

O QUE QUER E O QUE PODE UMA ESPECTROCRÍTICA (NUM PASSEIO POR GRANDE SERTÃO: VEREDAS)

Ravel Giordano Paz¹

RESUMO

Este trabalho intenta, inicialmente, sistematizar os motivos figurais-filosóficos que informam a espectrologia ou espectropoética praticada por Derrida no livro-conferência *Espectros de Marx*, de 1993, agregando a esse esforço sistematizante uma reflexão sobre o lugar da literatura nesse livro e a possibilidade de pensá-la criticamente a partir daqueles motivos. Em seguida, buscamos explorar a produtividade crítica dessa sistematização reflexiva em uma leitura de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, explorando os jogos de contiguidade e diferença entre as figuras que compõem o núcleo conflitual, o círculo patriarcal capitaneado pelos grandes chefes e, finalmente, a macrodiegese dramático-narrativa do romance.

PALAVRAS-CHAVE

Espectros de Marx; Espectropoética; Crítica desconstrutora; Literatura e filosofia; Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

This work attempts, initially, to systematize the figural-philosophical motifs that inform the spectrology or spectropoetics practiced by Derrida in the conference-book *Specters of Marx*, by 1993, adding to this systematizing effort a reflection on the place of literature in this book and the possibility of thinking critically about it based on those motifs. Subsequently, we seek to explore the critical productivity of this reflexive systematization in a reading of *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, exploring the games of contiguity and difference between the figures that make up the conflict nucleus, the patriarchal circle captained by the great chiefs and, finally, the dramatic-narrative macrodiegesis of the novel.

KEYWORDS

Specters of Marx; Spectropoetics; Deconstructive criticism; Literature and Philosophy; Brazilian modernism.

¹ Professor efetivo de Literatura na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), onde atua no Mestrado Acadêmico em Letras. Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo (USP). Concluiu recentemente estágio de Pós-doutorado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Em demanda de um complexo

Basta lembrar a importância fulcral e inquestionável, no pensamento de Jacques Derrida, das noções de traço e arquiteço, que o filósofo extrai ou deriva de Freud para reinscrevê-las em uma problemática ontológica – ou, antes, em uma problematização do “ser como presença” (DERRIDA, 1995, p. 188) –, para reconhecer que certa lógica fantasmal ou espectral é intrínseca ao projeto e à linguagem da desconstrução. Diante disso, chega a ser surpreendente que as palavras “espectro” e “fantasma”, sobretudo a primeira, sejam de ocorrência bastante rara nos primeiros trabalhos de Derrida. Não obstante, na aparição talvez mais significativa de uma dessas palavras – tomadas basicamente como sinônimas – nos ensaios reunidos em 1967 em *A escritura e a diferença*, quando Derrida (1995, p. 79) fala da permanência – ou, antes, do *apelo* – de um “fantasma do centro” em Edmond Jabès, já aí tal aparição pulsa com a força disruptiva e injuntiva que sobretudo a noção de *espectro* ostentará posteriormente, fortemente vinculada à chamada – apropriadamente ou não – virada ética do pensamento derridiano.

De fato, a permanência espectral desse “centro” cuja ausência a poética jebesiana encenaria se presta ao trabalho desconstrutor e, ao mesmo tempo, assinala sua precariedade constitutiva, não apenas reativando seu jogo paradoxal no trato com seu objeto como expondo sua condição de risco em face – aliás, no âmago – desse jogo. Nesse sentido, tal permanência tem a força de uma injunção alteritária em face da própria desconstrução, e da própria mobilização da alteridade por ela. Já aí, portanto, o fantasma ou espectro se insinua enquanto figura de uma alteridade *radicalmente radical*, afeita a um campo discursivo-performativo que invoca a própria radicalidade como um valor; isso, em suma, que se pode atribuir menos a Derrida que, por exemplo, a Marx.

Trata-se, naturalmente, de muito mais que um exemplo. É em *Espectros de Marx*, livro-conferência publicado em 1993, que o espectro não apenas ganha um protagonismo na cena escritural derridiana como se explicita como figura de uma injunção ou um injuncionismo radical. Como o “fantasma do centro” no ensaio sobre Jabès, o espectro é aí irreduzível – embora não infenso – ao sentido conotativo corriqueiro de coisa que se dissolve ou esfumaça, e que informa outras ocorrências da palavra “fantasma” em *A escritura e a diferença*: no ensaio “Força e significação”², por exemplo, comentando o que vê

2 Mas nesse mesmo ensaio Derrida (1995, p. 15-16; grifo do autor) se vale da alegoria da cidade “desabitada ou destruída” – uma *cidade fantasma*, ele poderia ter dito –, mas “não exatamente abandonada, e sim assombrada pelo sentido e pela cultura”, para falar no “assombramento (...) da própria coisa na linguagem pura” sonhada pelos estruturalistas; o que leva à sugestão de que a própria desconstrução, ou pelo menos certa “consciência catastrófica, simultaneamente destruída e destruidora, *destruturante*”, já assombrava o estruturalismo.

como “uma religião da obra como forma” em Flaubert, Derrida (1995, p. 51) sugere que, para o romancista, “as coisas para as quais não temos formas suficientes são já fantasmas de energia”; semelhantemente, em “‘Gênese e estrutura’ e a fenomenologia”, os processos pretensamente objetivos da análise fenomenológica husserliana “dissolvem”, ou tentam fazê-lo, “o fantasma da escolha”, ou seja, da decisão filosófica (Derrida, 1995, p. 84). Por mais desconstruível que seja essa pretensão, o fato é que o que se chama aí de fantasma não tem a força, a amplitude nem a *altura*, a elevação algo sublime, a que se alça, o mais das vezes, o fantasma ou espectro de *Espectros de Marx*.

Este, longe de se deixar dissipar, antes de tudo *obsedia*. E se ele guarda a propriedade de esvair-se, é como parte do jogo de aparição e desaparecimento que reforça o paradoxo de sua presença-ausência ao mesmo tempo visível e invisível, material e imaterial, individual e irreduzível a qualquer individualidade. O espectro ou os espectros, aqui, é ou são “o *mais de um*”, o que “pode significar uma multidão, quando não massas, a horda ou a sociedade”, mas também “o *menos de um* da pura e simples dispersão” (Derrida, 1994, p. 13 e 17; grifo do autor); antes de um ente ou ser, algo como uma coisa, “essa Coisa invisível entre seus aparecimentos”, um “*algum outro* spectral” que “*nos olha*” e pelo qual nos sentimos olhados “fora de toda sincronia, antes mesmo e para além de qualquer olhar de nossa parte, segundo uma anterioridade [...] e uma dessincronia absolutas”, e do qual, por força dessa dissimetria radical e inquietante, “herdamos a lei” de uma “injunção aliás contraditória” (Derrida, 1995, p. 22-23; grifos do autor).

Os motivos figurais-filosóficos que se acumulam e se articulam em *Espectros de Marx* – o mais e o menos de um, as hordas, as gerações e genealogias de fantasmas, o efeito de viseira, o aparecimento do inaparente, a injunção de justiça, as heranças obsedantes, a conjuração como pacto, invocação e esconjuro, a não-contemporaneidade a si do presente vivo, o tempo e o mundo disjuntados, social e/ou ontologicamente, o messiânico sem messianismo, o trabalho de luto, etc. – não só investem a noção de spectralidade de uma potência simultaneamente fenomenológica e política como a mobilizam em sua própria potência estética ou, mais propriamente, literária. Antes de mais nada, porque Derrida se vale de um personagem literário, o espectro do rei de *Hamlet*, como uma figura-chave de sua topologia-topografia spectral, cujos motivos ela se presta a invocar por remissões, por exemplo, ao elmo com viseira e à exigência de juramento de fidelidade do fantasma na peça, assim como à queixa de Hamlet de que o tempo – o mundo, portanto – está fora das juntas, do eixo ou do lugar, “*out of joint*” (DERRIDA, 1994, p. 17). Mas também porque o próprio filósofo constrói sua discussão na forma de uma textualidade, menos ou mais que livre, diríamos, *proteiforme*, e cujas lentas ou abruptas metamorfoses estilístico-discursivas –

da glosa literária ao inventário analítico – e posicionais-operacionais – rondando, visitando e eventualmente se apossando das questões em disputa – emulam a própria multiplicidade ou, como ele insiste, heterogeneidade das coisas – temas, problemas, assombramentos existenciais, histórico-sociais e conceituais, demandas e injunções prementes ou abusivas – de que o espectro se faz portador aí.

