



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LUÍS FERNANDO MOREIRA DA COSTA

Viver é muito perigoso: Os hibridismos em *Grande sertão: veredas*

CAMPINAS

2020

LUÍS FERNANDO MOREIRA DA COSTA

Viver é muito perigoso: Os hibridismos em *Grande sertão: veredas*

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador:

Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Campinas

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

M813v Moreira da Costa, Luís Fernando, 1994-
Viver é muito perigoso : os hibridismos em *Grande sertão : veredas* / Luís Fernando Moreira da Costa. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Alfredo Cesar Barbosa de Melo.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Rosa, Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Psicanálise. 4. Hibridismo. 5. Trauma psíquico. I. Melo, Alfredo Cesar Barbosa de, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: Living is very dangerous: hybridity in the *Grande sertão : veredas*

Palavras-chave em inglês:

Brazilian literature

Guimarães Rosa

Psychoanalysis

Hybridism

Psychic trauma

Titulação: Bacharel

Banca examinadora:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo [Orientador]

Felipe Bier Nogueira

Marcelo Freddi Lotufo

Data de entrega do trabalho definitivo: 07-01-2021

Dedico este trabalho a todos aqueles que compreendem o valor da literatura e o espaço que ela pode preencher em nossas vidas; assim como àqueles que não, com a esperança de que venham a compreendê-lo algum dia.

AGRADECIMENTOS

A todos que acompanharam a minha travessia. A cada ano, vejo se ramificarem em minha frente um número cada vez maior de veredas. Ao olhar para trás, não reconheço quem fui, e sorrio. Espero que no futuro eu possa experimentar a mesma sensação. O que cabe a mim disso tudo é difícil dizer, mas consigo reconhecer o papel que os outros tiveram em minha vida. Vislumbro as correntezas que enfrentei, as margens onde pude repousar sossegadamente e as águas serenas onde apreciei a beleza ao redor. A nós é alheio a fonte de onde viemos, assim como a foz para onde vamos; mas, no meio, na travessia, encontramos as veredas, quem somos. E ali reside a nossa liberdade. Atemo-nos a ela, pois viver é muito perigoso.

Sinto a necessidade de nomear aqueles que tiveram um papel especial, memorável, em minha trajetória:

Arina Sampaio e Willian Barros, obrigado por me oferecerem sempre a sua sincera amizade e por terem aberto as primeiras janelas por onde olhei o mundo com os meus próprios olhos.

Thaís Toshimitsu, agradeço o exemplo e o acolhimento. Você abriu uma das primeiras portas que me levou a literatura, sem a qual a vida não teria graça.

Felipe Bier, companheiro de travessias rosianas, você me ajudou a enxergar a terceira margem que eu buscava. Atemo-nos a ela.

Alfredo Cesar Barbosa de Melo, agradeço sinceramente o acolhimento acadêmico e o incentivo em vislumbrar os futuros que se abrem diante de mim.

Renato Sampaio e Fernanda Parreira, meus pais, por me darem o maior bem de todos, a vida, e por terem me apoiado em minhas escolhas. E Luís Renato Moreira da Costa, meu irmão, por essa eterna parceria.

Nair Kiomi Yamaguchi, minha psicóloga, pela ajuda em me tornar a pessoa que eu sou hoje, assim como me mostrar a pessoa que eu posso ser amanhã

Agradeço também à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que se tornou a minha casa e me deu a oportunidade de frequentar uma universidade onde as ideias tornam-se realidade.

E destaco a contribuição do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/Unicamp) e dos Serviços de Apoio ao Estudante (SAE/Unicamp) pelo apoio

institucional e financeiro necessário ao desenvolvimento de minha Iniciação Científica, cujo resultado tornou-se esta Monografia.

“a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?”

Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*)

RESUMO

Esta monografia se propõe a analisar a estrutura narrativa de *Grande sertão: veredas* a partir de duas hipóteses centrais: o duelo final entre Diadorim e Hermógenes representa o princípio estrutural subjacente ao texto; e, o diabo atua como símbolo desse evento, portando a sua carga signia para toda a obra. Para isso, utilizamos dois conceitos chave: o hibridismo, retirado do trabalho de José Antônio Pasta Jr., *O romance de Rosa* (1999); e, o trauma, extraído dos trabalhos de Sigmund Freud que versam sobre este conceito. Partindo desse escopo teórico, expõe-se o hibridismo como lógica de base do romance, o qual parte, simbolicamente, da morte de Diadorim e repercute em todas as esferas da narrativa. Para ilustrar esse ponto, mostra-se a sua reverberação em três aspectos centrais: a composição dos tempos narrativos, a constituição do narrador e a composição das imagens diabólicas. Além disso, estabelece-se um diálogo entre o livro e a psicanálise freudiana, evidenciando a possibilidade de compreender a morte de Diadorim sob o signo do trauma, assim como estabelecer associações da figura do diabo com a lembrança traumática e a pulsão de morte. Assim, evidencia-se como a teoria psicanalítica pode contribuir para uma compreensão mais profunda do hibridismo e da obra-prima de Rosa.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Guimarães Rosa; psicanálise; hibridismo; trauma psíquico

ABSTRACT

The objective of this monograph is to analyze of the narrative structure of Grande Sertão: Veredas. Two central hypotheses form the core of this study: the final duel between Diadorim and Hermógenes represents the structural principle which underlies the text; and the devil acts as a symbol of this event, carrying its symbolic charge throughout the whole narrative. To this end, two key concepts are employed: hybridism, as described by José Antônio Pasta Jr. in *O romance de Rosa* (1999); and the concept of trauma, as found in the works of Sigmund Freud. From this theoretical framework, hybridism is exposed as the fundamental logic of the novel, which starts, symbolically, with the death of Diadorim and reverberates in all spheres of the narrative. To illustrate this point, its reverberation in three central aspects is demonstrated: the composition of narrative times, the construction of the narrator and the composition of diabolical images. In addition, a dialogue is established between the book and Freudian psychoanalysis, highlighting the possibility of understanding Diadorim's death through the sign of trauma, as well as establishing associations between the figure of the devil and traumatic memory and the death drive. Thus, it is shown how psychoanalytic theory can contribute to a deeper understanding of Rosa's hybridism and of his masterpiece.

Keywords: Brazilian literature; Guimarães Rosa; psychoanalysis; hybridism; psychic trauma

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	10
2 – DESENVOLVIMENTO	13
2.1 — A AMBIGUIDADE FUNDAMENTAL	13
2.2 — A LÓGICA REMEMORATIVA	16
2.3 — A FACETA RETÓRICA DE RIOBALDO	19
2.4 — A PERSONALIDADE TRAUMÁTICA DE RIOBALDO	24
2.5 — O TRAUMA FREUDIANO	28
2.6 — O HIBRIDISMO DOS TEMPOS NARRATIVOS E DO NARRADOR	32
2.7 — O HIBRIDISMO NO JOGO DE IMAGENS DIABÓLICAS	36
2.8 — A DISPUTA EM TORNO DE UMA ÉGUA	40
3 — CONCLUSÃO	45
4 — REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
4.1 — EDIÇÃO DA OBRA LITERÁRIA	48
4.2 — BIBLIOGRAFIA DE CRÍTICA LITERÁRIA	48
4.3 — BIBLIOGRAFIA DE PSICANÁLISE	48

1 – INTRODUÇÃO

Grande sertão: veredas (1956) encena o autorrelato das aventuras do ex-jagunço Riobaldo contado para um forasteiro durante três dias consecutivos. Nesse contexto, a narrativa funciona sob a lógica da rememoração, articulada na dualidade entre o presente (do contar) e o passado (do contado). Porém, distintamente de um romance dito tradicional, em que a história é localizada dentro de contornos temporais e espaciais precisos, *GSV* opera a partir da indeterminação. Subverte-se a ordem cronológica dos fatos, dispostos segundo as vontades do próprio narrador. No entanto, por trás das intenções de Riobaldo e para além do funcionamento típico da memória, há uma lógica mais profunda, que guia a composição do romance. Uma singularidade perceptível apenas na ressonância que ela produz nos diversos elementos do texto. A hipótese central deste trabalho é sugerir que esse princípio estruturante se baseia no signo do hibridismo.

A partir desse ponto de vista, considero, como marca principal da obra-prima de Rosa, a alternância constante entre dois polos, cuja impossibilidade de uma síntese repercute como uma tensão antagônica, vigente do início ao fim. A principal evidência da presença desse princípio se encontra na cena final do duelo entre Diadorim e Hermógenes. O rodopiar da luta entre ambos os jagunços (pactários) constrói a imagem de duas alteridades que, opostas, sobrepõem-se indefinidamente, numa eterna oscilação entre formação e supressão, ou seja, numa “luta de morte”. Dessa cena, evoca-se a imagem-mor do romance: “...O diabo na rua no meio do redemunho...” — símbolo desse evento e portador de sua substância para todas as partes da narrativa.

Portanto, a proposta deste trabalho é apontar a possibilidade em considerar o hibridismo como lógica de base do romance. Para isso, ilustrarei o seu funcionamento e os

seus resultados em três aspectos centrais do livro: a constituição do narrador, a configuração dos tempos narrativos e a composição do jogo de imagens diabólicas. Como complemento a essa reflexão, realizarei uma revisão bibliográfica cujo propósito é demonstrar a importância dada, por uma parte importante da fortuna crítica de *GSV*, à ambiguidade como mecanismo de estruturação do romance. Passarei pelos estudiosos que discutem o papel da indeterminação e do paradoxo no texto até chegar àqueles que lidam diretamente com os conceitos de ambiguidade e de hibridismo. Dentro desse esquema, ressalto a influência do estudo de José Antônio Pasta Júnior, *O romance de Rosa* (1999).

