar os principais procedimentos linguísticos, pontuando outras vertentes da tradição literária que tecem a escritura como linguagem barroca.⁶

A *hybris* da linguagem, no seu transbordamento enquanto sistema de valores estético-linguísticos, repercute nos demais valores histórico-sociais espalhando ao nível semântico reverberações temáticas que se acumulam, elegendo a transgressão como força impulsionadora das ações humanas. Os temas da crueldade: o crime, a maldade, a desordem, a violência, a traição, a vingança, a morte, em *Grande sertão: veredas*, apoiam-se no aspecto transgressor com que se constitui a cadeia dos significantes, recortando uma vertente da escritura e configurando uma poética da crueldade com suas raízes na tragédia

⁶ Ainda que este veio não seja explorado nesta reflexão, é interessante observar que a tematização musical que Augusto de Campos encontra na linguagem rosiana passa através desse elemento barroco que M. Daniel assinala, a partir do que ela denomina de "dinâmicas unidades arquitetônicas" p. 128. Bella Josef, examinando esse traço barroco da linguagem de Guimarães, fala de um sensualismo que se compraz em determinadas sonoridades [...] de uma musicalidade polifônica". Cf. JOSEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade. In: COUTINHO, 1983, p. 195.

grega. Neste ponto, considera-se o segundo movimento biográfico da escritura que, através da fala de Riobaldo, retoma o dionisíaco, reencenando signos da tragédia grega e shakespeariana, emoldurados por procedimentos teatrais diversos.

O que caracteriza a ação dessa forma da literatura dramática – a tragédia - é o desconhecimento que o herói tem dos seus limites. Impulsionado pela *hybris*, componente dionisíaco que deflagra o sentido do trágico, a personagem se lança nas ações catastróficas das quais resultam a dor, o sofrimento, a morte. A tragédia, entretanto, constitui-se em uma *paideia*, pois, para a civilização grega, ela tinha uma finalidade religiosa, educativa e civilizatória. No *pathos* trágico, exibiam-se os infortúnios das ações transgressoras, mostrando ao homem as consequências do desconhecimento de si mesmo e a necessidade de decifrar as forças que o impulsionam na vida. Da perspectiva da tragédia grega, o *destino*.

Ao princípio dionisíaco da *hybris*, o pensamento grego opõe o princípio apolíneo da *sofrosyne*: "conhece-te a ti mesmo". Nesse sentido, a tragédia expõe exemplarmente a problemática da aprendizagem humana, mostrando a inevitabilidade do homem defrontar-se com as forças mais imponderáveis do ser - as forças que constituem a malignidade do homem humano: a inveja, o ciúme, o ódio, o crime, a traição, a vingança, a paixão desmedida, o incesto, o obsessivo desejo de poder, a contemplação desmesurada, a cegueira.

Pode-se assim compreender a recorrência dos signos da tragédia em *Grande sertão: veredas*. As ações que se desenrolam no cenário do sertão, espaço de circulação de forças antagônicas em conflito e geradoras da desordem interminável, são inspiradas na problemática principal da tragédia, sintetizada na fala de Riobaldo "matar, matar, sangue manda sangue". (ROSA, 1967, p. 26). Esse apetite de sangue, essa obsessão pela violência e pelo crime, faz Riobaldo repetir a fala de Macbeth; "*blood will have blood*"⁷ por meio da qual ressoa a voz das Coéforas, de Ésquilo (1991, p. 106): "o sangue, uma vez derramado, exige sangue novo". Esse elemento irrompe no *Grande sertão* por intermédio de outra voz shakespeariana, quando se define a perplexidade de Hamlet, depois do fantasma lhe revelar a traição e o crime de Cláudio e Gertrudes: "*The time is out of joint*"⁸, imagem que sintetiza e define a desordem instalada, geradora das ações catastróficas. Riobaldo, diante da perplexidade em que também se encontra, após a notícia da morte de Joca Ramiro, traído por Hermógenes, exclama: "O mundo nas juntas se

⁷ SHAKESPEARE, W. Macbeth. In: _____. *The complete works of William Shakespeare*. London: Spring Book, 1975. Cf. ato III, cena IV.