Assim, quando Derrida (1994, p. 68) afirma que a “metamorfose das mercadorias” descrita por Marx em *Para a crítica da economia política* “já era um processo de transfiguração idealizante a que se pode legitimamente chamar espectropoética”, parece inscrever a análise marxiana em uma sucessão genealógica à qual sua própria conferência pertenceria, ainda que em outra chave. O fato é que o recurso temático e eventualmente formal à literatura abre *Espectros de Marx* e suas questões a, quando menos, um demandamento do pensamento – da crítica e da teoria – do literário; e, nisso, abre a literatura e sua teorização crítica à interrogação quanto ao que as demanda e/ou injunciona com a radicalidade dos espectros. A radicalidade, portanto, de uma espectropoética desconstrutora tomada como perspectiva ou, quando menos, motivação crítico-teórica. Um “menos”, sublinhe-se, que eventualmente pode ser *mais*, no que tange ao que exige.

São, portanto, no mínimo dois caminhos, ao mesmo tempo transversais e paralelos, que se abrem a quem se disponha a pensar a literatura a partir do complexo operacional e temático-axiológico em que o motivo do espectro se constitui em *Espectros de Marx*. Um, do empréstimo, tão crítica e objetivamente ponderado e mediado quanto possível, dos motivos filosóficos derridianos para, mais ou menos a contrapelo mas não à revelia de Derrida³, pensar a literatura em sua definição ou sua natureza, seus temas e suas formas e estruturas. Outro, de verticalização desse movimento pela discussão da problemática propriamente ética ou axiológica que informa o campo ou os campos onde ele se realiza, sob os auspícios e à estranha luz do que se chama aqui de espectro.

Tomar o espectro e seus motivos em uma generalidade difusa, panorâmica, ainda que em prol de uma reflexão crítico-teórica autônoma, aproxima-os da espectralidade solúvel, redutível à mera inessencialidade, à qual justamente *Espectros de Marx* se recusa a reduzi-los. Assim, invocar e pretender se apossar das palavras-chaves “espectrologia” e “espectropoética” no contexto de *Espectros de Marx* pode conduzir a qualquer coisa, menos à legitimação de qualquer leviandade implicitamente fundada no que quer que essas palavras evoquem de vago ou impreciso – para além, inclusive, do sentido sobrenatural, obviamente também

3 Via de regra, como ilustram os textos sobre Jabès em *A escritura e a diferença*, e ainda “A lei do gênero”, sobre Blanchot, e “*Devant la loi*”, sobre Kafka (cf. Derrida, 2019 e 1984), o filósofo não toma propriamente os textos literários como objetos de desconstrução.

em jogo aí, de “espectro” e “fantasma” –, e que parece marcar suas efetivas polissemia e conotatividade com uma espécie de disponibilidade universal. E isso não obstante – aliás, *tanto mais porquanto* – “[e]ssa Coisa que não é uma coisa” (Derrida, 1994, p. 22), ou seja, que é *menos e mais que uma coisa*, possa ser, de fato, *qualquer coisa*. Pois não é *sob quaisquer condições* que isso se dá, e isso, como se diz, faz toda a diferença. Ao mesmo tempo, ainda o compromisso ético demandado pela desconstrução não é infenso à diferença dos objetos e dos objetivos com que os confrontamos, e muito menos a nossas próprias demandas éticas, estéticas, afetuais, etc., a rigor nunca absolutamente conformáveis a qualquer rubrica teórica, filosófica, etc.

O que quer, portanto, que pretenda se apresentar como uma espectrocrítica desconstrutora não pode fugir a essa dupla e, quiçá, contraditória responsabilidade. De um lado, para com o que funda ou inspira essa pretensão, e que, assim como o espectro, é certamente *mais de um*: afinal, não só o nome de Derrida, mas também o de Marx avulta aí com suas injunções, sem falar – como se pode e eventualmente deve – em sua vasta genealogia de precursores e herdeiros⁴. De outro lado, para com o espectral ou a espectralidade que avulta na literatura, via de regra sem qualquer compromisso prévio com qualquer construção ou desconstrução teórica. O dilema de saber que responsabilidade deve falar mais alto não cabe aqui: é a própria tensão dos campos em jogo que determina a produtividade do trabalho crítico. A espectrologia que informa uma espectrocrítica deve, antes de mais nada, municiar nosso olhar para o reconhecimento do espectral em suas, a rigor, infinitas formas, o que torna inviável qualquer seletividade ancorada nos próprios motivos que a princípio a constituem. Nisso, tanto a teoria quanto o objeto se modificam. Muito mais, portanto, que o zelo por qualquer pureza, o que se demanda aqui é assumir o jogo da diferença – da *différance*, se quisermos.

Se há algo como um método a se extrair daí, ele consiste, para além da mobilização de um vocabulário mais ou menos específico, no delineamento de uma topografia hermenêutica que possibilite reconhecer e explorar o motivo da espectralidade em sua singularidade, ou seja, que se funde simultaneamente em seus compromissos prévios e no compromisso exigido por seu objeto, o que envolve tanto responsabilidade quanto liberdade crítica. Não é preciso, por exemplo, ater-se às descrições de Derrida (1994, p. 23 e 22) do efeito de *vi-seira* – o efeito de nos sentirmos vistos “por um olhar que sempre será impossível cruzar”,

4 Quanto a estes, no que diz respeito ao *corpus* da desconstrução, sobretudo Walter Benjamin, com quem Derrida (2010) polemiza fortemente no segundo texto do volume *Força de lei* mas por via do qual, por outro lado, são introduzidos os motivos do “messiânico sem messianismo” e da “fraca força messiânica” (DERRIDA, 1994, p. 80) em *Espectros de Marx*. Dentre os precursores, Hegel é, naturalmente, o mais inescusável.

o olhar de uma Coisa que “vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí” – para reconhecer o quanto esse *topos* é sugestivo para pensar a situação de narradores, narratários e outras figuras implícitas ou explícitas nas diegeses narrativas. E se o tema do mundo fora dos eixos é quase onipresente na literatura contemporânea, o motivo da não-contemporaneidade do presente a si pode ajudar a pensar as anacronias narrativas para além dos artifícios construtivos.

Provavelmente, o rendimento crítico dessas sugestões depende tanto da pertinência quanto da força eventualmente excessiva com que elas se apliquem a seus objetos. Mas nisso mesmo avulta o paradoxo de sua viabilidade inviável, de sua pertinência radicalmente impertinente: a violência, o *monstruoso*, mesmo, é tão inexpurgável de uma espectrocrítica quanto de qualquer espectropoética literária, ainda a mais vitalista – paradoxal, portanto – ou, ainda, pretensamente benfazeja⁵. E no que tange a isso a obra magna de João Guimarães Rosa é um caso mais do que exemplar.

Um espelho espectral e o(s) que nele se espelha(m)

A possível ou suposta afeiçoabilidade da literatura de Rosa, particularmente de *Grande sertão: veredas*, a ideias, noções, problemáticas éticas e estratégias discursivas derridianas vem sendo atestada ou, antes, sustentada em incontáveis citações conjuntas desses campos textuais – que, a rigor, não chegaram a se comunicar diretamente –, seja na forma de referências mais ou menos pontuais à obra de Rosa em textos sobre a desconstrução ou de leituras desconstrutoras de maior ou menor profundidade dessa obra. Naturalmente, isso não se dá por acaso. As ambiguidades que marcam as figuras fulcrais, entre outras, de Riobaldo e Reinaldo/Diadorim as investem – e, a rigor, ao todo narrativo – de um sentido e um dinamismo a que se pode chamar de desconstrutores, seja em face das chamadas narrativas tradicionais ou daquilo que nessa obra mesmo caminha em outro sentido ou se erige e afirma com outra marca.