Além disso, pretendo mobilizar o conceito de trauma proveniente da teoria freudiana como substância teórica auxiliar às reflexões travadas. A crítica que estabelece conexões entre o *GSV* e a psicanálise já havia argumentado a favor da possibilidade de se pensar a narrativa de Rosa sob a chave desse conceito. No entanto, aqui, proponho que esse diálogo seja feito com o foco no hibridismo, de modo a expandir as contribuições dadas tanto pelas análises estruturantes quanto pelas de viés psicanalítico. Nesse sentido, intenciono mostrar a capacidade do trauma em propor novas reflexões sobre o papel do hibridismo no romance e em elucidar certos elementos centrais para a compreensão da composição do texto, como a importância do duelo final e o papel do diabo.

Dentro desse esquema conceitual, procuro demonstrar a possibilidade em considerar o duelo final — produto das ações pactárias de Riobaldo e causa imediata da morte de Diadorim — como uma experiência traumática. Elaborada de modo incompleto na imagem-mor (“O diabo na rua no meio do redemunho”), ela ressoa por todo o romance como um prenúncio (enigmático) do fim trágico ao mesmo tempo em que age como uma força velada porém impelente, guiando Riobaldo em direção à experiência que a originou. Como figura central dessa imagem, o diabo atua como pulsão de morte, conduzindo Riobaldo

coercitivamente para a morte de Diadorim (e também de sua antiga vida de jagunço). Simultaneamente, numa associação com a instância psíquica do Super-eu, esse ser diabólico atua como uma alteridade presente na própria constituição do narrador e em constante disputa com este. Engendra-se uma “luta de morte”, cujo objetivo é a destruição do outro e, conseqüentemente, a autonomia em face dessa ambivalência disruptiva. No cerne dessa configuração, emerge a face mais terrível do hibridismo: a formação supressiva. Impede-se a resolução e cria-se um impasse, no qual a existência de ambas as alteridades só é possível numa suspensão eterna da “luta de morte” que as constituem. Devido a essa luta, a narrativa se alonga num vai e vem que parece anunciar a inevitável aproximação do fim ao mesmo tempo que revela a tentativa consciente de se manter vivo nas tramas da própria narrativa.

2 – DESENVOLVIMENTO

2.1 — A AMBIGUIDADE FUNDAMENTAL

Em *Guimarães Rosa: Signo e sentimento* (1982), Suzi F. Sperber mostra a construção da indeterminação no romance desde a formulação de seus sintagmas. A partir de sua minuciosa análise, percebe-se como a subversão de regras gramaticais suspende os significados primeiros das frases, encarregando o leitor de construir o sentido do texto a partir da sucessão de significantes. Segundo sua observação, os sentidos subsistem como promessa, não podendo ser plenamente apreendidos. “Deus, Diabo, Sertão, jagunço, Diadorim e todos os signos repetidos abrem-se em promessa de sentido, que sempre se renova, sem jamais se completar” (SPERBER, 1982, p.77).

Um dos exemplos de sua investigação formal parte da segunda frase do livro: “TIROS QUE O SENHOR OUVIU foram de briga de homem não” (ROSA, 2015, p.19). Sperber mostra que poderíamos transformar essa frase, segundo os padrões convencionais da nossa língua, para: (Os) tiros que o senhor ouviu (não) foram (tiros) de briga de homem, não. Nesse caso, ela evidencia “a abertura de sentido, provocada pela dupla desautomatização posicional e eliminação de um artigo definido” (SPERBER, 1982, p.77). Essa lógica composicional percorre toda a obra e, como já mencionado, produz o efeito da indeterminação, característico de *GSV*.

Quase duas décadas antes, em *A sereia e o desconfiado* (1965), Roberto Schwarz já havia discutido acerca da não convencionalidade da escrita de Rosa. Para ele, esse modo particular de compor concede à linguagem um caráter puramente lírico. Schwarz mostra como a segmentação das frases, ao libertar as palavras de suas conexões sintáticas, aproxima-as da conceituação de Sartre acerca da palavra poética, “por preterir a função

utilitária e simbólica [...] em favor da opacidade, do ser símbolo e gôzo dela mesma” (SCHWARZ, 1981, p.41). A seguinte frase serve como exemplo para a argumentação do crítico: “o vão que os outros dias para mim foram, *enquanto*” (ROSA, 2015, p.193, meu grifo). Nela, evidencia-se a posição isolada do advérbio de tempo, graças à qual a palavra “enquanto” pode transpor sua função sintática para disseminar seu significado puramente temporal, que permite ao leitor a apreciação poética. Dado o contexto do enredo em que esse trecho se insere, “enquanto” torna-se a própria espera do narrador, aflito pela ausência de seu amado.

Além disso, aproximando-se da análise de Sperber, Schwarz evidencia a riqueza de ambiguidades que esse esquema composicional proporciona. Ele compreende essa abundância como produto de um fator paradoxal central: a oposição constante entre a fragmentação das frases e o fluxo do jorro verbal, que permite a criação de imagens poéticas como fruto da acumulação de segmentos. Novamente, esse argumento é exemplificado com outro trecho do livro: “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível” (ROSA, 2015, p.49-50). O que se apresenta aqui difere tanto do caráter épico presente, por exemplo, na narração das batalhas dos jagunços, quanto dos circunlóquios metafísicos que caracterizam o semi-diálogo entre Riobaldo e o forasteiro. Nesse caso, o lirismo é construído à semelhança de um quadro, em que as imagens se sobrepõem na construção de um todo coeso, cujo sentido persiste apenas na compreensão simultânea de todas as partes. Essa discussão formal contribui para a análise do *GSV* por dois motivos: mostra que os sentidos do livro estão sempre em deslocamento, nunca podendo ser apreendidos em sua totalidade (indeterminação); e apresenta uma dialética central na estruturação do romance (ambiguidade fundamental),

presente desde a microestrutura dos sintagmas. Por isso, julgo importante uma leitura que considere a obra em sua totalidade, partindo de uma sobreposição de todas as suas partes a fim de analisá-las dentro de um esquema interpretativo coeso.

Em *As dobras do sertão: Palavra e imagem* (2008), Josina Nunes Drumond parte da concepção de “uma tensão que se mantém, de uma dialética sem síntese” (DRUMOND, 2008, p.39). Apesar dela reconhecer a importância da ambiguidade na obra de Rosa, como faz Schwarz, o interessante de sua exposição é tanto a insistência numa permanente tensão quanto a compreensão de que essa ambivalência presente em *GSV* não se limita a uma oposição estática, mas produz uma série de antagonismos que convivem e interagem entre si, de modo a fluir para todos os níveis do texto. “Ela [a tensão] é muitas vezes gerada pela dialética concernente à temática e aos principais personagens, assim como pela indefinição no foco narrativo, no imbricamento de níveis narrativos e na noção espaciotemporal” (DRUMOND, 2008, p.47).

Quase dez anos antes do trabalho de Drumond, em *O Romance de Rosa* (1999) José Antonio Pasta Júnior já havia tratado dessa tensão através do conceito adorniano de dialética negativa. Porém, havia aprofundado a compreensão do papel da ambiguidade ao elevá-la à condição de lógica de base do livro. Sob a denominação de hibridismo, ela toma a função de estruturar formalmente a totalidade da obra segundo uma lógica dual engendrada pela “vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos” (PASTA JR., 1999, p.62). Com o devido cuidado que a análise de Pasta Jr. exige — pelo seu profundo e minucioso desenho teórico —, compreende-se que ele concede à ambiguidade uma dinamicidade própria. Ou seja, converge para o mesmo ponto de

Drumond: ambos consideram o antagonismo como não estático, detentor de um movimento próprio.

trata-se de um núcleo de movência contínua, que obriga, pela sua própria natureza, a uma série incessante e mesmo dramática de mutações. Ele, assim, engendra formas, investe-se perpetuamente em novas figuras — porém se repõe inalterado em cada uma delas. Como que obrigado à mutação ou à metamorfose contínua, esse motor paradoxal é, no entanto, incapaz de produzir a diferença ou de encaminhar a transformação (PASTA JR., 1999, p.63)

Dada a especificidade teórica da discussão proposta por Pasta Jr., cabe exemplificá-la e, para tal, convém retomar três aspectos centrais da obra: a lógica rememorativa, as intenções subjacentes à narrativa e o jogo de imagens diabólicas. Assim, espero travar algumas reflexões que fundamentem o hibridismo como o princípio regente do romance.