⁸ SHAKESPEARE, W. Hamlet. Op. cit. nota 6, ato I cena V.

desgovernava".(ROSA, 1967, p. 225). As forças antagônicas que impulsionam as ações imprevisíveis do jagunço Riobaldo são projetadas no cenário do grande sertão pelas últimas palavras de Hamlet "*The rest is silence*"⁹ ecoando palimpsestamente em "O resto, foi ondas", (ROSA, 1967, p.381) para sintetizar o desregramento e a desordem que se propagam na aventura jagunça.

O périplo em busca do conhecimento, a passagem da cegueira para a visão, na travessia de Riobaldo, é impulsionada reencenando-se a trajetória de Édipo, metáfora exemplar para a dolorosa descoberta de si mesmo, para a superação da cegueira do homem no meio do turbilhão de sua própria história.

Édipo tem olhos e não enxerga, não se conhece. A sua desmedida, a sua *hybris* resulta desse desconhecimento. Somente passando por situações trágicas e catastróficas, ele chegará ao autoconhecimento, à visão, quando já terá perdido os olhos do corpo. A arrogância de Édipo provém do fato de querer se afirmar como homem racional, lógico, que não vislumbra o *outro* que há em si, não ouve sua outra voz, intuitiva, não racional. Indivíduo eficiente, ele decifra o enigma da esfinge valendo-se da razão e centrando-se no eu como consciência lógica. Ele é o sujeito racional que inaugura seu percurso na história do Ocidente. E é essa a limitação que faz Édipo sucumbir, por desconhecer sua própria origem, seu labirinto interior e o monstro que nele habita. Contudo, ao finalizar sua jornada, este herói trágico terá chegado a outro patamar na aprendizagem e no conhecimento de si mesmo, reconciliando-se com os deuses, o que lhe permitirá viver no bosque sagrado.

Riobaldo encontra em Édipo um refletor a iluminar sua travessia poético-existencial. Além da busca do conhecimento, a temática edipiana aparece ainda pela referência de uma relação impossível com a mãe, sugestivamente exposta pela constante superposição da imagem de Diadorim com a da mãe Bigri, sempre associada a sentimentos de amor, ternura e plenitude. Entretanto, onde melhor se explicita esta relação edipiana é através de uma fala de Diadorim, momento em que confirma também sua ligação com a figura paterna, evocando os sentimentos obsessivos da personagem Electra: "Olha, Riobaldo' - me disse - 'nossa destinação é de glória. Em hora de desânimo, você lembra de sua mãe; eu lembro de meu pai..." (ROSA, 1967,p.115)

Do ponto de vista da psicanálise, o homossexualismo de Riobaldo refere-se a um objeto impossível, inacessível, resíduo ou transformação fantasmática do objeto materno, proibido. Kathrin Rosenfield aborda a questão edipiana no *Grande sertão*, procurando

⁹ SHAKESPEARE, W. Hamlet. Op. cit. nota 6, ato V cena II.

mostrar como, através de Diadorim, Guimarães Rosa estaria representando a constituição do sujeito humano, segundo Freud, observando aquilo que denomina *duplo pacto*:

Primeiro, com a mãe cujos gestos "sedutores" viabilizam a sobrevivência e fornecem as imagens - núcleos do sujeito-por-vir. Segundo, o pacto com a lei paterna que implica na renúncia ao objeto materno, na separação irremediável que é a condição de encontro com outros objetos, viabilizando a realização sexual e amorosa do sujeito. (ROSENFELD, 1992, p.208)

Rosenfield (p.208) salienta que "Riobaldo erra, capturado pela sedução do amor impossível, e pela promessa de um pai que o libertaria dessa captura". Entretanto, conclui que todos os chefes-pais que Riobaldo encontra ao seguir Diadorim são frágeis e precários, apesar da aparência imponente.