Afinal, não é menos evidente a importância e, mais do que isso, o lugar constitutivo, no romance de Rosa, do que se afigura como uma problemática metafísica; a qual Antonio Candido sublinhava já no ano seguinte ao da publicação do livro, sem deixar, no entanto, de notar que justamente a ambiguidade marca essa problemática: é, de fato, de uma “ambiguidade metafísica” que ele fala em referência à oscilação de Riobaldo “entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto”, para, não obstante, concluir: “dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem” (CANDIDO, 2002, p. 134-135). E essa

5 Mas talvez se possa invocar o conto rosiano em cujo título avulta essa palavra num contraponto, futuro ou meramente hipotético, à leitura que se segue.

última guinada é algo definitiva no percurso hermenêutico do crítico: mesmo ambígua, quando não paradoxal, a travessia teria uma direção inequívoca, que no fim das contas reafirma a oposição não só platônica como cristã-maniqueísta. Mais que a metafísica filosófica, portanto, a religiosa exporia, no cerne axiológico da obra, um acento ideológico que não parece excessivo chamar de conservador.

E, *não obstante*, o fato de a ambivalência igualmente constitutiva dessa obra não se dissolver de todo, e de ser este um dos dados que atestam a não menos inequívoca primazia da arte sobre a ideologia em Rosa, é, sem dúvida, uma razão fundamental para o evidente entusiasmo de Candido. Já este, portanto, não se furtaria ao reconhecimento de que algo semelhante a um jogo desconstrutor, com sua irreduzibilidade a sentidos últimos, opera no *Grande sertão*. Por outro lado, a *equivalência* desse jogo literário com o derridiano, sugerida por outros autores, faz pouca justiça ao complexo ético ou axiológico rosiano. Por exemplo: ao tomar a ponderação de Riobaldo sobre o caráter “muito provisório” do alento que encontra em “[q]ualquer sombrinha” espiritual ou religiosa, assimilando essa confissão à atitude intranquilizadora da desconstrução face às “*sombrinhas metafísicas*” da filosofia, Rafael Haddock-Lobo (2007, p. 7; grifos do autor) se abstém de notar que, na sequência imediata, Riobaldo demanda justamente essa tranquilidade inalcançável: “Eu queria rezar – o tempo todo” (Rosa, 2021, p. 20).

Para além de quaisquer posições críticas ou vieses de leitura, o ruído produzido nesses diálogos textuais tem a ver com o disjuntamento inelutável do pensamento conceitual com a criação artística, ao qual a própria desconstrução é menos infensa do que sensível. Mas justamente nesse ponto a espectrologia atua de forma cirúrgica e radical, embora visando menos extirpar do que cutucar qualquer raiz ou, em todo caso, ponto nevrálgico, ao reconhecer na herança das figuras e dos complexos axiológicos da metafísica, quer seja pela reflexão ou pela arte, algo mais do que um abrigar-se sob “sombrinhas” provisórias: algo como a assunção de assombramentos ou assombrações que, embora não menos instáveis, impõem o peso de suas demandas, senão de forma inelutável, com a força de efetivas injunções.

No que tange à arte de Rosa no *Grande sertão*, isso implica reconhecer que a travessia não apenas visa, de fato, uma direção, como que *outras direções* assombram e, eventual ou fatalmente, modificam essa direção visada, afirmando-se ou buscando se afirmar diante delas e do próprio jogo volátil. De modo que também essas outras direções demandam algo como uma *fixidez provisória*. Naturalmente, isso implica a desconstrução da aliança implícita entre o jogo ambivalente e o sentido positivo em uma leitura como a de Candido, quiçá atuante em qualquer recepção aderente ao complexo axiológico rosiano. É por isso

que, dentre tantas figuras sublimemente espectrais do “homem humano” que desfilam no *Grande sertão*, fazemos avultar aqui, neste ponto crítico, a desse personagem que é também “*desumano, dronho*” (ROSA, 2021, p. 524; grifo nosso), em sua primeira aparição aos olhos do ainda imberbe Riobaldo:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolpavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (Rosa, 2021, p. 108)

O efeito dessa sombra espessa sobre o rosto de Hermógenes – ou do Hermógenes, como insiste Riobaldo e, de fato, sua incômoda singularidade parece exigir –, cobrindo-lhe os olhos nesse primeiro e indesejado olhar para o herói, é quase exatamente o efeito de viseira do espectro derridiano. O próprio chapéu que projeta essa sombra, raso mas amplo, como que equivale ao elmo com viseira que oculta o rosto do fantasma em *Hamlet*, inclusive em sua dimensão simultaneamente prática e simbólica de utensílio bélico, duro, senão como ferro, como uma cabaça, e que participa, de par com as costas disformes, da conformação ameaçadora e algo monstruosa do vilão. Não por acaso, quando este ressurgue em sua derradeira aparição, na cena que culmina no embate duplamente mortal com Diadorim, esse utensílio, ou outro semelhante, volta a avultar aos olhos do narrador: “E vi, chefiando os deles, o Hermógenes! Chapéu na cabeça era um bandejão redondo...” (Rosa, 2021, p. 523).

Mas o que demanda ou injunciona essa figura particularmente afeita à daquele que “existe e não existe” (Rosa, 2021, p. 15), o diabo, e cujo suposto pacto com este inspira o que intenta o próprio Riobaldo? Aparentemente, nada mais que satisfazer seus apetites igualmente algo monstruosos. Nisso, mesmo entre os seus ele é único: “Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim” (Rosa, 2021, p. 21). Enquanto alteridade radical, ele se aproxima da animalidade – ou de uma *má animalidade*, já que há pelo menos outra no livro – e, claro, do mal metafísico incrustado na figura (em) que ele (se) espelha:

Esse Hermógenes – belzebú. Ele estava caranguejando lá. Nos soturnos. (...) O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível. Só é possível o que

em homem se vê, o que por homem passa. Longe é, o Sem-olho. E aquele inferno estava próximo de mim, vinha por sobre mim. (Rosa, 2021, p. 164)

Mas nada disso impede que ele espelhe outros personagens⁶, ou seja, que muitos desses se assemelhem a ele. A começar, naturalmente, pelo próprio Riobaldo: a sombra infernal que vimos avançar sobre o herói de fato o tomará, pelo menos até certo ponto, depois de seu próprio pacto, efetivo ou não mas de alguma forma eficaz. Veremos, então, o Urutú-Branco – como o grande chefe Joca Ramiro o apelidara – praticar ações dignas do vilão Hermógenes. Por exemplo, ao destinar, sem pestanejar, duas balas certas a seus companheiros Rasga-em-Baixo, em cuja mão “luziu faca” enquanto ele se alçava à chefia do bando, e José Félix, que “tremeu muito lateral” ao ver a morte do irmão (Rosa, 2021, p. 386); e mais ainda no massacre, narrado de forma ainda mais sucinta, que ele promove na casa do próprio Hermógenes, a exemplo deste em outro episódio não poupando sequer os animais (cf. Rosa, 2021, p. 455).

Mesmo no auge dessa proximidade, porém, o espelhamento é parcial. Assim, de entre-meio com essas ações, temos o intrincado e algo cômico – inclusive em sentido aristotélico – episódio no qual Riobaldo decide matar o primeiro sujeito que cruzar com o bando, mas muda o destinatário da sentença para a cachorrinha e depois para a égua do desafortunado, no fim das contas liberando a todos (cf. Rosa, 2021, p. 418-424). A própria estrutura dessa história deixa claro que o mal ou a crueldade estão apenas de passagem no herói – o que eventualmente torna suas marcas mais sutis, não só nele como na narrativa.