2.2 — A LÓGICA REMEMORATIVA

No começo deste trabalho, mencionei que a narrativa de *GSV* se organiza sob a lógica da rememoração pela sua estória se constituir do autorrelato falado de uma experiência vivida. Não à toa, logo no início das reflexões de Schwarz, já encontramos o reconhecimento pelo menos parcial dessa condição, uma vez que ele estrutura o romance de Rosa a partir de uma dualidade entre o presente do contar e o passado do contado. Enquanto o presente se caracteriza pela relação dialógica e dramática entre Riobaldo e seu interlocutor, o passado é constituído pelas aventuras épicas do jagunço. Entre esses planos narrativos, é estabelecida uma relação hierárquica, segundo a qual o passado serve de exemplificação para o presente — cenário das reflexões e indagações de Riobaldo. “Funda-se, pois, na própria estrutura da obra a função *exemplar* que o passado tem perante a discussão do primeiro plano, a qual deve ilustrar [...]; o jagunço, em face do homem da cidade, passa em revista o seu passado, seu mundo, suas crenças” (SCHWARZ, 1981, p.38, grifos no original). Essa relação desigual entre os tempos da narrativa é justificada pela concepção de uma intenção primordial (e

vinculada ao presente) em que se centra a construção do texto: “êste saltitar no tempo [...] é o reflexo estrutural da intenção do romance: passado ou presente, em tudo está, atual, o seu problema: o demo vige ou não vige [...] Variam tempo e aventuras, a questão permanece; é como um espartilho afilando a dança dos episódios” (SCHWARZ, 1981, p.48); é como se as questões que rondam a mente do narrador justificassem o auxílio (e a subordinação) da matéria passada na chave da exemplificação. Sigo a leitura de Schwarz de que há uma intenção implícita na construção narrativa e na composição dos planos temporais; no entanto, acredito que ainda cabe refletir sobre a lógica específica que rege essa composição na construção do texto e se, de fato, a relação entre o passado e o presente se dá sob uma distinta e unilateral dependência.

Uma outra leitura possível para a compreensão da estrutura dos tempos narrativos em *GSV* é dada por Márcio Seligmann-Silva em “Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional” (2009). Em suas palavras, “Trata-se também de ver este romance como uma performance da memória e do ato de recordação” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.133). Ou seja, aquém das intenções narrativas que derivam da existência duvidosa do diabo, há uma lógica rememorativa, por excelência, que prima na composição do romance. Este ponto também é debatido por Cleusa Rios Pinheiro Passos em “Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar” (2005), onde a estudiosa repensa a obra rosiana sob o signo da memória, analisando-a “desde aspectos de sua gênese até os da composição e seus efeitos de recepção final” (2005, p.100). Para essa discussão, destaca o papel da lembrança “como trabalho de reconstrução, já que do ‘vivido’ sobram restos, traços, lacunas, a ganharem reelaboração por meio da linguagem”. Ou seja, ela vincula a lembrança ao esquecimento, mostrando como o trabalho da memória impõe uma nova relação aos fatos ocorridos, que não podem mais ser repensados e rearticulados segundo a mesma lógica que os concebeu originalmente. A

reconstrução não cronológica das lembranças de Riobaldo seria justificada pela própria condição fragmentária da memória, que abole as relações causal e temporal entre os fatos e instaura uma nova organização, baseada nos vínculos afetivos, que passam a ligar uma estória a outra. Nesse sentido, *GSV* poderia ser tratado como a “apresentação e simultânea construção de um *espaço mnemônico intenso*, sem começo ou fim, com uma temporalidade apenas parcialmente cronológica e muito mais emocional” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.134, grifos do autor).

Junto a isso, podem ser retomadas as reflexões de Passos, que percebe uma convergência entre a criação literária e o traço mnêmico: ambos podem ser entendidos como reconstrução do vivido, ou seja, como a apreensão e reelaboração de uma matéria real. Esse processo resulta numa nova dimensão para a matéria literariamente elaborada, uma vez que a lembrança implica na “impossibilidade de separar o fato ocorrido no passado, tornado imagem, e sua reconstituição no presente” (PASSOS, 2005, p.102). Ou seja, o uso da lógica rememorativa na criação literária acarreta uma estória que, apesar de fazer referência a um determinado passado, pode ser concebida apenas no presente dessa reconstituição. Penso que o mesmo se aplica ao relato de Riobaldo, incapaz de contar a sua estória sem as marcas que permaneceram. Marcas estas que, apesar de atuarem como uma força presente, referem-se a um conteúdo passado. Por isso, inclino-me à interpretação que prefere uma análise totalizante da obra. Considero, portanto, que a trajetória de Riobaldo não pode ser analisada simplesmente como uma sucessão de eventos, pois, por trás das aventuras épicas, há um narrador atormentado, maculado pelo pacto e voltado à busca impossível de retomar seu amado. Não me contraponho totalmente à interpretação de Schwarz, pois concordo com a ideia de que há uma intenção primordial na ordenação dos tempos narrativos. Entretanto, não reconheço a relação entre o passado e o presente sob uma distinta e unilateral dependência.

Ao contrário, percebo-os mesclados, constituindo uma imanência narrativa, ou seja, uma narrativa cuja essência encontra-se no meio da travessia e cujo fim dá espaço a um novo recomeço.

2.3 — A FACETA RETÓRICA DE RIOBALDO

Antes de continuar a discussão anterior, explorarei a ideia de que há uma intenção primordial, subjacente à composição do romance. Acredito que o melhor modo de encontrá-la é por meio do narrador, cuja ambivalência parece revelar uma pluralidade de intenções narrativas. A centralidade dada à voz do protagonista-narrador, sugere que as histórias são filtradas por Riobaldo antes de alcançarem o leitor — até o próprio interlocutor transparece apenas na fala do ex-jagunço. Assim, a exclusividade da voz de Riobaldo somada à centralidade da recapitulação como articuladora das histórias contadas indica, a meu ver, que o contar de Riobaldo deve ser tratado com desconfiança. Por isso, proponho uma análise cuidadosa em que sejam investigadas as posturas do narrador para que, então, perscrutem-se outras possíveis intenções no texto.

Se o leitor confiar ingenuamente no narrador, aceitará os seus motivos declarados, que o movimento errático da narrativa não deriva de intenções ocultas: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor *quase tudo*. Não crio receio” (ROSA, p.90, meus grifos). Se ele disse “quase tudo”, o que resta? E qual o intuito de resguardar algo? Além disso, esse mesmo leitor também acatará a opinião de Riobaldo, segundo a qual a sua humilde condição de sertanejo o impediria de discursar sobre tópicos metafísicos e de desvendar os acontecimentos da vida: “Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma

doutoração” (ROSA, 2015, p.24). Nessa primeira leitura, parece que a intenção do narrador é aproveitar a visita do forasteiro para responder as questões inconclusas que o perseguem. Nesse sentido, os constantes questionamentos em que Riobaldo exorta o visitante a dizer sobre a existência do diabo serviriam para apaziguá-lo da certeza de que não há demônio e, portanto, de que os medos que dele derivam são despropositados.

Em *Genealogia da ferocidade* (2017), Silviano Santiago participa dessa leitura ao conceder ao visitante de Riobaldo a condição de pseudonarrador. Segundo o estudioso, o interlocutor é incumbido de transcrever e ordenar a fala caótica do sertanejo, como se fosse um etnógrafo que se vê no papel de traduzir com máxima fidelidade o discurso do ser “selvagem” para uma linguagem “civilizada”. Essa habilidade, desconhecida por Riobaldo, colocaria o jagunço numa posição intelectualmente inferior ao forasteiro, o qual tentaria imitar em sua fala.

O ágrafo mimetiza o visitante alfabetizado. Quem possui a escrita [...] é considerado não só diferente como também superior (no caso do romance, o tratamento ‘o senhor’ denota a autoridade do ouvinte e anotador). São seres humanos semelhantes, sem dúvida, mas um deles é invejado por possuir habilidade e/ou qualidade que são desconhecidas pelo que é objeto da observação. (SANTIAGO, 2017, p.62)

É importante mencionar que a hipótese central do livro de Santiago é que a fortuna crítica de Rosa teria procurado domesticar a monstruosidade de *GSV* — indomável em essência. Independentemente dos méritos de tal trabalho, a meu ver, a busca em mostrar a domesticação como um processo também internalizado na narrativa, leva o estudioso a alguns equívocos interpretativos. Ao considerar a relação entre Riobaldo e seu interlocutor a partir de uma simples dualidade entre o conhecimento e a experiência, ele acaba por tomar o partido do primeiro, posicionando-se a favor de uma leitura que valoriza a “suma doutoração” do forasteiro em detrimento da “primitividade” do sertanejo. Segundo essa perspectiva, o visitante seria isento de devassar o sertão com os seus próprios olhos, pois o fortuito encontro

com Riobaldo possibilitaria a absorção completa da experiência do sertão. No fim das contas, ele até serviria de modelo para o ex-jagunço, tanto por este mimetizar as suas habilidades intelectuais quanto por aquele servir de parâmetro moral ao sertanejo: “pouco a pouco o observador se transforma em coprotagonista, servindo de contraponto domesticador das ideias mais afoitas ou mais destemperadas do jagunço observado. O coprotagonista funciona como explicador ajuizado e superior [...] como válvula de escape moral” (SANTIAGO, 2017, p.66).

Entretanto, se lido por um outro ângulo, *GSV* pode não encenar uma narrativa caótica e “selvagem” ordenada pela escrita de um interlocutor “civilizado”, mas que pretende ser fiel, em sua transcrição, à beleza “selvagem” que acompanha a oralidade rústica. Ao contrário, a obra de Rosa, em toda sua maestria, pode demonstrar a meticulosa e poderosa habilidade retórica de um narrador que se pretende inferior com o intuito de manipular o forasteiro doutor segundo seus próprios interesses. As inúmeras interjeições de Riobaldo ao visitante evidenciam — se analisadas segundo suas repetições e sua progressão de sentido — a profunda ironia de um narrador que transforma seu ouvinte num ser dispensável. A dispensabilidade do interlocutor para a narração de Riobaldo diz respeito à irrelevância de seu papel como intelectual e portador da escrita, assim como à contraposição de sua suposta superioridade.