O componente incestuoso de Riobaldo adensa-se pela presença de Hamlet, cuja relação ambígua com a mãe delinea também a marca edipiana do incesto. Contudo, o que Riobaldo herda de Hamlet com maior intensidade é a dúvida existencial: o "ser ou não ser". A tragédia shakespeariana é uma fonte para a questão filosófica que acompanha o jagunço Riobaldo na sua travessia pelo sertão e perpassa cada fala do narrador: ser ou não ser pactário, ser ou não ser jagunço, amar ou não amar Diadorim. Essa experimentação dos limites do ser é também uma experimentação dos limites da linguagem, e é a força propulsora do conflito e da tensão dramática no grande sertão, que recria e amplia os feixes de conotações da dúvida hamletiana, projetando-a em outro contexto literário, linguístico, histórico, moral e religioso.

Uma das faces de Riobaldo, o traço contemplativo do barranqueiro-narrador, reflete a natureza contemplativa de Hamlet. Entretanto, ao contrário da personagem shakespeariana, que se caracteriza desde o início pela inação, a contemplação de Riobaldo acentua-se depois de um percurso existencial que o leva ao gosto de especular ideia. A escritura anagramática de **Grande sertão** (1967, p. 231) promove o diálogo de Riobaldo com Hamlet, revertendo o seu sentido: "sonhar! Só - não". Nessa afirmação, contorna-se a diferença entre essas personagens. Se Hamlet define-se pela inação e pela contemplação exacerbada, Riobaldo afirma o valor simultâneo da ação e da contemplação como etapas importantes no processo de aprendizagem e do conhecimento de si. Nas aventuras pelo sertão, contudo, Riobaldo encontra no sonho, como Hamlet, a oportunidade de livrar-se dos apelos da ação maléfica: "*To die, - to sleep; - To sleep!*

*Perchance to dream: ay, there's the rub*¹⁰ - "Mas eu queria que a madrugada viesse. [...] eu dormia logo. Sonhava. Só sonho, mal ou bem, livrado". (ROSA, 1967, p 28). A cena do pacto, por sua vez, ainda faz repercutir o monólogo "*To be or not to be*". Ambiência e ritmo cênico são montados no intuito de recriar a tensão dramática da tragédia, elevando o *pathos* vivenciado pelo protagonista. É interessante que o ritmo do monólogo hamletiano se entrecruza com elementos da linguagem "sertaneja", onde se inscrevem diversos nomes do demo. O fantasma do Rei Hamlet, por sua vez, é evocado pela imagem do demo, parodiando, assim, uma das cenas antológicas da literatura dramática. Em determinado trecho, explicitando esse diálogo parodístico, a citação hamletiana comparece "Ah! aí é que bate o ponto":

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãjão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espojeiro de bestas na poeira rolaem. De repente, com um catapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito Bode-Preto? O Morcegão? O Xu. E de um lugar - tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno - ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para sobroso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. (ROSA, 1967, p.317-318)

A espessura da constelação dos signos do **Grande sertão** acentua-se quando se percebe que, sob um mesmo signo, um mesmo ato, subjaz outro signo, outro ato, como aquele que reescreve uma cena de Romeu e Julieta, na qual o canto dos pássaros anuncia o momento da separação das personagens. Atualizando esses signos, Riobaldo diz: "Desentendi os cantos com que piam, os passarinhos na madrugada". (ROSA, 1967, p.320) Assim é que a travessia biográfica de Riobaldo passa por diversas camadas, diversos momentos históricos e lugares, solicitando do leitor um trabalho de escavação arqueológica para identificar palavras sob as palavras. Dessas remissões sucessivas, dessas atualizações e reatualizações, instala-se o sentido de intemporalidade da escritura, pois, como afirma João Alexandre Barbosa (1986, p.16) "a intemporalidade é a presença, no poema, de um roteiro intertextual". A questão do pacto, iluminada aqui sob o prisma da tragédia shakespeareana, pode ser focalizada em outros filões genealógicos que ampliam e sustentam a fala de Riobaldo, conferindo-lhe esse sentido de universalidade e de intemporalidade.