O próprio Hermógenes, afinal, se presta a espelhamentos e contiguidades mais sutis. Se, por exemplo, ele surge “atrás de muitas fumaças” na memória do narrador, este já tinha dito que “Diadorim é minha neblina” (Rosa, 2021, p. 108 e 28). Mesmo descontando prosaísmo de uma imagem face à poesia da outra, a distância entre o encoberto e o que encobre não é grande, inclusive pela espectralidade que partilham. Espectralidade que não só o ocultamento como que constitutivo mas também o hábito “de sempre às vezes desaparecer e tornar a reaparecer” (Rosa, 2021, p. 61), mesmo motivado por razões práticas, reforça em Diadorim. Por outro lado, a configuração ética, moral e afetual – axiológica, portanto – dos personagens é quase oposta. Mas apenas quase, de fato: como Hermó-

6 Derrida (1994, p. 22) afirma, expressamente, sobre o olhar de viseira do espectro: “Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especularidade”. Em sua multiplicidade-heterogeneidade, no entanto, o espectro se abre a contiguidades de toda ordem, e, portanto, a jogos diferenciais – aproximativos, contrastivos, estranhantes, paradoxais, mas ainda assim especulares, a não ser que se reduza essa noção a uma lógica identitária. Certamente o espectro dessa redução, aliás, a injunção de cortá-la pela raiz, paira sobre a interrupção relacional-conceitual indicada e empreendida por Derrida. Também é preciso lembrar a importância do tema ou motivo do duplo espectral na literatura – em Poe, por exemplo.

genes, e a despeito de tudo em contrário – ou seja, de benigno e respeitoso à vida – que também o/a constitui, Reinaldo/Diadorim parece como que talhado/a para a guerra; algo que “o Menino” demonstra já em seu primeiro encontro com Riobaldo, ao esfaquear o homem que o/a assedia sexualmente (cf. Rosa, 2021, p. 100-101). Nesse sentido, o clímax da narrativa riobaldiana – e, portanto, do romance rosiano – faz plena justiça à espécie de paridade assimétrica, na topografia axiológica do *Grande sertão*, entre o assassino e a filha de Joca Ramiro, cujo pacto com este ou consigo mesma, em torno e eventualmente na imposição de seu segredo, não é menos decisivo que qualquer outro desse romance onde, conforme ensina o narrador, “tudo é pacto” (Rosa, 2021, p. 279).

Uma paridade assimétrica e, reitere-se, antitética ou quase isso. Algo que se marca não só a nível de construção figural, por exemplo na afeição de Diadorim por pássaros e flores, como de construção narrativa e disposição axiológica dos elementos. Assim, se Diadorim dá testemunho de seu respeito e seu amor por Joca Ramiro, ainda vivo ou já morto, a mulher de Hermógenes sequestrada por Riobaldo declara seu ódio pelo marido, quando confrontada com a morte do mesmo. Declaração, vale notar, à qual se segue o pedido, pela mesma personagem, para que o corpo de Diadorim seja trazido a fim de ser lavado por ela, que desvelará o segredo da heroína aos olhos e, antes ainda, aos ouvidos do herói: “A Deus dada. Pobrezinha...” (Rosa, 2021, p. 528). Outra simetria, portanto, se estabelece aí, atravessando a que vincula Diadorim ao *ethos* da guerra, ou melhor, ressitua-a em outro ponto extremo – o das vítimas – desse *ethos*. Afinal, não é o fato de a guerreira ter ocultado sua feminilidade sob as vestes e o nome de um homem que a livrou da condição que ela mesma expôs a Riobaldo, ao ouvir histórias de estupros – dos quais mesmo o herói não se absteve de todo – praticados pelos jagunços: “Mulher é gente tão infeliz...” (Rosa, 2021, p. 157). É essa, pelo menos, a avaliação do narrador: “Este papel, que eu trouxe – batistério. (...) O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (Rosa, 2021, p. 533).

Na prática, ambiguidades desse tipo atravessam todo o romance. O que cumpre sublinhar, neste ponto, é o aparente alheamento de Hermógenes a elas: se a face nefasta ou, em todo caso, violenta do vilão espelha, quando não inspira, algo semelhante em outros personagens, estes não se deixam espelhar por ele no que têm de benfazejos. Algo como um maniqueísmo assimétrico, onde apenas o polo negativo se mantém fixo ou inalterado, delineia-se aí. No entanto, um aspecto a seu modo positivo, na configuração dos grandes líderes do *Grande sertão*, não pode deixar de ser partilhado por Hermógenes: a própria capacidade de liderança na guerra. O narrador não deixa de reconhecer isso, também nesse

caso investindo o personagem de traços espectrais, aos quais não falta o poder de ver além do normal, no episódio em que o então subchefe de Joca Ramiro guia – ou, textualmente, *puxa* – os jagunços no árduo trajeto que antecede o ataque-surpresa às tropas do então inimigo Zé Bebelo:

O Hermógenes, puxando, enxergava por nós. Que olhos, que esse, descascavam de dentro do escuro qualquer coisa, olhar assim, que nem o de suindara. (...) Ali era o lugar pior: um estremecimento me desceu, senti o espaço daminha nuca. Do escurão, tudo é mesmo possível. No outro lado, o Hermógenes sussurrou ordens. Deitamos. (Rosa, 2021, p. 184-185)

Paritária, no que tange a isso, à dos grandes chefes, a figura de Hermógenes não pode deixar de quando menos assombrar o panteão que eles formam, e de projetar sua sombra sobre as virtudes, reais ou supostas, que sustentam, ou buscam fazê-lo, a sublimidade positiva desse lugar decididamente espectral, composto de figuras, a seus modos, não menos espectrais que o vilão: um lugar que não é outra coisa senão um grande círculo patriarcal. À luz dessa sombra, a condição alteritária ao círculo que a traição imprime ou, antes, confirma no semblante de Hermógenes surge como a marca de uma denegação da inamovível primazia ou centralidade, no seio do próprio círculo, da violência e do *ethos* da guerra e do mando. O próprio contraste do destino de Diadorim com sua devoção ao pai, e depois a Riobaldo, dá testemunho disso, assim como a lógica redentora ou remissória que informa os atos violentos do herói, inclusive os sexuais: um dos dois estupros que ele confessa termina com a jovem arfando “seus prazeres, constituído milagre”; no outro, a moça suportava o ato “num rezar, tempos além”, que o faz fugir, dar-lhe dinheiro e decidir nunca mais abusar de mulheres – pelo que ele espera “que Deus me dê alguma minha recompensa” (Rosa, 2021, p. 157-158).

Reconhecer e, eventualmente, denunciar essa denegação é o primeiro dos atos críticos e simultaneamente éticos a que uma espectrocrítica não pode se furtar aqui. O alcance e a significação desse gesto, porém, não podem ser estabelecidos sem que também se reconheça, e tente destrinchar minimamente, a amplitude, a heterogeneidade e a complexidade do próprio círculo patriarcal, particularmente naquilo que extrapola a diegese composta pela narração riobaldiana em direção ou demanda do espectro, talvez, mais onipresente em *Grande sertão: veredas*: o da chamada literatura.

Por força das leis: as ordens dos conjurados e as desordens dos tempos

Uma topografia simbólica ou figural do Sertão roseano seria também, necessariamente, uma demografia – senão uma *demoniografia* – espectral de seus ajuntamentos e disjuntamentos, de seus ajustes e desajustes axiológicos. As duas grandes ordens de conjurados