O primeiro indício de que o sertanejo não valoriza de fato a posição social do visitante se refere ao seu questionamento central: a vigência ou não do demo. Apesar de adulado pelo narrador pela sua qualificação intelectual, as respostas do interlocutor quanto à não existência do diabo e à impossibilidade de pactuar com ele são negligenciadas por Riobaldo, que repetitivamente insiste na dúvida. Além disso, no início do livro, há diversas interjeições em que o narrador expõe algum conhecimento sobre o sertão ao mesmo tempo em que expressa que aquilo já era, certamente, de conhecimento do interlocutor — um sutil jogo

retórico que ironiza as qualidades até então elogiadas do forasteiro: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (ROSA, 2015, p.28); “O cio da tigre preta na Serra do Tatu – já ouviu o senhor gargaragem de onça?” (ROSA, 2015, p.33-34); “Um jagunçando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco. O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo” (ROSA, 2015, p.69). Independentemente de se encontrar numa frase afirmativa ou interrogativa, essas interjeições — principalmente as “o senhor sabe” — evidenciam, por contraste, a ignorância do interlocutor em relação ao sertão.

Essa ironia também é evidenciada pelas contradições do discurso do narrador, que se coloca numa posição humilde e intelectualmente desqualificada ao mesmo tempo em que prende o interlocutor (e o leitor) em sua narrativa oscilante mas cativante, expressa aforismas que demonstram considerável compreensão da vida e se gaba de suas capacidades mentais: “O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (ROSA, 2015, p.25). Assim, compreende-se por que, próximo ao fim da narrativa, Riobaldo suspende esse jogo retórico ao expor diretamente ao interlocutor como o conhecimento, desprovido da experiência, é incapaz de apreender a vida sertaneja:

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma-terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas! Ou a arte de um: tá-tá, tiro – e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar. (ROSA, 2015, p.480)

Nesse trecho, Riobaldo mostra como o conhecimento é insuficiente para apreender a experiência, cuja compreensão pode ser obtida apenas por aqueles que realmente a vivenciaram. Em vista disso, ao invés de conceber um narrador rústico que titubeia em sua narração pelas dificuldades em captar os significados dos acontecimentos, vejo um narrador

com alta capacidade narrativa, que consegue guiar o interlocutor através de um contar cativante, colocando-o no meio da ação ao mesmo tempo em que evidencia as suas limitações como forasteiro. Não à toa, consegue prendê-lo em sua narração por três dias consecutivos.

Apesar da posição social do visitante ser relevante para a ironia do romance e para uma interpretação de viés sociológico, dentro de uma análise estrutural, o forasteiro se torna dispensável como representante do conhecimento. Nesse caso, a sua importância reside em sua condição de outro. Afinal de contas, um dos fundamentos do livro é a relação de alteridade entre o narrador e seu interlocutor, sem a qual não há diálogo, logo, narrativa.

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 2015, p.44)

Ao descaracterizar o visitante de sua autoridade e de sua subjetividade, Riobaldo passa a vê-lo como um espelho, onde enxerga a si mesmo. Ao mesmo tempo, a efemeridade da visita aproxima o forasteiro simbolicamente de um rio, para onde as ideias deságuam e fluem incessantemente. Essa condição é reconhecida por Riobaldo como uma oportunidade para exteriorizar um mal contido — observação que explorarei adiante.

2.4 — A PERSONALIDADE TRAUMÁTICA DE RIOBALDO

Após ter mostrado a faceta irônica e retórica de Riobaldo, mudarei o ângulo de observação para revelar um outro lado do personagem: a personalidade traumática. Para isso, estabelecerei um diálogo com a crítica literária que analisa o *GSV* a partir do paradigma teórico da psicanálise. Esses estudiosos dão abertura para se pensar o semi-diálogo entre o narrador e o interlocutor como uma longa sessão psicanalítica em que Riobaldo desfia a sua vida de jagunço como uma forma de compreender a si mesmo e de preencher, através da fala,

as lacunas de sua consciência. É o caso de Adélia Bezerra de Meneses, que, em “Grande sertão: veredas e a psicanálise” (2002), investiga a obra de Rosa segundo essa hipótese primária.

Nesse romance, [...] em que o narrar se afigura como busca desesperada de sentido para o vivido, é a verbalização de situações existenciais na presença de um Outro, ou melhor, para um Outro, (numa situação transferencial) que fornece a possibilidade de reorganizar o próprio mundo interior. Não se trata de uma narrativa ordenada, lógica, ou cronológica; ela é descontínua, sincopada, o passado se insinua no presente, os eventos se superpõem, [...] numa associação livre, misturados a reflexões e cogitações (MENESES, 2002, p.22)

Logo de início, Meneses evidencia a centralidade da alteridade para o romance. No entanto, ela desconsidera a posição social do forasteiro, que é valorizado exclusivamente em seu papel de receptor. Isso se dá, pois a estudiosa concebe a fala de Riobaldo como produto de uma lógica construída a partir de reflexos do inconsciente. Segundo esse viés, as intenções do narrador não são retóricas, mas derivam de uma personalidade traumática, que almeja recordar as experiências passadas e deslocadas da consciência para inseri-las novamente na associação de pensamentos conscientes, podendo, assim, eximir-se da eterna culpa que sente. Para isso, é fundamental a presença de um outro, com quem essas memórias são compartilhadas. “As situações traumáticas têm assim a possibilidade de voltarem do lugar cristalizado que ocupavam, de serem revividas emocionalmente, e como que reeditadas no coração: recordadas” (MENESES, 2002, p.24).

Partindo desse ponto de vista, pretendo explorar a natureza desse suposto trauma. Mas antes, gostaria de mencionar que meu objetivo não é realizar um diagnóstico do personagem de ficção. Ao contrário, meu foco reside em sugerir que o conceito de trauma pode contribuir para a elucidação de mecanismos presentes na estrutura narrativa, assim como pode auxiliar na explicitação de alguns efeitos de sentido produzidos no romance. Para isso, procurarei expor como algumas ideias relativas ao trauma podem servir como instrumentos de

compreensão para as ressonâncias da “luta de morte” — travada na cena final do duelo, e reencenada no decorrer do livro. Dentre essas ideias, cabe destacar a centralidade da culpa, estudada profundamente por Walnice Nogueira Galvão em *As formas do falso* (1972). Nesse livro, Galvão defende o pacto demoníaco e a culpa de Riobaldo em ter vendido a sua alma como nucleares ao romance, os quais, por sua vez, encontram-se no centro das intenções da história: “o que o narrador está narrando é, em suma, os antecedentes que o levaram ao ponto de fazer um pacto com o diabo e as consequências que disso advieram para ele e para os outros” (GALVÃO, 1972, p.127-128). A essência da culpa do protagonista-narrador decorre da consequência principal desse ato: a morte de Diadorim.

Apesar de Riobaldo não ter motivado o desejo de vingança, sendo sua caçada ao Hermógenes o cumprimento de uma promessa que fizera a seu estimado companheiro jagunço, quando assume a liderança como Urutu-Branco e a batalha final já se insinua no horizonte, Diadorim tenta convencê-lo a abandonar a guerra, desistindo de seus intentos sanguinários. Porém, a cabeça de Riobaldo já está feita, fixamente decidida a matar o assassino de Joca Ramiro. Uma nova postura que alimentará a substância da culpa que o atormenta, incitando-o a buscar na religião uma possibilidade de salvação. Por fim, a caçada chega ao Tamanduá-tão, onde a última batalha transcorre. Comandando seus jagunços de cima de um sobrado, Riobaldo assiste ao duelo entre Diadorim e Hermógenes, que, após golpes e rodopios, desabam ensanguentados e morrem. Essa cena — somada à revelação do corpo feminino de seu companheiro — marca o fim da guerra e desenlaça as ações de Riobaldo, que abandona a jagunçagem, assenta-se numa fazenda herdada de seu padrinho Selorico Mendes, casa-se com Otacília (sua noiva prometida) e amiga-se do compadre Quelemém — quem o alivia de sua culpa, ensinando-o a rezar e a confiar na salvação divina.

Esse cenário, construído após as aventuras de Riobaldo dentro da jagunçagem, é o pano de fundo do semi-diálogo travado entre ele e o forasteiro que, por acaso, aparece em sua porta.

Com a finalidade de adentrar ainda mais na compreensão das consequências das ações do ex-jagunço, convém prestar atenção à construção imagética da culpa no romance, associada às imagens diabólicas. Segundo Galvão, as imagens representativas do demônio e do mal são edificadas sobre a matriz imagética “a coisa dentro da outra”. A partir dessa base comum se constitui a ideia de um mal que, interiorizado, enrijece-se dentro de seu receptor e o mata. Esse ser contido pode ser representado tanto por algo concreto, como chumbo sólido, quanto abstrato, como mentiras pecaminosas recebidas como verdades. Num sentido mais simbólico, cria-se a imagem de um diabo encarcerado e inamovível. Elaborada em numerosas variantes, essa matriz representa um conteúdo que contamina o redor, provocando a morte e a danação. De acordo com essa leitura, a única forma de dispersar o mal seria através da fala compartilhada, assim como ocorre no caso de Maria Mutema, que, ao confessar pecados até então cerradamente resguardados, redime-se de sua culpa: “Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA, 2015, p.192). A culpa, portanto, contrasta com uma visão de salvação, que, por sua vez, exige a dissolução do mal cristalizado: “A esperança está em quebrar a coisa que está dentro da outra, admitindo-se que dentro da coisa internada pode haver uma abertura” (GALVÃO, 1972, p.128).