¹⁰ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Op. cit. Nota 6, Cf. *Hamlet*. Príncipe da Dinamarca. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966 (cf. ato III, cena I. Morrer... dormir... dormir... Talvez sonhar... **É aí que bate o ponto**).

As ligações entre *Grande sertão: veredas* e Fausto foram objeto de consideração da crítica rosiana, ao estabelecer diversas conexões entre *Grande sertão: veredas*, *Fausto* de Goethe e *Doutor Fausto* de Thomas Mann.¹¹ Na aventura teórico-interpretativa de reconstituição das ramificações da fala/escritura de Riobaldo, não se pretende atravessar essas veredas, já percorridas. Interessa referenciar uma vertente interpretativa que encontra no *Fausto* um traço de aventura da modernidade, para afirmar a malignidade e a crueldade como partes do aprendizado e até como necessárias ao processo de conhecimento.

De um ponto de vista mais amplo, pode-se afirmar que o elemento fáustico persiste na literatura do século XX e está ligado ao desejo insaciável de conhecimento e sede de experiência vital. A malignidade, a crueldade e a violência que perpassam textos como *Fausto*, de Goethe, e *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont, representam uma maneira de revelar uma consciência do mal entranhado no homem, a ser transmutado pelo processo de autoconhecimento e pela autotransformação.

Marshall Bermann, ao interpretar o Fausto, denomina-o como a *tragédia do desenvolvimento*, demarcando a diferença do texto goetheano em relação a seus predecessores a partir desse desejo insaciável de crescimento interior. Observa Bermann:

O que esse Fausto deseja para si é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior, até mesmo a destruição do eu seria parte integrante do seu desenvolvimento. (BERMAN, 1986, p.41)

Bermann ainda destaca como originalidade do texto de Goethe a afirmação da necessidade de uma radical transformação do mundo físico, moral e social em que ele vive, destacando que

A heroicidade do Fausto goetheano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade à sua volta. (BERMANN, 1986, p. 42)

O sentido da relação de Fausto com o diabo define a ligação do homem com essas energias aterradoras, forças que irrompem e estão além do controle humano. Outra característica importante a ser assinalada na leitura de Bermann é que Fausto é o primeiro herói inquiridor, no qual podem ser encontrados os primeiros questionamentos que

¹¹ Dentre esses estudos, destaca-se: SCHWARZ, Roberto. Grande sertão e Dr. Faustus. In: _____, *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 28-36.

caracterizam o sujeito moderno. Fausto é um indivíduo em crise, numa sociedade também em crise. Bermann chama a atenção para o fato dele ser um dos primeiros heróis de meia idade na literatura moderna, um homem bem sucedido no seu mundo, mas, no entanto, sofre porque tudo que ele conseguiu lhe parece vazio, já que sua cultura desenvolveu-se no sentido de divorciá-lo da plenitude da vida. Apesar de ser um humanista na acepção da palavra pois, como repete Bermann (1986, p.43) "nada do que é humano lhe é estranho", o que Fausto mais deseja é ter com o mundo uma ligação mais vital, mais erótica e mais ativa.

O *Fausto* de Goethe reelabora o mito medieval da existência do demônio e do pacto dentro do contexto romântico, cujas características culturais ainda não lhe permitem uma maior problematização da questão. No texto goetheano, a possibilidade de realização do pacto se apresenta de forma mais explícita, sem a densidade dramática com que será apropriado por Thomas Mann ou Guimarães Rosa, que transformam esta figura mítica em ideal da modernidade. Todavia, no *Fausto* de Goethe já se anuncia uma *hybris* que caracteriza esse herói na sua trajetória histórica pela literatura do século XX: o desejo insaciável de conhecimento e experiência vital, que lança o herói em uma agônica experimentação dos limites do ser e da linguagem.

No *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, como no *Grande sertão*, a existência do demônio é questionada constantemente, transformando o pacto em uma indagação que se desenrola mais a nível psicológico do que no plano de uma realidade concreta e efetiva. Se no *Dr. Fausto* o que faz o protagonista Leverkühn duvidar da aparição do demônio, no momento do pacto, é o ceticismo e o distanciamento lógico que o caracterizam, em *Grande sertão* a tensão é ampliada pela visão ambivalente e desconstrutora de Riobaldo, lançado no meio do redemunho pela ligação com Diadorim. Como foi assinalado por Roberto Schwartz (1965, p. 34), enquanto Riobaldo "é *picado* pelo destino", Leverkühn "traz a sina desde os primeiros passos". Se "Riobaldo é arrastado, mais ou menos de chofre, para o torvelinho profundo, Leverkühn traz à tona, pouco a pouco, a voragem que oculta. O diabo, quando vem formal a seu encontro, já é velho conhecido".

A ligação de Riobaldo a essa *voragem do oculto* acontece no encontro com o Menino-Moço Diadorim, que assegura sua permanência na vida de jagunço com o objetivo de matar Hermógenes, de vingar o assassinato de Joca Ramiro. Em princípio, corresponde a um ideal de justiça. Entretanto, a prática da jagunçagem extrapola os limites de qualquer racionalização, de qualquer justificativa ética, sendo constantemente

associada ao demônio e à doideira, cujas as categorias morais são inapropriadas para definir as ações.

A vida de jagunço corresponde, assim, à descida a uma estação infernal, que se dá de forma objetiva e subjetiva, representando um desregramento, uma desordem, uma doideira. A geografia do sertão registra esse tempo fora dos gonzos, materializando em seu corpo físico e topográfico os signos do mal e do inferno. Na escritura de **Grande sertão**, não há separação entre sujeito e objeto, entre o fora e o dentro; essas dicotomias desapareceram e a realidade objetiva não existe desvinculada do sujeito que a vivencia. Desse aspecto resulta a dificuldade que os jagunços encontram na primeira travessia do Liso do Sussuarão, espécie de estação infernal localizada na natureza, superada contudo na segunda travessia, quando a paisagem se torna acolhedora, facilitando a aventura dos jagunços, agora chefiados por Riobaldo.

Se no *Grande sertão* o pacto com o demônio tem por objetivo aumentar a capacidade de destruição de Riobaldo para liquidar Hermógenes, não se pode justificar a sua existência apenas dessa perspectiva. Como encarnação do mal, o demônio representa uma potência de malignidade, de violência e destruição que está no ser, é constitutivo da dualidade da condição humana em face do bem e do mal e precisa ser conhecido e transformado. O demônio não é uma força capaz de se materializar independentemente da criatura humana - por isso a impossibilidade do pacto. O reconhecimento desse potencial maligno leva Riobaldo declarar repetidas vezes ter medo do homem humano.

A fala de Riobaldo introduz diversos casos em que a crueldade e a malignidade assumem proporções trágicas - "tempos loucos" (ROSA, 1967, p. 18) -, onde o sujeito se compraz no elemento mais cruel, e a perversidade é praticada apenas como forma de prazer. O caso de Pedro Pindó, Jazevedão, Faustino Rudugério de Freitas, do incesto entre mãe e filho, exibem a brutalidade do sertão, a ferocidade sem limites e a monstrosidade da relação com a falta de limites, levando o barranqueiro Riobaldo a qualificar sua memória: "vi tanta cruz". (ROSA, 1967, p.20).

Todavia, apesar dessa aparente falta de finalidade, é por meio dessas forças malignas que se invoca o bem. A circulação da malignidade, da destruição, da crueldade, está associada a um desejo de transformação e de conhecimento, ratificando assim a recorrente utopia do mito faustiano. A escritura de Guimarães Rosa afirma o caráter evolutivo desse mito, vez que o submete a uma problematização ajustada ao espaço contemporâneo. Retoma uma questão religiosa num contexto vinculado à ciência, em que já não se pode crer ingenuamente na corporificação física do demônio, porém deixa em

aberto sua participação na vida psíquica de suas personagens. A reencenação do Fausto conserva, portanto, o traço mais persistente desde o surgimento desse mito: a sede de conhecimento e a pulsão interior para a autotransformação.

Guimarães Rosa, ao atualizar esse mito como filão genealógico do *Grande sertão*, o faz dentro de um contexto sociocultural inserido em uma civilização que já se caracteriza pela desmedida. Nessa perspectiva, pode-se compreender a irrupção da malignidade e da crueldade em diversos textos da literatura do século XX, como *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont, *As flores do mal*, de Baudelaire, o teatro de Artaud e a face cruel do *Grande sertão: veredas*.

No texto de Guimarães Rosa, a dramatização desse potencial maligno tem uma função catártica, purificadora e regeneradora. A vertente trágica da escritura rosiana acena para uma das características da escritura biográfica que assume a crueldade como definida por Antonin Artaud: uma crueldade ontológica, expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o humano. Na concepção de Artaud, crueldade não é apenas uma crueldade física ou moral; o teatro e o drama podem recorrer ao horror, ao sangue, mas não se detém nessa etapa provisória e limitada, porque, para ele, a crueldade tem um sentido metafísico e está ligado ao projeto de reconstrução do ser. Crueldade significa *necessidade, rigor, determinação irreversível* e não apenas *inimigo crucificado, sangue derramado*, horror. Entretanto, o apelo a esses temas convoca o maligno que existe potencialmente nos seres. Artaud recorre à tragédia shakespeareana, à tragédia grega, aos rituais dionisíacos para provocar uma catarse que extravasa as zonas obscuras do inconsciente, ato expiatório que faz do drama a cena de um ritual alquímico de morte e ressurreição.

Artaud compara a ação revigoradora do teatro à peste, pois eles são a revelação de uma crueldade latente, localizada em um indivíduo ou um povo. A peste é um "mal superior" porque é uma crise completa, depois da qual resta apenas a morte ou a purificação; o teatro de Antonin Artaud (1964, p. 44-45), tal como a peste, é uma crise que se dissolve tão somente pela "morte" ou pela cura: "Como a peste, o teatro é feito para esvaziar os abscessos coletivos". O teatro da crueldade não é uma representação, mas é a própria vida no que ela tem de irrepresentável, é assim que Jacques Derrida comenta a proposta de Artaud, a partir da sua afirmação: "Eu digo 'crueldade' como teria dito 'vida'". (DERRIDA, 1971, p.152)

Para autobiografar-se, Riobaldo terá que atravessar a malignidade do homem humano, os tempos loucos do sertão, oferecendo ao interlocutor/leitor a oportunidade de,

pela mediação da cena literária, atravessar também a crueza do mundo, como um ato expiatório. Aliás, a travessia da peste é também uma das experiências de Riobaldo no sertão: "peste de bexiga preta", (ROSA, 1967, p. 292) que assola o povo de Sucruíú, travessia que "durou só um instantezinho enorme", (p.297) porém suscita em Riobaldo uma profunda reflexão, interrogando-se: "donde é que decorre a peste?". (p. 296). Na dificuldade para se defrontar com a crueza dessa situação, as palavras do primeiro encontro com o Menino repercutem na sua memória, ecoando junto com as rezas do bando para auxiliar na travessia: "Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem...". (p.296). Para Riobaldo, o relato desse episódio para o interlocutor tem um efeito catártico. É uma maneira de exorcizar o mal, por isso Riobaldo esclarece para seu interlocutor: "algum dia, depois de hoje, hei de esquecer aquilo". (p.297)

O contato com as forças primitivas e caóticas da peste é também o encontro com os catrumanos, seres monstruosos meio homens, meio bichos. Esse episódio é dos mais contundentes do grande sertão, no que se refere aos ecos e reflexos de uma realidade sociocultural miserável e dolorosa, remanescente nos ermos do sertão. Por um lado, no que diz respeito à geografia social do Brasil, é uma das descrições mais duras e cruéis da miséria no sertão, denunciando a face obscura e maligna das instituições políticas. Do ponto de vista da biografia de Riobaldo, esse povo meio monstro, que mora nos grotões do sertão, no "fundo do sertão" (p.295) e que "só de topar com eles, dava soturno sombrio" (p.294), é a exteriorização das forças maléficas que o atormentam, preparando a cena do pacto, que ocorrerá na encruzilhada das Veredas Mortas.

Do ponto de vista do périplo de Riobaldo, o encontro com essas forças subjetivas, inferiores, maléficas, inscritas também na prosa do mundo, é necessário para fazê-lo refletir sobre o ser. A travessia poético-existencial percorre todos os estágios da jornada de um herói: a escritura biográfica de *Grande sertão: veredas* não se detém na finalidade sem fim da crueldade, porém, por meio dela, realiza-se uma catarse. A lição de Artaud adensa-se pela via nietzscheana, intrometida na fala de Riobaldo, cujo sopro cria uma constelação de signos para exorcizar os tempos da loucura no sopro vital que os organiza. Pois essa é a saúde, a revitalização que os signos poéticos propiciam: acionando a desmedida e a medida, a loucura e a lucidez, cria-se um universo que comemora a recuperação da voz do mundo "como no tempo em que tudo era falante".

Nietzsche, em *A origem da tragédia* (1972), explica o processo de criação artística pela oscilação entre a embriaguez dionisíaca e a lucidez apolínea. Se, em um primeiro movimento, a *hybris*, a exaltação dionisíaca, parece tudo destruir em sua cruel desmedida,

o sonho apolíneo apreende essa exuberância na cristalização da forma, na medida ordenadora que configura a constelação dos signos. O Ocidente pensou Apolo e Dionísio como forças antagônicas, excludentes, porém Nietzsche, que é um precursor do pensamento contemporâneo, compreende a tragédia como espaço de convivência entre a desmedida do espírito dionisíaco e a contenção do espírito apolíneo, num espaço de delírio controlado. A evolução do drama - da tragédia - corresponde a uma irrupção cada vez mais acentuada do apolíneo, que se intromete gradativamente no diálogo.

É no ditirambo, canto coral em homenagem a Dionísio, que Nietzsche situa a origem da tragédia, na qual a personagem é arrebatada até a exaltação máxima de suas faculdades simbólicas, experimentando e exprimindo sentimentos até então desconhecidos: "desindividuou-se para ser absolutamente a Unidade". (NIETZSCHE, 1972, p.44) Desses cantos, irrompe o *desmedido excesso* da natureza em prazer, sofrimento e conhecimento. A arte dionisíaca é assim definida por Nietzsche:

A arte dionisíaca nos quer convencer da eterna alegria que está ligada à existência; somente não devemos procurar esta alegria nas aparências, mas atrás das aparências. Devemos reconhecer que tudo quanto nasce deve estar pronto para um doloroso declínio, que somos forçados a mergulhar nossos olhos no aspecto horrível da existência individual - e no entanto o terror não nos deve gelar: uma consolação metafísica arranca-nos momentaneamente à engrenagem das migrações efêmeras. Somos verdadeiramente, por certos instantes, a própria essência primordial, e sentimos o desejo e a alegria desesperada da existência, [...] A despeito do terror e da piedade, gozamos a felicidade de viver, não quando indivíduos, mas quando confundidos e absolvidos na alegria criadora da vida total única. (NIETZSCHE, 1972, p.127)

O componente dionisíaco que Nietzsche localiza na tragédia leva o ser a encontrar a força e a alegria na própria contemplação da face do abismo. Por intermédio da personagem trágica, o espectador atinge um nível de conhecimento pela visão de uma verdade insuportável e, na contemplação da máscara dramática, pode perceber o aniquilamento revigorador da existência. A tragédia tem, assim, um valor transfigurador que Nietzsche considera o fim metafísico da arte em geral, pois, ao representar perante nossos olhos a vida do herói, ela nos diz: "Vede! Olhai bem! Eis a vossa vida! Eis o ponteiro que marca as horas do relógio de vossa existência", (p.174-175) revelando o traço biográfico presente na tragédia. A filosofia nietzscheana estabelece uma íntima conexão entre a arte e a vida, pois, o mundo só se justifica como fenômeno estético, o homem só se conhece como obra de arte. O valor transfigurador que Nietzsche encontra na tragédia não está associado a uma finalidade moral, conforme a tradição ocidental estabelece, mas se vincula a uma alegria primordial que irrompe, mesmo na dor.

A escritura de *Grande sertão: veredas* faz ecoar essa vertente genealógica como um dos fios condutores das reflexões de Riobaldo que, dionisiacamente, encontra a alegria dentro da dor. Na descrição com que resumidamente apresenta os gerais, ele revela essa percepção, que o situa filosoficamente: "sempre nos gerais é à pobreza, à tristeza. Uma tristeza que até alegra". (ROSA, 1967, p.23) Em outra passagem, considera: "O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre no meio da tristeza! [...] - por coragem" (p.241-242

No movimento oscilatório da constelação dos signos, a fala de Riobaldo traspassa a tristeza, a dor, o sofrimento e, na sua aventura biográfica, aprende que "o vau do mundo é a alegria", (p. 232) e que o "vau do mundo é a coragem...". (p.232).

Nos signos do *Grande sertão* ressoam a música e o mito trágico como princípio de afirmação da vida, da alegria, mobilizando as forças vitais reprimidas e aprisionadas na linguagem. Na força transgressora com que Riobaldo cria seu universo, a alegria irrompe pela anulação das contradições aparentes. Ultrapassando as dicotomias estabelecidas pelo pensamento convencional, Riobaldo coloca em cena personagens, situações e acontecimentos exuberantemente localizados e datados, signos de uma brasilidade acentuada pela fauna, flora e topografia, mas que transcendem o particular, o local, lançando-os no *gerais*.

No excesso dionisiaco com que Riobaldo descreve o seu mundo e as suas criaturas, as palavras pulsam, os signos vibram, mesmo quando eles reverberam o "soturno sombrio". Ao excesso de dor, de tristeza, de sofrimento, Riobaldo sobrepõe a vida, o esplendor, as águas claras do Urucuia - rio do amor, paz das águas -, o ciriri dos grilos, o buriti - palmeira que não debruça -, o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o manuelzinho-da-crôa, o xenxém - que tintipiava de manhã no arvoredo -, o suiriri, Nhorinhá - florzinha amarela do chão -, o tiritozinho da voz de Otacília, a justiça de Joca Ramiro, a prudência de Medeiro Vaz e a sabedoria de Quelemém. Tudo resplandece pela luz que emana dos olhos verdes de Diadorim, pois "sertão foi feito para ser assim, alegrias".

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. Le theatre et la peste. In: _____. *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1964.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BERMANN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*; a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras., 1986.

- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo Farias. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1983.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa; travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971
- ÉSQUILO, Coéforas. In: *Oréstia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- GOETHE, Johan W. von. *Fausto*. Trad. JennyKlabin Segall. São Paulo: USP, 1981.
- GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas: uma escritura biográfica*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.
- JOSEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade. In: COUTINHO, Eduardo Farias. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1983.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MANN, Thomas. *Dr. Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. 2 ed. Lisboa: Guimarães, 1972.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ROSENFELD, Kathrin H. O inconsciente. In: JOBIN, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SHAKESPEARE, W. Macbeth. In: *The complete works of William Shakespeare*. London: Spring Book, 1975.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos; leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- SCHWARZ, Roberto. Grande sertão e Dr. Fausto. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SOFÓCLES, *A trilogia tebana*. Édipo Rei, Édipo em Colona e Antígona. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo Farias. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1983.

Data de recebimento: 04/04/2019

Data de aprovação: 04/04/2019