que se movem na diegese do romance – as dos fieis e infieis a Joca Ramiro – são ao mesmo tempo envoltas e atravessadas pelo círculo mais amplo dos grandes pactários-legatários da lei patriarcal, a qual, nessa mobilidade e imiscuibilidade, além da própria diversidade de seus guardiões e senhores, é também ela mais de uma. A princípio, como quase sempre, é possível opor duas leis fundamentais: a que se diria do sertão, “onde manda quem é forte, com as astúcias” (Rosa, 2021, p. 23), e a que se opõe a ela em nome “do civilizado e do legal” (Rosa, 2021, p. 120), conforme as palavras de Zé Bebelo como que refutadas mais adiante, no julgamento do mesmo, por Ricardão, que, reclamando do “acossamento do Governo” aos velhos coroneis, crava que “vai tudo na mesma desordem” (Rosa, 2021, p. 240). Em suma, há diferentes desordens no mundo. Disseminada, a desordem atinge a própria ordem das pretensas ordens de ordenadores. Na prática, Zé Bebelo não foge à lei do sertão, o que de certa forma é selado por sua posterior conversão à jagunçagem, ao passo que tanto Medeiro Vaz quanto Joca Ramiro – cujo bando, não obstante, Ricardão e Hermógenes integraram por muito tempo – queriam “impor a justiça” (Rosa, 2021, p. 45). No entanto, seria difícil desdobrar aquela oposição de matriz ou verniz sociológico – arcaísmo sertanejo *versus* modernidade urbana – em outra mais ampla e, digamos, arquetípica: nem entre Deus e o diabo nem entre o tempo ou mundo do mito e os do *logos*. A rigor, as duas ordens em disputa pagam tributo ao mito, à metafísica tradicional e à religião, assim como falam racionalmente em nome de suas razões, ou seja, de seus interesses. Se os grandes chefes “puxavam o mundo para si, para o concertar consertado”, a verdade é que “cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (Rosa, 2021, p. 21). Em sua objetividade sem peias, o suposto arcaísmo de um Ricardão ganha mesmo certo matiz de ética protestante, ao passo que o salvacionismo político-belicoso de um Zé Bebelo se reveste da armadura justificatória de um cruzado medieval. A noção de dialética seria de pouca utilidade aqui: mais que uma síntese hegeliana, onde os termos opostos se reinscreveriam em uma forma superior, o que há no complexo ideológico do romance de Rosa é algo próximo do que chamaríamos, a partir de Derrida (1994), de uma seleção ou, mais propriamente, um *amálgama de heranças*.

Uma vista de olhos sobre esse complexo ideológico pode tornar mais palpável o quadro espectral que ele constitui. Temos, assim: o coronelismo reinante, mas já algo moribundo, encarnado na jagunçagem em geral e como que incrustado, em sua face mais retrógrada e violenta, nos dois vilões; certo espírito republicano ou, quiçá, iluminista, mais ou menos implicado na atuação política de vários chefes de bandos, Joca Ramiro entre eles; o projeto nacional-desenvolvimentista mais ou menos encarnado em Zé Bebelo; certo populismo social e igualmente nacionalista, encarnado no narrador Riobaldo e talvez em Medeiro

Vaz; a sombra do catolicismo popular sertanejo, onipresente mas pairando principalmente sobre Riobaldo e várias figuras de fundo; finalmente, o espiritismo kardecista do compadre Quelemém, que transita por um pouco de tudo isso, incluindo os projetos nacionais, via base positivista, e mesmo o jaguncismo-coronelismo arraigado dos vilões, quando menos ao acolhê-lo em seu esquema teleológico, sob cuja tutela a travessia riobaldiana confina com a ideia de *evolução*. Correndo por fora e, ao mesmo tempo, nos interstícios desse complexo, acenos utópicos ainda mais vagos têm lugar vez ou outra, como o protesto, digamos, profeminista de Diadorim e mesmo certa consciência ecológica e certa ética-empatia animal, manifestas pela heroína e outros personagens, incluindo Riobaldo.

Mas, na prática, nada aí se esquivava totalmente ao espectro mais amplo e onipresente da ideologia patriarcal. O que permanece à margem da apropriação discursivo-reflexiva do narrador se deixa amoldar ou orientar semanticamente pelos ritos narrativos. E o fato é que se o velho Riobaldo traz à tona as questões da mulher e do animal – a rigor, as únicas que não se ajustam à ampla aliança patriarcal –, também as relega ao esquecimento, ou, como ainda veremos a propósito do destino de Diadorim, deixa-as à mercê do enredo e sua ritualística. Falamos em acenos utópicos, o que não é descabido, já que determinados lugares positivamente marcados se inscrevem nos horizontes coletivos e individuais dos personagens; mas mesmo o lugar, dentre esses, que mais se assemelha a uma utopia concreta, e nada menos que uma utopia feminista – um povoado onde “eram duas raparigas bonitas, que mandavam”, e que segundo o narrador “devia era de ter nome de Paraíso” (Rosa, 2021, p. 463) –, presta tributo ao patriarcalismo da jagunçagem, quando as moças não só saciam sexualmente o já líder Riobaldo como, na retirada da tropa, acolhem um certo Felisberto, cuja vida estaria sempre por um fio devido a uma bala na cabeça. “[P]odia ter um remédio de fim de vida melhor?” (Rosa, 2021, p. 463), pergunta-se o narrador.

Por outro lado, há a utopia quase socialista ou anarquista esboçada no gesto de Medeiro Vaz de despojar-se de suas “terras e gados”, pondo, mesmo, “fogo na distinta casa-de-fazenda”, para “impor justiça” no “imundo de loucura” que se espalhara nos gerais, sendo que a dimensão simbólica daqueles atos não deixa de exprimir uma consciência do conluio entre o mundo da posse e o do guerra. Mas importa considerar, também, o fracasso que sela o destino do chefe de elevada moral, de “conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham” (Rosa, 2021, p. 45), mas sem forças suficientes para conduzir o bando na travessia do Liso do Sussuarão, sucumbindo à tentativa frustrada. Destino este que é praticamente o oposto do de Riobaldo, que, não obstante a quase-reverência a Medeiro Vaz, não apenas se investe da impiedade e da força necessárias para conduzir o bando à vingança, cruzando o Liso e sobrevivendo a tudo, como se torna

fazendeiro.

Descontadas as questões metafísicas, o horizonte ideológico do velho Riobaldo confina com o humanismo civilizatório inscrito na demanda – não exatamente injunção – de um tempo “em que não se usa mais matar gente”; o que é basicamente um substrato das lições do compadre Quelemém, cuja espectralidade-patriarcalidade algo contígua à de Deus ao mesmo tempo subordina e alimenta a do narrador, o qual, no mesmo ponto em que confessa essa herança, declara que “isto a ele não vou expor”, pois adota como “regra do rei”, ou seja, do vulto patriarcal que ele próprio se tornou, jamais “declarar que aceita inteiro o alheio” (Rosa, 2021, p. 26). Para além das diferenças ideológicas ou de visão de mundo, uma fala como essa indica que as adversidades, efetivas ou não, de maior ou menor vulto, não impedem que círculo patriarcal se fortaleça e retroalimente em jogos especulares pelos quais suas diferentes figuras de alguma forma se prestam tributo. A figura algo joco-séria de Zé Bebelo é a mais recorrente nessas situações, mas mesmo Hermógenes, como vimos, não deixa de ser contemplado pela fala admirativa e, nesse sentido específico, pelo reconhecimento moral de Riobaldo, que por sua vez é empoderado, apresentado e aliciado por ele.

Mas também nessas dialéticas de reconhecimento em que senhores e servos não têm, necessariamente, lugares fixos – embora, por exemplo, a assunção de Diadorim à chefia do bando após a morte de Medeiro Vaz seja sugestivamente interdita por Riobaldo⁷ –, e que também podem ser jogos táticos, quando não ciladas, o que se produz não são exatamente sínteses parciais e menos ainda totalizantes, e sim movimentos disseminantes que se espraiam na diegese. Uma proliferação, pode-se dizer, afim à da própria violência, que é ao mesmo tempo o trunfo objetivo e a mercadoria impalpável, senão a moeda de troca, do mundo da jagunçagem, e que, assim como o sertão riobaldiano, “está em toda a parte” (Rosa, 2021, p. 13). No entanto, nem essa generalidade difusa nem a instabilidade dos campos impede que a divisão entre estes seja de algum modo efetiva. Por mais que tenham se imiscuído e convivido sob a chefia de Joca Ramiro, por mais que se correspondam por trânsitos simbólicos e efetivos, as diferentes ordens dos conjurados tornam-se inconfundíveis a partir do momento em que a traição as divide. Nesse sentido, o chefe/pai morto é uma espécie de fiel da balança nesse campo minado.