Essa leitura se aproxima de interpretações como a de Seligmann-Silva (2009), que destaca, no romance, tanto a presença do trauma quanto a necessidade de elaborá-lo por meio da alteridade e da catarse testemunhal. Assim, é possível realizar o trabalho do luto “da experiência sofrida: um enterro ritual do passado que muitas vezes inclui mortos, como é o caso da narrativa de Riobaldo, [...] que também porta o luto pela morte de Diadorim”

(SELIGMANN-SILVA, 2009, p.134). Desse modo, o estudioso concebe a narrativa de Riobaldo como um contar emergido de um paradoxo típico do testemunho: a necessidade de se apresentar uma experiência que, entretanto, recusa-se à sua própria apresentação — uma ambiguidade também ligada à ideia de trauma, como mostrarei a seguir. Para romper com essa impossibilidade, surge a fala na tentativa de promover uma cura, sendo o outro um receptor indispensável para que as palavras fluam.

2.5 — O TRAUMA FREUDIANO

Antes de continuar o diálogo estabelecido entre *GSV* e a psicanálise, o qual será acompanhado de possíveis contribuições para a compreensão do papel do hibridismo no romance, proponho uma sintética e seletiva recapitulação de alguns trabalhos de Sigmund Freud que trataram direta ou indiretamente do trauma. Gostaria de destacar que a escolha de tal conceito não decorreu apenas de uma percepção própria acerca de sua utilidade para as reflexões acerca da obra-prima de Rosa, mas também teve como base a constatação de que tal ideia já foi utilizada por boa parte da crítica rosiana. Como já mencionei, até o estudo de Galvão, que não trata explicitamente desse conceito nem evoca a psicanálise, analisa o livro com um dos focos principais na culpa de Riobaldo, a qual, descrita como um mal cristalizado que espera ser dissolvido, induz a uma compreensão similar à trazida pelo trauma.

Segundo Freud, “*transforma-se em trauma psíquico toda impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora*” (FREUD, 1996a [1892], p.199, grifos do autor), ou seja, toda experiência que não foi adequadamente elaborada pelo aparelho psíquico e, por isso, deslocou-se da associação normal de pensamentos conscientes. “Logo, a definição de trauma psíquico implica [...] na

ideia de um choque violento, de uma efração sobre o aparelho psíquico e também das consequências sobre o conjunto da organização psíquica” (FAVERO, 2009, p.19). Duas possíveis consequências são a construção de uma segunda consciência [*condition seconde*], autônoma e capaz de tomar a consciência em determinados momentos, e o retorno da lembrança originária do trauma, numa espécie de repetição da experiência desencadeadora (cf. FREUD, 1996b [1893]). Logo de início, pode-se compreender a personalidade traumática fundamentada numa alteridade intrínseca fixada num evento passado.

A lembrança originária, cristalizada, “age como um corpo estranho que, muito depois de sua entrada, deve continuar a ser considerado como um agente que ainda está em ação” (FREUD, 1996b [1893], p.42). O retorno à experiência do trauma revela um processo interrompido, que precisa ser retomado: “É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda tivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada” (FREUD, 1996c [1916], p.282). Apenas com a recordação do trauma e de sua carga afetiva — uma espécie de retorno a seu *status nascendi* e subsequente repetição do processo psíquico originário —, junto à sua expressão verbal, pode-se desencadear um processo catártico que permita a reação (descarga) da impressão antes imobilizada (cf. FREUD, 1996b [1893], p.42). Findaria, de uma vez, a ambivalente disposição de forças que coloca essa personalidade entre dois processos contrários: o recalque atuando no sentido de reprimir as ideias [representantes pulsionais] e de deslocá-las em direção ao inconsciente; e as pulsões atuando no sentido de descarregar a impressão gerada, ou seja, levá-la em direção ao consciente e à sua adequada ab-reação.

Essa repetição foi interpretada por Freud como consequência da compulsão à repetição, uma tendência natural que antecede a soberania do princípio do prazer (cf. FREUD, 2006 [1920]). É sua responsabilidade a transformação da recordação (dos eventos reprimidos)

em repetição, ou seja, numa reencenação do passado em todos os âmbitos da vida (cf. FREUD, 1969 [1914]). Essa compulsão revelou a existência de algo até então desconhecido pela psicanálise: a pulsão de morte — a qual se opõe às outras pulsões como uma força cujo intuito é direcionar o organismo à morte, numa espécie de retorno ao estado inanimado. Assim, é estabelecida, na teoria psicanalítica, uma visão pulsional dual entre a pulsão de morte e a pulsão de vida. Enquanto a primeira impele o organismo à morte, a segunda contribui para a sua adaptação às pressões externas, o que implica numa internalização desses estímulos e, conseqüentemente, num adiamento do inevitável destino: “A pulsão de morte deriva desta tendência [a compulsão à repetição] inerente a todo ser vivo de retornar ao estado inorgânico; por outro lado [...] Ela [a pulsão de vida] é a reguladora do caminho para a morte” (FAVERO, 2009, p.71).

De acordo com essa nova perspectiva, Freud define a pulsão como “*uma força impelente [Drang] interna ao organismo vivo que visa a restabelecer um estado anterior que o ser vivo precisou abandonar devido à influência de forças perturbadoras externas*” (FREUD, 2006 [1920], p.160, grifos do autor). Como já mencionado, a pulsão exige a sua satisfação pela liberação (descarga) de energia (investimento de carga), em acordo ao princípio de constância. O recalçamento da pulsão não leva à renúncia de sua satisfação; ao contrário, a pulsão se mantém inarredável em seu intento, de onde surge uma contínua tensão (cf. FREUD, 2006 [1920], p.159). No caso de uma personalidade traumática, a tensão gerada é especialmente intensa, e a compulsão à repetição atravessa a soberania do princípio de prazer de modo a apresentar com maior evidência o seu aspecto coercitivo: “As manifestações da compulsão à repetição [*Wiederholungszwanges*] [...] — quando se opõem ao princípio de prazer — apresentam até mesmo um caráter demoníaco” (FREUD, 2006 [1920], p.159, grifos do autor).

Seguindo a trajetória do pensamento freudiano, encontra-se o desenvolvimento de uma nova concepção acerca da topologia do aparelho psíquico. Freud deixa de pensar a psique a partir de uma subdivisão entre inconsciente, pré-consciente e consciente, e passa a nomear uma nova tríade: o Eu, o Id e o Super-eu. A definição dos três termos é particularmente complexa pelo Eu ser considerado como a entidade maior que contém os outros dois ao mesmo tempo em que é tratado como instância relativamente independente, sendo colocado em disputa com o Id e o Super-eu, numa espécie de competição em que está em jogo o domínio de um sobre o outro. Nesse sentido, o Eu é submetido a uma posição de refém, sendo obrigado a responder às influências do Id e do Super-eu, além dos estímulos externos: “vemos esse Eu como uma pobre criatura submetida a uma tripla servidão, que sofre com as ameaças de três perigos: do mundo exterior, da libido do Id e do rigor do Super-eu” (FREUD, 2011 [1923], p.70).

Em parte, a função do Eu é organizar os desejos provenientes do Id e direcioná-los à sua satisfação ao mesmo tempo em que reprime (recalca) os desejos incompatíveis com seus valores (que geram desprazer). Já o Super-eu funciona como uma instância que se antepõe ao Eu, constringendo-o com exigências e críticas. Nesse esquema teórico, pode-se inserir a ambivalência pulsional descrita pela oposição entre as pulsões de vida e as pulsões de morte. A grosso modo, podemos compreender as pulsões de vida como estímulos provenientes do Id, de onde se encarregam de manter a energia (carga de investimento) do aparelho psíquico em determinado nível. Já as pulsões de morte podem ser vistas como provenientes do Super-eu — cuja hostilidade revela um “desejo” oculto de destruição que, em certos momentos, é direcionado para o Eu.

Essa nova concepção eleva a um outro nível a compreensão acerca da alteridade intrínseca ao indivíduo, a qual se caracteriza por um conjunto complexo de disputas

cujo ponto crucial é a sobrevivência ou não do sujeito. Nesse sentido, a vida psíquica pode ser compreendida como uma “luta de morte” e o trauma como uma experiência psíquica que intensifica esta disputa. Portanto, ele seria o berço de uma luta ainda mais violenta e muito mais perigosa. Em contrapartida a esse cenário, seria exigido da personalidade traumática uma postura diferente, baseada no enfrentamento direto: “Sua enfermidade em si não mais deve parecer-lhe desprezível, mas sim tornar-se um inimigo digno de sua têmpera, um fragmento de sua personalidade, que possui sólido fundamento para existir e da qual coisas de valor para sua vida futura têm de ser inferidas” (FREUD, 1969 [1914], p.199).

2.6 — O HIBRIDISMO DOS TEMPOS NARRATIVOS E DO NARRADOR

Até aqui, procurei discutir sobre o funcionamento da lógica rememorativa e das intenções narrativas em *GSV*, além de ter exposto a noção de trauma utilizada. A partir de agora, intenciono localizar o papel do hibridismo como base estrutural desses aspectos. Ao mesmo tempo, mantereí um diálogo auxiliar com a teoria psicanalítica, de modo a mostrar as possíveis contribuições do trauma para a compreensão do princípio estruturante do romance.

Numa das discussões anteriores, argumentei que a lógica rememorativa implica na transformação da matéria passada, assim como na sua reorganização segundo vínculos afetivos (e não cronológicos), os quais presentificam o passado, ou seja, reproduzem-no numa reconstituição. Além disso, defendi que essa reconstituição é determinada por uma série de intenções atuais, tanto conscientes quanto inconscientes, que disputam a primazia sobre a ordenação temporal. Assim como ela, o trauma também produz uma presentificação do passado; porém, isso se dá numa direção específica, voltada ao evento definido como seu *status nascendi*. Logo, é possível considerar que, por trás de uma reconstituição marcada pelo trauma, há uma espécie de “força” impelente que conduz as

lembranças para a experiência que as originou. De acordo com esse ângulo de leitura, a narrativa de Riobaldo parece gravitar em torno de um evento de grande densidade signia — a morte de Diadorim —, o qual, assemelhando-se a um buraco negro, puxa a travessia do ex-jagunço para dentro si. Assim, poderia-se explicar, por exemplo, a sensação de inevitabilidade que o livro produz, construída sobre o signo da predestinação. Este, por sua vez, encontraria seu símbolo-mor na imagem do rio, que, independentemente das mutações pelas quais passa em seu curso, deságua num ponto determinado e inescapável.

Representante desse evento e portador de sua substância, o diabo atua como uma lembrança traumática, que, potencialmente organizada numa segunda consciência [*condition seconde*], induz o narrador insistentemente a se voltar para o episódio que originou o seu contar. Como será exemplificado com um dos trechos do livro, o diabo se comporta como um elemento perturbador, que rompe tanto com os momentos de sossego da narrativa quanto com a linearidade que eventualmente se instaura. No entanto, essa tendência ao *status nascendi* não é simples, uma vez que o trauma se desvela e se camufla simultaneamente — semelhante ao paradoxo do testemunho subjetivo, ou seja, à concomitante necessidade e impossibilidade de se apresentar a experiência vivida (cf. SELIGMANN-SILVA, 2009). Junto a isso, a disposição da alteridade consciente de Riobaldo em se sobrepor aos arbítrios externos, que buscam despojá-lo de sua autonomia, amplia a dimensão da “luta de morte” travada em todo o romance.

No cerne dessa disputa, o presente e o passado se distinguem e se indiferenciam sucessivamente durante toda a narrativa — como as duas faces de uma mesma moeda lançada ao ar. Nessa mescla, emerge a forma híbrida da já tratada reconstituição, na qual ambos os tempos formam-se simultaneamente. Como ressonâncias da mesma luta, as alteridades também participam dessa oposição. Enquanto o presente, como polo da razão,

pode ser associado ao astucioso sertanejo, que manipula o visitante com sua cativante história e sua dissimulada modéstia, o passado, polo da emoção, pode ser associado ao indivíduo traumatizado, esperançoso de cessar o seu sofrimento e de salvar a sua alma. O primeiro é um profundo conhecedor do sertão e de sua própria história; senhor de si mesmo, conhece seus próprios desejos e interesses, os quais definem a ordenação dos eventos passados segundo uma lógica pré-determinada: “Ao recordar, Riobaldo busca a verdade e reordena o mundo” (SPERBER, 1982, p.74). Já o segundo está subordinado à narrativa, que ordena a si mesma segundo os desejos que, para ele, são inconscientes. Intensamente lacunar, a sua epopeia mnemônica busca tanto repor os vãos de sua consciência quanto manter Diadorim em vida; pelo menos, é o que sugere Passos, munindo-se de uma das declarações do narrador: “recordar vincula-se a tudo *rever* e *refazer*, com o intuito de ‘receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?’” (PASSOS, 2005, p.265, grifos da autora).

Se a morte de Diadorim representa o fim da estória, então apenas o seu infindável contar poderia mantê-lo em vida? Assim, o papel do diabo poderia ser compreendido não só pela sua analogia com a lembrança traumática, mas também por uma possível semelhança com a pulsão de morte. Afinal de contas, as suas ações influenciam Riobaldo na direção da morte de seu companheiro, assim como da morte de sua antiga vida de jagunço. Para isso, imprime na mente do personagem a ideia fixa da vingança, aparelha-o da coragem necessária para atravessar o Liso do Sussuarão e o importuna sempre que ele volta a questionar as suas decisões. Em contraposição, a alteridade consciente e racional do narrador se esforça para se desviar desse destino; porém, consegue apenas adiá-lo.

Riobaldo se debate entre presente e passado. O presente representa a pulsão do desejo. O passado, a pulsão de morte. O presente [...] é razão, memória, esforço lógico, racional; é narração com função referencial. O passado é subjetividade, emoção, saudade, poesia. A pulsão do desejo manifesta-se de forma consciente no anseio por um mundo melhor. ‘Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar

gente...’ Mas inconscientemente manifesta-se na aproximação e afastamento físico de Diadorim (SPERBER,1982, p.74)

No cerne dessa convivência conflituosa, que antepõe dois sujeitos distintos, encontra-se o hibridismo. Porém, a distinção de ambos é intrincada, uma vez que se confundem numa existência dupla cuja união é possibilitada e impossibilitada pelo movimento incessante da “luta de morte”. Nela, ambas as personalidades parecem se digladiar constantemente. Evidencia-se, assim, a consequência principal desse princípio: a formação supressiva.

Na medida em que Riobaldo se constitui como mutação contínua, isto é, passando no seu outro, ele vem a ser no e pelo movimento mesmo em que deixa de ser: *ele se forma suprimindo-se*. É esse movimento frustrado da formação supressiva que responde, no livro, pelo regime de eterno retorno do mesmo e pelo sentimento da imutabilidade (PASTA JR.,1999, p.64)

Ou seja, a forma híbrida da alteridade de Riobaldo decorre de uma disputa que, caso cessasse, destruiria conjuntamente ambas as suas personalidades. Logo, é a suspensão desse antagonismo constitutivo que permite a existência de ambos os polos. “Todos e cada um dos gestos de Riobaldo [...] vêm da experiência dessa fórmula [o outro é o mesmo]. Assim é que ele se ‘forma’ *passando no seu outro* — ele vem a ser sendo outro —, o que lhe dá a sua conhecida feição de metamorfose contínua” (PASTA JR., 1999, p.64). No entanto, impossibilita-se a verdadeira transformação, razão pela qual a “luta de morte” aparece suspensa no romance como um mecanismo intransponível que contamina todos os elementos do texto.

2.7 — O HIBRIDISMO NO JOGO DE IMAGENS DIABÓLICAS

Agora, pretendo mostrar como o hibridismo também funciona como princípio estruturante de um dos jogos imagéticos mais importantes do romance: as imagens diabólicas. Como é sabido, *GSV* é permeado por diversas histórias curtas, como causos e provérbios, que

tanto ilustram as reflexões do narrador quanto ampliam os significados do texto. Até certo ponto, essas pequenas histórias também participam de uma composição narrativa indeterminada e ambígua, uma vez que elas contribuem para o embaralhamento dos episódios da trama principal, implicando em mudanças de nível e foco narrativos, assim como impulsionando saltos temporais entre o presente e o passado. Dado isso, cabe notar que a sua participação não é homogênea; ao contrário, ela varia segundo o andamento da obra. A grosso modo, aproximadamente até metade do livro, essas histórias aparecem dispersas, agindo como blocos de texto que rompem temporariamente com o plano narrativo principal, e ilustrando as reflexões do narrador com imagens mais abstratas e sugestivas. Porém, daí para o fim do romance, elas são gradualmente incorporadas à trama principal, numa dissolução que as transforma tanto em elementos narrativos quanto em episódios propriamente ditos, sustentando imagens mais concretas e significados mais diretos (menos alusivos) à totalidade do texto. No entanto, essa metamorfose não altera o conteúdo presente nessas imagens, que retomam insistentemente as reflexões acerca do mal. Reflexões estas que recebem um tratamento variado, podendo mencionar o diabo diretamente ou constatar a sua existência a partir tanto da presença de seres “demoníacos” quanto da observação de ações inexplicavelmente sádicas praticadas pelos mais diversos indivíduos.

Como já mencionado, nas primeiras histórias, o mal é retratado de modo abstrato e alusivo: na primeira página, por exemplo, encontramos o caso do bezerro que nasceu “arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo” (ROSA, 2015, p.19), assim como, algumas páginas depois, deparamo-nos com o provérbio que versa sobre “tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo” (ROSA, 2015, p.22). Apesar de nenhuma dessas histórias serem

testemunhadas pelo narrador, ele as toma como verdade. Já outras estórias, como os casos de Pedro Pindó e de Aleixo, referem-se a conhecidos de Riobaldo. Nelas, porém, o mal também não se apresenta corporificado. Aludido pelas desmotivadas maldades praticadas por esses indivíduos, ele se apresenta como se estivesse entranhado nos avessos do homem: Aleixo, um pai imensamente amoroso, mata, “só por graça rústica” (ROSA, 2015, p.22), um velho que por ali passava pedindo esmola; já Pedro Pindó e sua esposa, pessoas boas, castigam o filho Valtêi para tentar corrigi-lo de suas maldades, porém, começam a ter gosto pelos maus tratos que praticam — “Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando nisso um prazer feio de diversão” (ROSA, 2015, p.24).