Também Joca Ramiro, naturalmente, se reveste dos atributos de um espectro-mor, que incluem seu domínio sobre o coletivo de conjurados no qual e do qual ele se destaca, marcando-o, porém, com o selo de uma sublimidade positiva. Nessa confluência do espec-

7 Como observa Murilo da Silva Coelho (2021) em sua tese, na qual explora de forma ampla e instigante a posição social do narrador na configuração axiológica da obra.

tral com o sublime, ele se avizinha do semilendário e semimítico Joãozinho Bem-Bem e mesmo do pacífico compadre Quelemém: se o primeiro destes já alcançou a imortalidade dos mortos, e o segundo lida ou pretende lidar com o próprio mundo do além, Riobaldo, aproximando seu chefe de outros, inclusive do guia espiritual de sua velhice, diz dele o seguinte: “Assim era Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido” (Rosa, 2021, p. 276). Essa condição como que *conscientemente espectral*, no que tange à consciência do narrador, afina com um dado mais objetivo: a constante ausência de Joca Ramiro, afeito às atividades políticas, das lidas cotidianas do bando. Comandando o mais das vezes de longe, de certa forma ele vê sem ser visto, embora não o bastante para reconhecer os sinais da traição que Riobaldo entrevê. Mas este, a essa altura da narrativa, é como que uma extensão sua, inclusive, sublinhe-se novamente, na herança do amor e, mais, da obediência de Diadorim ou Reinaldo, o Menino de outrora, este mesmo, nesse sentido, outra extensão do pai.

Ao chamar Joca Ramiro, conforme conta Riobaldo, de “um imperador de três alturas”, e dizer que “nem o nome dele não podia à toa se babujar” (Rosa, 2021, p. 163), Diadorim não é menos eficaz que o amigo em emprestar ao primeiro uma feição semidivina. Isso não é contradito pelo fato dela mais tarde dizer, com “um bem-querer que tinha a inocência enorme (...): – ‘Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre...’” (Rosa, 2021, p. 499), e menos ainda pela interrogação-afirmação de Riobaldo de que é ela, ou “ele”, “o dona da empreita” vingadora, levando a guerreira à sua confissão de desconformidade com a causa, à qual ela acrescenta que segue menos “punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir” (Rosa, 2021, p. 470-471). Afinal, tudo aí, de certa forma, se iguala ou presta tributo mútuo na reiteração do círculo patriarcal. Tanto que a nova fidelidade da donzela não elimina o compromisso com a lei: a dita empreita é levada até o fim.

O círculo imperfeito onde essa lei – ou a lei que a rege – se sustém e reproduz é, senão constituído, assegurado pelas contiguidades e heranças entre seus membros, que se movem e se apoiam na razão de suas configurações simbólicas e virtudes práticas e morais, em disposições narrativas que têm, em si mesmas, algo de estratégias ou táticas bélicas. Enquanto as figuras de Joca Ramiro e Medeiro Vaz transitam do real da diegese para o terreno de uma supradiegese mítica, no qual Joãozinho Bem-Bem já ocupa um vigilante lugar de honra, Zé Bebelo – que se nomeia assim em tributo ao último citado, e depois se renomeia “Zé Bebelo Vaz Ramiro” (Rosa, 2021, p. 81) –, Riobaldo e Diadorim formam uma espécie de guarda de frente, uma seletíssima *avant-garde* não tanto de campeadores ou saltadores mas de *figuras de proa*, e eventualmente *condutores*, atualizando as vicissitudes da

lei que já transcorriam entre os semimíticos senhores, e da qual participam, ainda, outros senhores ou semissenhores de vulto, como João Goanhá e Titão Passos, e mesmo comandados, *peões*, de destaque na massa anônima dos *zé-bebelos*, *medeiro-vazes*, etc. (incluindo um oriundo dos *hermógenes*, o Alaripe), como o Qipes e o Fafafa, cujo amor aos cavalos inscrito em seu nome é contíguo ao amor pela natureza que Diadorim ensina a Riobaldo. Mesmo o momento *solo* de um obscuro e inconveniente “Dôsno, ou Dôsmo” (Rosa, 2021, p. 221), cuja única preocupação no julgamento de Zé Bebelo é o destino da fortuna deste, participa da matização desse revestimento positivo. Em suma, os diferentes mas contíguos *ethoi* dessas figuras de alguma maneira se escoram e selam o círculo; selam sem selar, móveis e contraditórias como são. O que ao mesmo tempo garante que o círculo *circule*, que a roda da lei imperfeita mas de alguma forma sublime gire em direção a algo como um *sentido geral*; em suma, que constitua ou participe de uma teleologia.

Deus mesmo, afinal, é dado às astúcias – “é traiçoeiro”, diz o narrador, e “ataca bonito, se divertindo, se economiza” (Rosa, 2021, p. 26-27), cruel como um verdugo sádico. Lembrança tardia mas oportuna que nos obriga a revisitar e quiçá ampliar o lugar do vilão Hermógenes no grande círculo patriarcal, em si mesmo alçado à amplitude máxima, agora sob o viés de sua obrigação para com ele. Pois a alteridade radical do vilão não o exime de compor a ordem simbólica que rejeita – e o rejeita –, pois ele ao mesmo tempo a exarceba e garante em seu pior, ou seja, na violência que reside ainda em seu ente, lugar ou representante mais sublime, e sem a qual, no entanto, sequer algum movimento ou evolução em direção a essa sublimidade se daria. Assim, Hermógenes é ao mesmo tempo o outro irremissível e a pedra de toque, a peça corroída mas indispensável na engrenagem dessa roda viva que é o sertão, seus caminhos e descaminhos de algum modo convergentes no discurso e no sistema moral-metafísico-existencial de Riobaldo: “[...] às vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta...” (Rosa, 2021, p. 22). É a velha lição da escrita certa por linhas tortas, que a “lei de Deus” (Rosa, 2021, p. 21) opera, fazendo-o, porém, segundo a(s) lei(s) dos homens, ou seja, do sertão: nas astúcias mas, no fim das contas, e tal como o diabo, também “às brutas” (Rosa, 2021, p. 26): “Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (Rosa, 2021, p. 23).

A incômoda e escusa integração de Hermógenes ao círculo patriarcal conta com o benefício das mediações figurais que também o cercam, particularmente a do outro “judas” (Rosa, 2021, p. 38 *et passim*), o mais comedido Ricardão, mas é em sua radicalidade negativa que o vilão cumpre aí, de fato, seu papel. Em sua própria e cerrada oposição à demanda de redenção do sertão-mundo, ele se alia à imperfeição dos justos porém humanos na injunção generalizada de que o jogo da vida – e, portanto, da morte – prossiga, de que

nenhuma travessia se complete de fato e a roda do mundo continue a girar. Ele cinde e dessincroniza a teleologia que não obstante alimenta, complicando o árduo caminho até o *telos* ao disseminar encruzilhadas e sombras temerárias e proliferantes – pois “sangue manda sangue” (Rosa, 2021, p. 33) – nele: é a própria *différance*. E isso não se altera com sua morte, pois, em sua espectralidade radical, o vilão e seu *ethos* assombram cada nicho da diegese, inclusive o tempo-espaço e o próprio ser, a forma e o sopro vivo, da narração. Afinal, ainda no tempo-espaço onde o narrador assegura a seu visitante que os tiros que ele ouviu “foram de briga de homem não”, o *ethos* da guerra lança sua sombra; a começar pelo treino de mira do ex-jagunço, ao passo que algo da violência desmedida e do demonismo encarnados no Hermógenes ecoa, não tanto no “bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser (...) e com máscara de cachorro” que os vizinhos de Riobaldo matam com suas armas depois de determinarem que “era o demo”, quanto no próprio motivo do abate animal – aqui aliado à lógica alijatória da metafísica tradicional – como amesquinamento do humano, até porque essa cria sacrificial de feições espectrais “figurava rindo feito pessoa” (Rosa, 2021, p. 13).

Para além desse *ethos* disseminado, a presença-ausência assombradamente de Hermógenes no tempo da narração se manifesta como força disruptiva na própria ordem da narrativa, na lei oculta que rege sua cronologia; uma força que surge como que metonimicamente figurada na anacronia dentro da anacronia, mais exatamente na prolepse dentro da analepse, que tem lugar quando Riobaldo tenta amoldar a seu sistema de crenças o impacto dos fantasmas que lhe advêm na fala-cena, que já vimos, de sua primeira visão do futuro algoz de Joca Ramiro e Diadorim: “será que a vida socorre à gente certos avisos?” (Rosa, 2021, p. 13). Essa pequena fissura temporal-afetual como que ilustra o rasgo aparentemente aleatório que engendra a narração riobaldiana: pois o fato é que o velho fazendeiro parte de um ponto onde a justiça ou vingança pela morte de Joca Ramiro já era uma injunção inesquivável. Um ponto, portanto, onde tanto a espectralidade semidivina do chefe/pai morto quanto a demoníaca ou monstruosa do assassino avultam e, a partir daí, cobrem a diegese com a força de sua oposição decididamente – embora não puerilmente – maniqueísta.

Mas o tributo, digamos, *estrutural* ao conflito, ao terçar de armas simbólico e efetivo constituído por esse início *in media res*, é também um tributo à intriga romanesca, e explícita a necessidade de pensar os conflitos e conluios entre as leis, os *ethoi* e os tempos-mundos em jogo no arco mais amplo dessa diegese, no qual dois outros grandes espectros avultam, ao mesmo tempo simétrica e assimetricamente ao narrador: seu ouvinte e, a seu modo,

interlocutor⁸, e aquilo que ao mesmo tempo é e não é – sendo, afinal, *de outrem* – sua obra literária, cada qual com suas demandas se bem que eventualmente conjugadas.

O triplo fecho e a travessia infinita (à guisa de conclusão)

Mesmo letrado, Riobaldo não é – *não parece ser*, pelo menos – quem escreve a narrativa que conta. Na prática, a *ficção do livro* – a história de como o relato oral do ex-jagunço teria se tornado um texto escrito – permanece em aberto, ou melhor, *sequer nos é oferecida* no desenho do romance, diferentemente, por exemplo, do que ocorre nas metaficções machadianas. Essa ausência não parece fruto de um desleixo ou esquecimento: a ficção do livro acentuaria o contraste da longa e, conforme nos é dada, ininterrupta narração de Riobaldo com nossa experiência corriqueira do tempo, impondo à obra um padrão de verossimilhança ao qual, em sua demanda de modernidade estética – ou seja, em sua *filiação modernista* –, ela quer nitidamente fugir.

Não obstante, algo dessa problemática paira sobre uma cena específica do romance: justamente a imensa cena dramática – no sentido específico da “forma dramática do diálogo”, segundo a notação precisa de João Adolfo Hansen (2007, p. 68) – que constitui sua macrodiegese, e na qual Riobaldo verte sua fala diante de um ouvinte ou narratário anônimo. A dimensão funcional deste personagem – ou quase isso – enquanto ponte entre a diegese e o leitor é evidente e explicitada mais de uma vez; por exemplo, quando Riobaldo, retornando ao ponto em que interrompera a narração em curso para dar o relato retrospectivo de sua infância e sua formação como jagunço, alerta seu visitante no mesmo passo, pode-se dizer, em que Rosa (2021, p. 275) alerta seu leitor: “Mas, isso, o senhor então já sabe”.

No entanto, reduzir a importância dessa figura obviamente espectral a tal dimensão, mais ainda, não reconhecer seu papel em uma efetiva *interlocução* dramática nessa cena macrodiegética, significa ignorar seu efetivo funcionamento na mesma. Muito mais que um mero ouvinte, o ente invisível e inaudível, ou quase isso, a quem Riobaldo conta sua história lhe responde de várias formas e em vários momentos. É a esse sujeito urbano e culto, obviamente assemelhado ao escritor com hábitos etnológicos que foi Guimarães Rosa, que o velho Riobaldo expõe também suas dúvidas e angústias cruciais, comprazendo-se a cada concordância dele e tomando suas opiniões, quando não sua mera figura, como parâmetros avaliativos e judicativos. Também ele, portanto, representa uma lei aí. Pode-se dizer que, no difuso espectro ideológico do *Grande sertão*, esse pacto inaugural atualiza

8 Cumprir sublinhar, nesse ponto, uma discordância em relação à leitura de Coelho (2021, p. 18), que, embora expondo as ambiguidades dessa configuração narracional, opta afinal por chamá-la de “um falso diálogo”. Parece-nos que falta aí justamente um pensamento da espectralidade.

previamente os pactos, conluíus e avizinhamentos, simbólicos e/ou efetivos, que vimos se esbelecer entre os grandes senhores. Agora um pacífico proprietário de terras – como, aliás, seus ex-companheiros de bando Alaripe, Fafafa e João Concliz, entre outros –, mas ainda inscrito em um lugar de mando numa ordem social onde a violência continua a falar alto, seja pelas armas ou pela desigualdade brutal, o narrador Riobaldo demanda e, simultaneamente, presta tributo a um representante da civilização e da ordem estabelecida não mais que sonhadas por um Zé Bebelo, e das quais, no entanto, nem de longe a violência e a injustiça estão ausentes.

Mas, como já vimos, esse representante informal (a não ser que se trate, por exemplo, de um diplomata) da lei formal é um representante, também, de outra lei: a de certos *saberes*, que por sua vez incluem ou se desdobram em certas *formas de dizer ou falar*. Não que o narrador, cuja boca “não tem ordem nenhuma” (Rosa, 2021, p. 25) tome essa lei difusa, digamos que de um *bem dizer*, como algo absoluto, mas sem dúvida a leva em consideração, e, mais que isso, concede-lhe alguma autoridade: “Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este. Nasci para não ter homem igual em meus gostos. O que eu invejo é sua instrução do senhor...” (Rosa, 2021, p. 59). “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso” (Rosa, p. 167). E como falar, aí, corresponde textualmente – embora nem sempre – a contar, não é nenhuma surpresa que esse *topos* igualmente difuso carregue consigo o espectro daquilo que a narração/narrativa de Riobaldo, como tudo mais aí, ao mesmo tempo “é e não é” (Rosa, 2021, p. 17): um *discurso literário*. Não é – ou *não seria*, se esse não-ser não fosse uma ficção – enquanto discurso oral, supostamente memorialístico; e é justamente enquanto a ficção que de fato é, enquanto livro impresso publicado sob a rubrica de “romance” e outra assinatura que não a do narrador – mas também enquanto discurso carregado de elementos e estratégias que comportam uma inequívoca demanda de literariedade e, mais ainda, de reconhecimento ou lugar canônico, inscrito já na *grandeza* reivindicada no título e plasmada, quando menos, na extensão da obra.

Delineia-se, assim, no espaço da narração monologada-dialogada do romance, um ágon discreto mas decisivo, irreduzível à oposição cultura popular *versus* arte erudita mas na qual as demandas do narrador-personagem sertanejo se imiscuem e coabitam com a do escritor culto, se não propriamente representado, de alguma forma espelhado no narratário-interlocutor anônimo. E sendo também este um *mais de um*, não surpreende que ganhe, ele próprio, uma espécie de espelhamento ou desdobramento interno na figura de *outro visitante*, “um rapaz de cidade grande, muito inteligente”, a quem outrora Riobaldo contara a história de um certo Davidão, que propusera e firmara um pacto com um certo Faus-

tino; história esta que o rapaz tomara como “um assunto de valor, para se compor uma estória em livro”, carecendo, porém, “de um final sustante, caprichado”, o qual o próprio visitante se encarregara, então, de forjar, e em cujo clímax os dois pactários “rolavam no chão, embolados” até que um deles cravava sua faca no coração do outro (Rosa, 2021, p. 80). Finalmente, mesmo assegurando que apreciou “essa continuação inventada”, digna de “uma pessoa de alta instrução”, o Riobaldo do tempo da narração pondera que “[n]o real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (Rosa, 2021, p. 81).

Não tentaremos decidir se a semelhança da história de Faustino e Davidão com a do próprio narrador e seus fantasmas do passado poderia ter passado despercebida ao autor da, digamos, verdadeira ficção em que ambas se inserem⁹. O fato é que a invocação do inacabamento do “real da vida” face aos direitos da ficção pode ser lida – para além, mesmo, do paradoxo de se inserir em um relato autobiográfico fictício – tanto como uma afirmação desses direitos, em uma história de pacto à qual não falta um Fausto diminuído (o Faustino), quanto como a reivindicação de uma arte superior, cuja abertura, a princípio, pareceria mais afeita à travessia riobaldiana que o fecho proposto pelo rapaz.

E, no entanto, o que vemos no clímax-desfecho da narrativa de Riobaldo, descontado o epílogo que se segue, é nada menos – e um pouco *mais*, se contarmos a primeira ocorrência da palavra “fim” – que um *triplo fecho*:

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi. Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (Rosa, 2021, p. 529)

Note-se bem: “estória”, como teria dito o ficcionista amador a Riobaldo, e não *história*, como, não obstante, aparece muitas vezes em referência à vida do narrador, inclusive em uma de suas tantas escusas por sua suposta inabilidade: “Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar” (Rosa, 2021, p. 179). E se o vocábulo reiterado não é apenas uma peculiaridade da fala riobaldiana, é difícil não supor um cálculo – rosiano – tanto na escolha quanto na reiteração. Seriam, porventura, os direitos da ficção que se reafirmariam aí? Na falta de resposta, o espectro dessa possibilidade não pode deixar de pairar sobre a cena. Um pouco como as negações de Pedro, ele acrescenta não um nem dois, mas três *plus* sacrificiais aos sacrifícios de Diadorim e, por que não, Hermógenes; acrescenta ou explicita: pois não é em nome da intriga acabada, do fecho

⁹ Ou se, pelo contrário, ela lança dúvidas sobre a confiabilidade do narrador, memorialista e, eventualmente, *ficcionista* Riobaldo.

bombástico – um terçar de armas onde não um, mas dois pactários-inimigos encontram seu destino – que se dão essas imolações? Se somarmos a isso as diferentes violências simbólicas e efetivas que recaem sobre esses personagens – sobre ele, o semialijamento da condição humana, sobre ela, a negação quase perene da condição feminina –, seja em nome de seu aproveitamento na economia da ordem patriarcal ou da própria intriga¹⁰, dificilmente não concluiremos que a literatura e essa ordem estabelecem um pacto aí.

Naturalmente, não se pode negar a força da tragédia dita feminina – ou seja, de uma mulher imolada pelo patriarcado – de Diadorim, que é onde se reconhece que um sentimento radical e visceralmente crítico paira, sim, no *Grande sertão* rosiano, mas é preciso notar que mesmo aí a tematização rosiana do feminino se presta a uma apropriação patriarcalista; não só porque é na economia subjetiva do narrador – em sua dimensão, digamos, lírico-sentimental, afim ao monologismo que paira sobre a dramaticidade dialógica e a narratividade polifônica do romance, todas espectrais a seus modos e mutuamente assombrantes – que ela é chamada a cumprir uma função, catártica, educativa, reflexiva ou o que seja, como porque o drama, aliás, a tragédia compartilhada que eles vivem, de negação mútua do afeto mutuamente demandado em prol das injunções da guerra e do patriarcado, paira obviamente o espectro de uma homoafetividade, que com a espécie de *solução corretiva* da situação – pois assim Riobaldo vê e pré-revela a seu ouvinte a verdade sobre Diadorim: “Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (Rosa, 2021, p. 94) –, agrega a si o espectro de uma *homofobia*, inclusive no sentido etimológico do segundo sema aí ajuntado. O peso dessa interdição também se mostra no fato de ser uma figura sem a valentia mas com algo da maldade do Hermógenes, o Mulato – silenciaremos eloquentemente sobre essa caracterização-nomeação¹¹ – que assedia Diadorim, o, salvo engano, único personagem do romance que se dispõe a violá-la. À interdição, bem entendido, o que não destoa do fato: a liberdade, aí – *essa* liberdade, pelo menos, do desejo de um homem por outro, ainda que apenas suposto –, só tem lugar como abuso e violência.

Mas se este é um ponto onde a literatura rosiana avulta na contraditoriedade intrínseca e problemática de suas injunções, a própria crueza desse avultamento demanda ser vista em seu avesso. Afinal, a sublime, revoltante e desigualmente partilhada tragédia de Riobal-

10 Assim como o narrador reserva para o epílogo a revelação de que se casara com Otacília, antes disso referindo-se a ela – ou à sua presença na macrodiegese do romance – apenas como “minha mulher” (Rosa, 2021, p. 19 *et passim*). Os direitos da intriga (e do leitor) não eliminam a violência simbólica desse ocultamento, assim como o da feminilidade de Diadorim sob o pronome “ele”.

11 A qual, diríamos, a voz-*persona* mista que de bom grado chamaríamos de *Rosabaldo* como que tenta compensar com o sequestro-acolhimento do pretinho Guirigó pelo chefe jagunço nacional-populista Riobaldo, sem, obviamente, que a dívida ética e moral seja paga de fato.

do e Diadorim é o lugar onde as vozes conjugadas de Rosa e Riobaldo mais se expõem e, ao mesmo tempo, se esbatem em sua afinidade com o *mito*, seja aquele que se constitui nas figuras patriarcais e suas histórias grandiosas ou escabrosas, seja o que assombra essas vozes (e portanto essas figuras) em suas demandas de reconhecimento. Demandas estas, no que tange à obra, que comportam uma inequívoca *demanda de universalidade*, visível, por exemplo, na conjugação de intriga e acabamento romanescos, abertura semântica – a irreduzível *travessia* continua sendo a última palavra do livro –, dicção popular e revestimento moderno-erudito: a universalidade, pode-se dizer, do *hypsos*, sublime, grandioso ou elevado, do suposto Longino (1996, p. 52), referente àquilo “que agrada sempre e a todos” e que o *Grande sertão* almeja a despeito ou para além do próprio hermetismo modernista. Na exposição, ainda que velada, nebulosa ou enfumaçada dos conluios e pontos cegos em que essas demandas se fundam, a indiscutível obra-prima de Rosa antepõe à grandeza de sua realização as palavras lapidares e sumamente ambíguas de Riobaldo: “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (Rosa, 2021, p. 20).

Ambiguidade que não está tanto ou apenas na dupla negação, mas, sobretudo, na desconfiança quanto ao que há e ao que possa ou não haver no sertão-mundo; na insistência, portanto – se é o caso de extrair daí uma lição –, em *saber dos espectros*, quando não em encará-los, em tentar flagrar-lhes o olhar na esquiua mesma em que o subtraem de nós, e que é também, eventualmente, a mesma em que fazemos o mesmo, diante de nós mesmos. Pois uma obra contraditória e grandiosa como *Grande sertão: veredas* não pode deixar de avultar como um espelho para as contradições entre o que somos e o que julgamos ser – mas também, quem sabe, como um mapa errático, tão infinito quanto insuficiente, para o que ainda possamos vir a ser.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos*. In: **Tese e antítese**: ensaios. 4. edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- COELHO, Murilo da Silva. **Riobaldo**: nosso patriarca-pactário – monologismo, polifonia e épica moderna no *Grande sertão: veredas*. Tese (Doutorado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.
- DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Trad. de Nicole A. Marcello e Carla Rodrigues. **Revista TEL**, Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5935/2177-6644.20190028>. Acesso em 20 abr. 2024.
-

- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2. ed. Trad. de Maria Beatriz Marquez Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Devant la loi*. **Philosophy and Literature**, Cambridge University Press, Series 16, p. 173-188, 1984.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida**, o trabalho do luto e a nova internacional. Trad. de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. Considerações sobre “posições” de Derrida. **O que nos faz pensar**, n. 21, p. 67-78, mai. 2007. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfpa/article/view/219>. Acesso em 20 abr. 2024.
- HANSEN, João Adolfo. *Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. **Nonada**, Porto Alegre, v. 10, n. 10, p. 57-75, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17648/asas.v11i1.1973>. Acesso em 20 abr. 2024.
- LONGINO. **Do sublime**. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.