Em contraste, próximo ao fim do livro, encontram-se episódios em que o mal se manifesta com mais concretude, de modo que a sua externalidade evidente provoca assombro no narrador. Nesse momento, o diabo deixa de ser aludido e passa a ser diretamente mencionado como um constante adversário de Riobaldo, com quem ele disputa os seus desejos e as suas ações. Conforme a sua presença ganha maior corporeidade, as imagens diabólicas se transformam de modo a evidenciar a presença de um ser maligno em processo de romper com os limites que o contém. Nesse caso, corresponde a menção ao jagunço Felisberto, em cuja cabeça estava encravada uma bala que nenhuma ferramenta conseguia retirar. Com o tempo, sintomas começaram a aparecer, tornando seu rosto cada vez mais esverdeado, como uma grande mancha — evidências de uma morte cada vez mais próxima e inevitável. Essa condição, de um ser interior que contamina o redor, anunciando uma condenação que não pode ser contornada é contada por Riobaldo como um motivo de grande perturbação: “Aquele fato daquela bala entrada depositada no dentro de um – e que não se podia tirar de nenhum jeito, nem não matava de uma vez, mas não perdoava na data – me enticava” (ROSA, 2015, p.429). Nesse mesmo conjunto de imagens, encontra-se o episódio

da possessão demoníaca do jagunço Treciziano. Durante a travessia do Liso do Sussuarão, Riobaldo desconfia do aparente sossego e, imaginando que o diabo o está a espreitar, questiona o que ele estaria tramando. Imediatamente, ouve um ruído estranho e logo percebe que se trata de Treciziano. Em instantes, a figura do jagunço se transforma e, em seu lugar, Riobaldo vê o demo corporificado: “Vi: ele – o chapéu que não quebrava bem, o punhal que sobressaía muito na cintura, o monho, o mudar das caras... Ele era o demo, de mim diante... O Demo!... Fez uma careta, que sei que brilhava. Era o Demo, por escarnir, próprio pessoa!” (ROSA, 2015, p.416). Após um rápido duelo, Riobaldo vence o adversário, morto antes mesmo de tombar no chão.

Paralelamente a essa mutação imagética, encontra-se a principal sentença do romance: “...O diabo na rua, no meio do redemunho...”. Expresso da mesma forma, essa imagem percorre o romance sem alteração. Para Galvão (1972), esse texto-súmula “é a imagem-mor que fixa [...] todas as imagens da coisa dentro da outra. O Diabo, algo concretizado e corporificado no meio de algo móvel e envolvente como o redemoinho, é a imagem-mor do certo no incerto” (GALVÃO, 1972, p.129). Ou seja, a imutabilidade dessa imagem poderia ser justificada pela sua condição de princípio, fundamentando as operações formais e conceituais por trás do jogo imagético proveniente da matriz “a coisa dentro da outra”. Por outro lado, podemos contestar a imutabilidade dessa sentença se mostrarmos como o seu sentido se transforma durante o enredo. Enquanto, nas primeiras páginas do livro, ela aparenta ser um mero aforismo, que sintetiza as concepções metafísicas do narrador, no desfecho da trama, “...o diabo na rua no meio do redemunho...” passa a ser identificado como a referência mais direta à morte de Diadorim, como se percebe ao retomarmos a cena: “E ei estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ...O diabo na rua,

no meio do redemunho...” (ROSA, 2015, p.481). Nota-se que a imagem é apresentada em sua essência, e, não à toa, a frase é repetida três vezes. Entre esses dois polos de sentido — o metafísico e o material —, o decorrer da trama é o espaço em que essa sentença mantém uma ambígua indeterminação, aproximando-se de ambos os polos.

Assim, evidenciam-se novamente dois aspectos centrais para a compreensão de *GSV*. O primeiro se refere à análise de Sperber (1982) acerca da indeterminação da linguagem de Rosa. Discutiu-se como os sentidos do livro são construídos para o leitor através da sucessão de significantes — processo interminável, uma vez que os sentidos se mantêm como promessa, ou seja, não podem ser apreendidos completamente. Já o segundo diz respeito à compreensão de que a construção paradoxal do texto, baseada num profícuo antagonismo entre o jorro verbal e a fragmentação, como evidenciado por Schwarz (1981), implica na compreensão do romance a partir da apreensão simultânea de todas as suas partes. Apesar do texto-súmula se manter inalterado durante toda a narrativa, os seus sentidos passam por constantes transformações. Desse modo, aglomera-se uma variedade de significados que só podem ser compreendidos se analisados conjuntamente. Por esses motivos, em vez de considerar que “...O Diabo na rua no meio do redemunho...” se constitui de uma simples repetição contraposta à mutabilidade de *GSV*, compreendo-o como uma prova da configuração híbrida do romance. Enquanto as imagens relativas ao mal mantêm um conteúdo relativamente estável, alterando-se significativamente em suas formas, a sentença mantém uma forma estática, porém com um conteúdo altamente mutável. Por isso, a presença constante do hibridismo na composição do romance produz ressonâncias até nas próprias imagens diabólicas do livro.

2.8 — A DISPUTA EM TORNO DE UMA ÉGUA

Ao destrinchar a lógica composicional das imagens diabólicas em *GSV*, atentei-me em evidenciar o processo narrativo de dissolução das diversas histórias presentes no romance, assim como em relacioná-lo a uma progressão crescente da linearidade do texto. Como exposto, no decorrer do livro, menos provérbios são evocados e menos casos rompem a fluidez do enredo, aproximando-se a história de um modelo tradicional de romance. Esse modelo segue o princípio da causalidade como ordenador dos seus episódios, os quais narram as aventuras de um herói de contornos bem definidos, ou seja, de intenções transparentes e caráter unívoco. A obra de Rosa, entretanto, assenta-se numa lógica híbrida, logo voltada à contradição e à indefinição. Como já mencionado, esse princípio estrutural acarreta um processo mutável mas incapaz de engendrar uma verdadeira transformação. Ou seja, há uma dinâmica de permanência, que se move em torno de um núcleo rígido e estático. A meu ver, essa base composicional justificaria a ambiguidade de dois efeitos de sentido produzidos pelo texto: a sensação de uma definição em progresso (linearidade crescente) e a sensação de uma inevitabilidade associada à ideia de retorno. Daí, a impressão de um aglomerado de histórias diversas afuniladas gradualmente em direção a uma unidade típica dos romances tradicionais somado à percepção de uma incompletude irrevogável. No fim das contas, a aproximação de *GSV* a um romance tradicional mostra-se apenas aparente.

Além disso, outra evidência da incompatibilidade da obra de Rosa com esse modelo canônico é o absurdo, como efeito de sentido, produzido pelo desconcerto de vários acontecimentos — especialmente os posteriores ao relato do pacto. Conforme o texto se dirige à sua aparente unificação narrativa, as ações tomam um caráter cada vez mais inconsistente. Nesse sentido, encontramos exemplos como a viagem do comboio de jagunços sob a liderança de Zé Bebelo em busca do traidor Hermógenes, cujo trajeto torna-se tão incoerente

que Riobaldo passa a desconfiar dos reais objetivos daquela jornada. Curiosamente, quando o protagonista passa a liderar a jagunçada sob o nome de Urutu-Branco, acontece algo parecido: o personagem percorre o sertão de um modo tão sinuoso que o leitor chega a suspeitar se vingar o assassinato de Joca Ramiro perdura como propósito para o jagunço. No entanto, para uma compreensão aprofundada da complexidade dessa incoerência no andamento da obra, cabe mencionar o episódio em que o protagonista negocia com o diabo a vida de um sujeito qualquer, cujo caminho cruzara por um simples acaso. Esse evento também serve para mostrar novamente a “luta de morte” intrincada na alteridade constitutiva do narrador.

O episódio se inicia quando Riobaldo, investido na posição de chefe, conhece Constâncio Alves, um conterrâneo com quem se depara no Chapéu-do-Boi. A conversa entre os dois fluía amigavelmente até que um despropositado sussurro do menino Guirigó — “Iô chefe...” (ROSA, 2015, p.383) — evoca a ideia do diabo na mente do jagunço; conseqüentemente, um súbito desejo de matar emerge. Num piscar de olhos, a estória se transforma de um encontro casual para os sucessos de uma disputa mortal. Incitado a matá-lo, Riobaldo estabelece com o demônio uma aposta para decidir o destino daquele pobre homem: após lhe perguntar se conhecia um sujeito chamado Gramacêdo, suposto conterrâneo de ambos, o jagunço o mataria ou não de acordo com a sua resposta. Caso ela fosse afirmativa, ele teria de matá-lo: “por eu [Riobaldo] não poder não-matar” (ROSA, 2015, p.384). Porém, um simples “não”o salvaria de um perigo que ele mesmo nem vislumbrava. Constâncio nega qualquer conhecimento de tal sujeito e parte ileso. No entanto, Riobaldo sente que criou uma dívida com o diabo, a qual só poderia ser paga com a vida do próximo que aparecesse em seu caminho: “o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!” (ROSA, 2015, p.385).

Mais à frente, esbarram com um homem que viajava montado numa égua e acompanhado pelo seu cachorro. Nesse momento, intensifica-se o conflito, pois a certeza

assassina do protagonista é desarmada pelo diabo, que se diverte com a sua angustiante indecisão. Riobaldo entende que, para vencer o demônio, precisa evitar a morte sem, entretanto, descumprir a promessa diabólica. Como num tabuleiro de xadrez, ambos os oponentes buscam dominar o adversário. A cada lance, altera-se o jogo de forças de uma “luta de morte” cada vez mais internalizada, dentro da qual o narrador se percebe dividido: “Mas, aquilo de ruim-querer carecia de dividimento — e não tinha; o demo então era eu mesmo? Desordenei quase, de minhas ideias. Eu matava um tiquinho, só? Em nome de mim, eu não matava?” (ROSA, 2015, p.384). Espetacularmente, Riobaldo consegue salvar a vida do homem com um simples jogo de palavras. Segundo seu raciocínio, o viajante deveria ser poupado, pois fora o cachorro, na verdade, o primeiro a ser avistado e, portanto, deveria ser ele o assassinado. Essa pequena vitória, entretanto, não cessa a disputa, pois qualquer morte marcaria o domínio do diabo sobre as ações de Riobaldo. Em seguida, utilizando-se do mesmo argumento anterior, o jagunço consegue transferir o pagamento da dívida para a égua; e, finalmente, para salvá-la, desenvolve uma última reflexão, capaz de salvar o pobre animal:

Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha de receber a morte... Ah, mas égua não é gente, não é pessoa que existe. E que? Ah, então, não é cabível que se mate a égua, por tanto que a minha palavra decidida era de se matar um homem! Não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou — pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado (ROSA, 2015, p.391)

Sucedem-se, assim, uma série de argumentos que, apesar de tratados pelo narrador como incutidos de uma grande perspicácia, revelam na verdade uma inconsistência de base. O absurdo se amplia ainda mais em decorrência da passividade da grande massa jagunça, que, a despeito da completa irracionalidade de Riobaldo, mantêm-se fiéis às suas ordens. Mesmo aqueles que manifestam uma humilde contrariedade não se atrevem a deslegitimar a posição soberana e absoluta do líder jagunço. A meu ver, o absurdo dessa cena localiza-se principalmente na crença cega de Riobaldo em ter vencido o diabo através de um jogo logicamente sem sustentação. Os argumentos a que ele se apegam mudam rapidamente

segundo às suas necessidades, não sendo capazes de se firmarem por si mesmos. O exemplo maior dessa inconsistência está na citação acima, em que Riobaldo diz ter empenhado a sua promessa de morte para um homem, não um animal. No entanto, de fato, a promessa fora feita a um ser indeterminado (como mostrado dois parágrafos acima); afinal de contas, em nenhum momento, é mencionado que o alvo seria uma pessoa. Como mencionei acima, o absurdo também se refere à reação dos outros jagunços, que exaltam a astúcia de seu chefe e seguem as suas ordens altamente mutáveis sem questionamentos. A partir disso, entendo que o absurdo funciona como efeito de uma espontânea sucessão de eventos sem uma razão definida e única. Considero, portanto, que tanto a impossibilidade de definir *GSV* como um romance tradicional quanto de conceber a existência de uma unidade da obra também decorrem de uma base estruturalmente ambígua e indeterminada.

3 — CONCLUSÃO

Neste trabalho, mostrei a complexidade da composição estrutural de *GSV*, baseada na indeterminação e na ambiguidade, assim como argumentei a favor do hibridismo como um conceito conveniente para explicar a lógica composicional do livro. Procurei demonstrar como o funcionamento típico da memória influencia a ordenação dos tempos narrativos, concebendo o presente (do contar) e o passado (do contado) segundo numa estreita e não distinta relação. Debrucei-me sobre a contradição inerente ao narrador, analisando-o a partir de uma dualidade entre o sertanejo astucioso e a personalidade traumática. Em seguida, busquei evidenciar a relevância da alteridade para o romance, assim como identificar a substância da intenção primordial da narrativa com as imagens diabólicas, estas associadas ao pacto e à morte de Diadorim. Após aprofundar o conceito de trauma mobilizado por este estudo, retomei os três aspectos analisados — a ordenação dos tempos narrativos, a constituição do narrador e a composição das imagens diabólicas —, a fim de esquematizá-los segundo o hibridismo, mostrando como as suas ambiguidades mantinham-se sobre formas híbridas. Por fim, exempliquei a presença da “luta de morte” através de um dos episódios do livro.

Como resultado desta investigação, reafirmo a perspectiva de que o hibridismo serve de lógica de base para o romance, ressoando por todas as partes do livro. Tal constatação sugere tanto uma escrita consistente quanto um autor capaz de aderir a um projeto estético e conservá-lo sem brechas durante toda a narrativa. Além disso, a sua singularidade advém da capacidade em apresentar uma história que se renova em sua releitura. As expressões enigmáticas, as figuras misteriosas e os jogos ambíguos ganham uma nova dimensão quando o leitor chega ao desfecho do livro. Aquilo que parecia difuso mostra-se, ao contrário, agudamente entranhado num perfeito desenho. A morte de Diadorim, anunciada

veladamente no decorrer da estória, apresenta-se como um evento central, uma vez que representa simbolicamente o princípio estrutural de *GSV*. O rodopiar de Diadorim e Hermógenes, cujo duelo descreve imagetivamente a oscilação entre opostos que se distinguem e se indiferenciam sucessivamente, adquire tanta força que se faz presente desde o início da fala de Riobaldo. Este o expressa como mote de sua questão central: “...O diabo na rua no meio do redemunho...”. Não à toa, é o diabo a figura invocada para que o jagunço consiga cumprir a sua tarefa de vingar o assassinato de Joca Ramiro. Ao mesmo tempo, esse ser demoníaco se torna o impulso que guia Riobaldo até a morte de seu próprio amado.

Figura indeterminada, o diabo ganha corpo com a aproximação do fim trágico. Paralelamente, a imagem-mor adquire consistência para além de uma mera sentença metafísica. E a disputa que divide Riobaldo torna-se cada vez mais perigosa. A proximidade da experiência traumática intensifica a luta de morte, colocando em estreita oposição o passado e o presente, o narrador astucioso e a personalidade traumática, e as dimensões abstrata e concreta (representadas no jogo imagético). Ironicamente, a narrativa se fecha com a cena que a originou, como se a lembrança traumática, na busca de elaborar a sua experiência originária, encontra-se um obstáculo intrasponível. O trauma persiste como resto, cuja tentativa de extração impulsiona a narrativa, mas cuja impossível transformação a recoloca num ciclo eterno. O diabo simboliza esse resquício, que recorda insistentemente o trauma e inviabiliza a sua resolução. Em contraposição à crítica que considera a lemniscata no fim do livro como um indício da transcendência de *GSV*, entendo a sua presença como símbolo um processo inacabável. Permanece essa condição ambígua, que, como sugere o hibridismo e o trauma, persiste interminavelmente sem nunca possibilitar uma satisfatória resolução. Talvez esse seja o motivo da carga afetiva que transborda do contar de Riobaldo. O passado narrado é reencenado no presente, que o incorpora num novo acontecimento. Essa recapitulação

transforma toda a história, que perde a sua originalidade factual para ganhar uma nova existência, reinterpretação de um narrador marcado pelo ocorrido. No entanto, essa nova interpretação não deixa de ser, ao mesmo tempo, uma nova experiência — indissociável daquela que já se perdera no tempo.

4 — REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

4.1 — EDIÇÃO DA OBRA LITERÁRIA

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 496 p.

4.2 — BIBLIOGRAFIA DE CRÍTICA LITERÁRIA

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão**: palavra e imagem. São Paulo: Annablume, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MENESES, Adélia T. B. Grande sertão: Veredas e a psicanálise. **Scripta**, Belo Horizonte, v.6, n.10, p.21-37, 2002. Semestral.

PASSOS, Cleusa R. P. Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar. **Scripta**, Belo Horizonte, v.9, n.17, p.100-110, 2005. Semestral.

_____. "No giro da memória: literatura e psicanálise em GSV". **Cadernos de Literatura Brasileira**, v. 20-21, p. 262-269, 2006.

PASTA JR, José Antonio. O Romance de Rosa: Temas do Grande sertão e do Brasil. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 3, n. 55, p.61-70, nov. 1999. Quadrimestral.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade**: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.

SCHWARZ, Roberto. **Sereia e o desconfiado**: Ensaio crítico. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p.130-147, jan./jun. 2009. Quadrimestral.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100011.

Acesso em: 14 fev. 2019.

SPERBER, Suzi F. **Guimarães Rosa**: Signo e Sentimento. São Paulo: Ática, 1982.

4.3 — BIBLIOGRAFIA DE PSICANÁLISE

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. 2009. 207 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia Clínica, Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Cap. 1.

FREUD, Sigmund. Esboços para a "Comunicação preliminar" de 1893 (1940-41 [1892]). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. I**. Rio de Janeiro: Imago, p.191-199, 1996a.

_____. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: Comunicação preliminar (1893) (Breuer e Freud). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. II**. Rio de Janeiro: Imago, p.39-56, 1996b.

_____. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XII**. Rio de Janeiro: Imago, p.193-203, 1969.

_____. Conferência XVIII: Fixação em traumas — O inconsciente (1916). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVI.** Rio de Janeiro: Imago, p.281-292, 1996c.

_____. Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, vol. II.** Rio de Janeiro: Imago, p. 123-198, 2006.

_____. O Eu e o Id (1923). In: FREUD, Sigmund. **O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, p. 13-74, 2011.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-bertrand Lefebvre. **Vocabulário da psicanálise.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 576 p. Sob a direção de Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen.