

## VARIAÇÕES SOBRE A TRAVESSIA \*

### Introdução

Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo<sup>1</sup>, pela sua natureza de personagens, são existencialmente condicionados por um texto. Vivem no discurso, sendo o seu universo caracterizado por um determinado enunciado.

Como personagens, são, portanto, resultantes de uma enunciação, produção de um autor que, por sua vez, é um produto social, o que não subentende uma concepção determinista.

O texto ficcional implica um código particular com relação ao sistema lingüístico em que se funda, e as personagens resultam também de uma determinada descodificação, de uma determinada articulação dos elementos da cadeia significativa, de modo a evidenciar na linearidade dessa cadeia os círculos do discurso<sup>2</sup>.

De modo amplo, afinal, o conhecimento de uma personagem, como sucede a outros processos de conhecimento, se dá através da contradição entre a sucessividade e a simultaneidade da percepção, ou seja, de modo fragmentário<sup>3</sup>.

Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo são personagens centralizadoras dos textos em que vivem, chegando os dois primeiros a confun-

\* Com o título "Estudo comparativo das personagens Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo", este texto foi apresentado em seminário à Comissão Julgadora do concurso para provimento de uma vaga de Professor Titular de Teoria da Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em junho de 1981. Provas: Títulos, Apresentação de Seminário e Defesa de Memorial. A Comissão Julgadora foi constituída pelos Professores Doutores Antônio Cândido, Gilberto Mendonça Teles, Guilhermino César, João Alexandre Barbosa e Pedro Parafita de Bessa.

di-los com o seu próprio nome através do título. Essas personagens atraem à sua volta muitas outras, que com elas estabelecem relações de semelhança e diferença, de tal forma que a intersubjetividade social do enunciado favorece a representação da intersubjetividade do sujeito, no âmbito da enunciação. E uma das principais funções dessas personagens é possibilitar a elaboração da identidade, no universo da representação literária.

A intersubjetividade, seja social, seja psicológica, é regida pela contradição. E, em se tratando da busca da identidade, os termos da contradição serão aqui considerados como o imaginário e o simbólico, registros de estruturação do real, segundo a formulação lacaniana, os quais a arte consegue delimitar através de representação dos caracteres que constituem o mundo ficcional<sup>4</sup>.

### A ausência da travessia

Reporto-me ao ensaio "A teia da *Odisséia*"<sup>5</sup>, em que procurei demonstrar algumas das características de Odisseu.

O ponto de partida é a observação de que Odisseu forma com Talêmaco uma estrutura serial<sup>6</sup>. Poder-se-ia argumentar que Odisseu não constitui, então, a personagem centralizadora, pois ocupa apenas uma das séries da estrutura, que tem em Penélope a sua síntese disjuntiva.

Sucedem, porém, que essa síntese disjuntiva é assinalada por um significante vazio, o "objeto = x", ou instância paradoxal, o lugar do sujeito. Não o lugar do sujeito Penélope, mas de Penélope como lugar do sujeito relativamente a Odisseu.

Penélope é o objeto especular que permite a Odisseu comprar-se na sua imagem como se fosse a imagem de outro, o que se verifica também com relação a Palas Atena, no plano de uma exacerbada identificação narcísica<sup>7</sup>.

*Odisséia* e aventura são termos que acabaram por se confundir. E a aventura constitui também o universo existencial de Dom Quixote e Riobaldo.

Aventura: "coisas que estão por vir" — *adventura*. O termo conota o desconhecido, sendo mais complexo do que a simples viagem, que pressupõe um itinerário determinado. Na aventura estão implícitos a sorte, o acaso, a dúvida, o que pode ser ou não ser, bem como uma certa ansiedade diante do desconhecido.

Odisseu aspira a retornar à sua ilha, à sua mulher, ao seu reino — o lugar em que ele é senhor absoluto, o lugar da primeira onipotência.

Entretanto, Odisseu não se impõe imediatamente como rei ao regressar. Ao invés de fazer-se reconhecido como rei pelas suas próprias características pessoais, ele vai reconquistar a mulher através da compe-

tição pela prova do arco. E só depois de vencer os concorrentes é que ele se torna de fato o rei. Assim, sendo Penélope a rainha, é através dela que se afirma a condição real de Odisseu. Essa glória é assegurada por Palas Atena, que interfere diretamente na luta contra os pretendentes, irrompendo no alto do teto, armada de suas lanças e de sua égide, com que enche de pavor os rivais do rei.

A assunção da identidade acarreta a morte da imagem especular, ou seja, do "outro". Mas Penélope não morre. Odisseu não assimila a imagem especular, não a reconhece como sendo a sua própria imagem, porque o herói não realiza a sua travessia para o simbólico, permanecendo no âmbito do imaginário.

Só assim ele pode conviver com os deuses, em franco comércio; pode sobreviver a gigantes e outros monstros; pode gozar do canto das sereias sem ser por elas vitimado; e pode, sobretudo, conviver com o espelho, dentro da relação dual, tendo garantida a sua onipotência.

É na série de Telêmaco que se soluciona a crise da identidade: através do filho, que obedece à ordem do pai no momento de desferir a flecha para com ele competir na disputa da mãe. Telêmaco experimenta aí o cerceamento do poder.

Por deslocamento, Telêmaco canaliza a sua agressividade contra os pretendentes à mão de sua mãe — portanto pais em potencial — e ainda contra as escravas que partilharam os seus leitos, e que constituem uma perfeita condensação da figura materna.

Na qualidade de filho, dentro das suas limitações existenciais, é que o autor do texto<sup>8</sup> se realiza como sujeito. Entretanto, é também na precariedade dessa condição, que ele participa da onipotência de Odisseu, conferindo-lhe vida e sentido através do texto literário.

O imaginário precede o simbólico, mas é apenas pela mediação deste que se torna conhecido, pois a série do simbólico é que é a série significante, enquanto a do imaginário é a significada.

Há, porém, uma diferença a assinalar entre o simbólico da personagem e o simbólico do autor.

Telêmaco reduplica a ideologia dominante, estritamente dentro do modelo paterno. Quanto a Homero, é claro que também tece inúmeros louvores à aristocracia, espelhando com brilhos a classe dominante — única maneira, aliás, de fazer-se ouvir. Entretanto, a enunciação subverte freqüentemente o enunciado, a intersubjetividade do sujeito condiciona a intersubjetividade social por ele recriada, tanto assim que chega a operar a subversão das classes sociais, na medida em que não apenas identifica o grande rei consigo próprio, mas faz com que o aedo, que o representa, se torne naquele momento o ego ideal do herói. O mundo é assim reposicionado através do humor, do *shifter* e de outros ardís, que fazem com que o narrador se mostre tão engenhoso quanto o engenhoso Odisseu, e, desse modo, com ele se identifique numa onipo-

tência que só a arte tem condições de propiciar.

No trabalho literário, o simbólico é a condição fundamental. Af estão os instrumentos da língua, não só do código lingüístico propriamente dito, mas dos códigos culturais — os sistemas modalizadores secundários, onde se situa a tradição artística: formas-modelo, técnica, aprendizado, imitação, ideologia. O mais é produção do imaginário — o universo da dinâmica pulsional, da diferença especular, vetor do próprio princípio de diferença, essencial à singularidade da obra de arte.

Se o simbólico é o ponto de partida do escritor — a base concreta, conhecida, fechada sobre si mesma, passível de controle e disciplina — o imaginário é abertura para o desconhecido, o incontrolável, as coisas por vir: a aventura.

### A radicalização da travessia

A aventura é igualmente o propulsor existencial de *Don Quijote de la Mancha*, essa obra singular que nos apresenta também um "engenheiro" fidalgo.

O gênio e a fama se completam, e assim como Odisseu empreende viagens para grangear renome e glória, Dom Quixote sai em busca do desconhecido para tornar-se famoso, tendo entretanto a preocupação de estender essa fama à pátria, a exemplo do que fizeram os seus ídolos literários.

Não é meu propósito deter-me a cada instante em digressões teóricas nesta exposição. Entretanto, creio ser necessária, neste ponto, uma observação de natureza metalingüística, em função da ambigüidade do código.

De modo geral, usa-se a palavra imaginário como equivalente das expressões "maravilhoso pagão" ou "maravilhoso cristão", para designar o livre trânsito entre a realidade e a ficção. Gigantes, duendes e dragões, além de deuses diversos, todos esses habitantes dos textos antigos e medievais pertencem, por certo, ao universo imaginário daqueles que os manipulam através da criação literária. Mas não se pode dizer que constituam o seu imaginário.

Primeiramente, trata-se de *clichês* codificados pela tradição literária, o que é o bastante para inseri-los no registro simbólico, como manifestações culturais.

Assim, o imaginário em *Don Quijote de la Mancha* não se confunde, neste caso, com a matéria do grande número de novelas de cavalaria e obras congêneres que o pacato Alonso Quijano sofregamente lia. Esses são dados culturais de que Cervantes se utiliza para com eles equacionar o real, no espaço do simbólico e do imaginário, que, diferentemente do que ocorre na *Odisséia*, são séries que se confrontam numa

é por conseguinte.

Como vimos, no poema de Homero Telêmaco representa a ordem cultural, enquanto Odisseu caracteriza o universo imaginário, de tal forma que o conflito no âmbito da intersubjetividade da enunciação projeta-se na intersubjetividade social do enunciado de uma maneira dissolvida, ou seja, as personagens não apresentam, em si mesmas, um conflito maior.

Na *Odisséia*, a projeção da enunciação na figura da Musa é puramente formal, um requisito do modelo épico que, só assim, permite a um homem do povo dirigir-se aos nobres, demandando-lhes a atenção.

Quanto à projeção da enunciação em *Don Quixote*, ela é determinada pelo próprio autor da obra, sem contudo poder-se afirmar que não tenha sido, de certa forma, condicionada, não pelos modelos literários do passado, mas pelo presente, ou seja, pelo contexto sócio-político, acentuadamente repressor.

O autor atribui a obra a um historiador árabe, dizendo ter o texto sofrido ainda uma tradução, feita por um mouro encontrado ao acaso na rua, filtrando-se, portanto, por mais essa enunciação. Ao reafirmar constantemente que se trata de uma história verdadeira, e que o autor, como bom historiador, nada omite ou acrescenta aos fatos, Cervantes distancia-se de seu texto. E no contexto do romance verifica-se também uma mudança de nome. É certo que essa mudança é programada pelo modelo das novelas de cavalaria, mas esse é também um índice de rejeição do simbólico, de ruptura com a série paterna e, por extensão metonímica, de ruptura com a ideologia dominante.

Alonso Quijano quer instaurar uma outra ordem social, em que a justiça e a liberdade sejam os valores predominantes. O dado contraditório dessa "rebelião" é que a nova ordem social é também a afirmação da aristocracia, com a diferença de os fidalgos serem verdadeiramente nobres e virtuosos.

Ao sair Dom Quixote à procura de um escudeiro, diz o narrador que ele mandou buscar um lavrador seu vizinho, um "homem de bem", o que dá oportunidade a um parêntese para um juízo de valor: "se é que se pode dar tal título ao que é pobre" (47). E a crítica explícita à propriedade surge logo depois, ao comparar os tempos passados com os dias difíceis do presente, cujo mal provinha do uso das palavras "teu" e "meu" (62). Essa crítica estende-se a instituições sociais como a justiça, enxovalhada pelo favor e pelo interesse. (id.).

Já se observou que "uma regra quase sempre infalível para se avaliar o grau de avanço ideológico, tanto de uma sociedade quanto de um indivíduo, é a sua atitude ante o *status* social da mulher"<sup>9</sup>. O direito das mulheres à independência afetiva foi então apontado no romance, juntamente com a independência de Tereza Pança com relação ao marido:

"Cascalho se chamou meu pai; e a mim, por ser vossa mulher, me chamam Tereza Pança (que melhor me haviam de chamar Teresa Cascalho, mas lá se vão leis por onde querem os reis)" (377).

É preciso observar, entretanto, que nos limites da "consciência possível"<sup>10</sup>, essa passagem, ao mesmo tempo em que atesta a independência de Tereza Pança, a contradiz logo depois, quando a mulher se opõe à idéia de trocar a aldeia por supostos palácios:

"a mulher honrada, a perna quebrada, e em casa; e à donzela honesta, o fazer algo é sua festa. Ide com o vosso Dom Quixote às vossas aventuras e deixai-nos a nós outras com nossas más venturas; que Deus não as melhorará senão na medida em que formos boas;" (377).

A constatação de que a aventura é própria dos homens, cabendo às mulheres a má ventura reitera a contradição, na medida em que a mulher registra a diferença, mas a aceita como uma situação de fato.

Nesse sentido, o avanço ideológico circunscreve-se, no romance, ao respeito pelas preferências afetivas da mulher, se bem que o ponto de vista de Dom Quixote, como o de Tereza Pança, seja também ambíguo.

Em certo momento, diz o fidalgo que se coubesse às filhas escolher marido, haveria a que escolhesse o criado de seu pai, outra que preferiria a um qualquer que visse passar pela rua, bizarro e emproado, ainda que fosse um espadachim, pois o amor cega os olhos do entendimento, tão necessários para escolher estado. E, falando claramente da perspectiva masculina, lembra que a mulher não é mercadoria que, uma vez comprada, se possa devolver e trocar (445).

Mas em outros momentos reconhece o direito da mulher a escolher o parceiro que lhe convenha. Lembro o argumento de Dom Quixote no sentido de convencer a Sancho Pança de que a má aparência de Aldonça Lourenço não era obstáculo ao amor singular que ele lhe dedicava. Conta então que uma matrona, viúva, de muitas posses, enamorou-se de um jovem e atraente camponês. Preocupado, seu irmão a repriminou, lembrando-lhe que, sendo tão importante, formosa e rica, ela podia escolher entre mestres e teólogos, como quem escolhe peras, dizendo 'quero este, não quero aquele'. E a mulher criticou o irmão, por "pensar à moda antiga". O rapaz podia parecer idiota, mas a mulher acrescentou:

"para o que eu o quero, sabe ele tanta ou mais filosofia que Aristóteles." (157)

Essa passagem nos remete a Dulcinéia, nome que Dom Quixote atribui à grosseira aldeã, dizendo a Sancho que, para o que ele a quer, ela é mais bonita do que Helena e Lucrecia.

Isso se deve ao fato de que, como Penélope, Dulcinéia é objeto especular, cuja função é refletir o herói — garantia de sua imagem idealizada. Se Dom Quixote quer enviar os inimigos vencidos à sua presença, é que só por mediação dela os seus atos ganharão realidade. É claro que há toda uma tradição literária proporcionando os modelos do amor cavaleiresco. Isso, porém, não invalida a observação de que a bravura invencível do cavaleiro vem da sua imagem especular, narcísica, onipotente. Se não fosse o valor que Dulcinéia infunde em seu braço, diz Dom Quixote, ele não o teria nem para matar uma pulga (199). Do mesmo modo, é para servi-la que ele é capaz de enfrentar todos os perigos, como cativo cavaleiro (296). E a sua fidelidade à "sem par Dulcinéia" é insistentemente reafirmada. Até o nome que criou para ela, criou-o à imagem do que inventara para si próprio, não só na correspondência de *del Toboso* com *de la Mancha*, mas no ritmo e na feição articulatória, que fazem de *Dulcinea* uma combinatória suavizada, palatalizada, do agressivo e gutural *Don Quijote*.

Como Odisseu, Dom Quixote proclama também sua própria fama e glória. O herói grego diz no palácio de Alcínoo que o mundo todo o conhece e sua fama chega aos céus, situando-se, portanto, no presente do enunciado, e num espaço a que o céu pertence como ponto máximo da consagração.

Dom Quixote remete as suas "célebres façanhas" para o plano da enunciação da obra, passando da fábula à sua produção, e do presente ao futuro:

"Ditosa idade e século ditoso aquele em que sairão à luz as célebres façanhas minhas, dignas de talhar-se em bronzes, esculpir-se em mármore e pintar-se em quadros, para serem lembradas no futuro. Ó TU, SÁBIO ENCANTADOR, QUEM QUER QUE SEJAS, A QUEM HÁ DE TOCAR SER CRONISTA DESTA PEREGRINA HISTÓRIA! rogo-te que não te esqueças do meu bom Rocinante" (25). (ênfase adicionada).

O narcisismo de Dom Quixote rivaliza, pois, com o de Odisseu. Este, porém, é personagem monolítica — representação do imaginário — série que, como vimos, apresenta características que a distinguem da série de Telêmaco, em que se observa a preponderância dos valores simbólicos.

E este é o grande avanço do romance de Cervantes: a criação de personagens em que coexistem de forma extrema esses dois registros, ainda que de modo intermitente.

Numa longa fala de Dom Quixote ao poeta Dom Lourenço, discorre ele sobre a ciência da cavalaria andante, que encerra em si todas as ciências do mundo: a jurisprudência, a teologia, a medicina, a farmácia, a astrologia, as matemáticas, etc., etc. E Dom Lourenço comenta com o pai que o cavaleiro é "um entreverado louco, cheio de lúcidos intervalos".

Quanto a Sancho Pança, não se opõe a Dom Quixote como, por exemplo, dois temas numa forma sonata. Mais próximo da fuga, que trabalha um só tema, o romance nos apresenta o escudeiro como contraponto do seu senhor. A loucura e a simplicidade, ou pobreza de espírito, se completam, não como divisão, mas como uma subdivisão serial, e manifestam ambas a intermitência do não-senso e do bom-senso, ou do não-senso e do senso-comum. O próprio cura chega a exclamar:

"Deus te tenha em suas mãos, pobre Dom Quixote, que me parece que te despenhas do alto cume de tua loucura ao profundo abismo de tua simplicidade!" (356).

Poder-se-ia pensar, então, que as séries do imaginário e do simbólico compreendem, de um lado, a relação cavaleiro/escudeiro, e, de outro lado, os que constituem a sociedade em que vivem.

Isso, porém, não ocorre. É certo que há personagens nitidamente marcadas pelo predomínio do simbólico, sobretudo os amigos de Dom Quixote, que formam a sua vizinhança: o cura e o barbeiro, os vendedores, as mulheres.

Dom Quixote não busca uma ilha determinada, como Odisseu, mas promete uma ilha a Sancho Pança. E é curioso que as invetivas contra a fantasiosa busca da ilha e riquezas parte sobretudo das mulheres, com seu agudo senso prático.

Sancho se perde em sonhos diurnos, chegando a ter como certo que, ao ser premiado com a ilha, casar-se-á com uma donzela da Imperatriz — pois então já será viúvo, o que não deixa por menos (164) — ao passo que Tereza Pança, com os pés bem firmes na terra, os recrimina por vagarem por longínguas paragens, em busca de renome e de governo.

A crise econômica espanhola, gerada por uma situação de não-senso, em que o ouro do mundo passava pelas mãos do rei, enquanto o reino passava fome, era assim denunciada pelas mulheres, as mais antigas governantes, em suas próprias casas:

"Más ilhas te afoguem — exclama a sobrinha de Dom Quixote — maldito Sanchol Que são ilhas? É alguma coisa de comer?"

"Ide governar vossa casa e lavrar vosso sítio, e deixai de pretender insulas e insulos!" (363).

Consta que Felipe II acreditava em tudo que lhe contavam e "delirou de satisfação quando se lhe levou a notícia de que um capitão havia descoberto nas ilhas Molucas uma ilha, cujo solo e sub-solo, e tudo nela, era ouro".<sup>11</sup>

Não é grande, portanto, a distância entre Sancho Pança e o monarca, nem entre Dom Quixote e Cervantes, no seu desejo de reformar o mundo.

O final melancólico do romance constitui também um contraponto ao chamado "século da melancolia renascentista".

Este final é precedido do episódio em que o Cavaleiro do Bosque desafia a Dom Quixote, surgindo-lhe acompanhado de um escudeiro. No momento da luta ele se torna o Cavaleiro dos Espelhos, e um jogo especular desenrola-se de fato entre as quatro personagens. Levantando o elmo ao adversário vencido, Dom Quixote descobre que este é o próprio Sansão Carrasco, ao mesmo tempo em que o escudeiro é identificado como vizinho de Sancho Pança.

Esse seria o momento do reconhecimento da identidade de cada um, se não fosse o fato de senhor e amo recusarem a verdade, em nome de um encantamento sofrido pelo Cavaleiro do Bosque. Como o bacharel Carrasco nada tinha a ver com imagens especulares, o jogo fracassa.

Intensifica-se então a permuta do senso e do não-senso, de que esse episódio é um expressivo exemplo, mas o caos vem a estabelecer-se no longo episódio dos duques.

Enquanto os nobres se alienam a divertir-se com a ingenuidade de Sancho, este realiza na pseudo ilha um governo que faria inveja a estadistas da época.

É sob o disfarce de O Cavaleiro da Branca Lua — símbolo do declínio — que o bacharel consegue um ardil para obrigar Dom Quixote a retornar a casa.

Vencido, no momento em que regressa à aldeia é que se dá o sacrifício do imaginário, através de deslocamentos sucessivos.

Ao passarem eles por uns rapazes que brigam, um exclama:

"não hás de vê-la em todos os dias de tua vida" (707).

e essa frase, ouvida ao acaso, é o bastante para que Dom Quixote a tome como uma sentença destinada a si próprio.

Nesse momento, cruza com eles uma lebre, perseguida por caçadores. E Sancho se aproveita para incutir no amo que a lebre é Dulcineia, que mais uma vez fora encantada. Os sucessos da chegada se precipitam, e logo os aventureiros se encontram em casa.

Como já foi lembrado, a entrada no simbólico acarreta a morte da imagem especular, identificada pelo sujeito como sendo a sua própria imagem.

Essa passagem, essa travessia, implica a perda da onipotência, pelo reconhecimento de que não se é o falo, mas que esse é um atributo que configura o ter, e não o ser.

Muito já se falou sobre a estrutura cênica da narrativa ficcional de Cervantes. Não me lembro, porém, de ter visto referência à feição trágica do final do romance, no que diz respeito à metamorfose sofrida pela vítima na hora do holocausto.

Dulcinéia encantada sob a forma de uma lebre me lembra o final de *Ifigênia em Aulis*, de Eurípedes, quando a donzela se aproxima do altar para o sacrifício e é magicamente substituída por uma corça. Os gregos não aceitavam cenas violentas no teatro, e esse era um recurso estratégico para se evitar o trauma.

Pois o mesmo me parece ocorrer no final de *Don Quijote*. É imperioso sacrificar a imagem especular, mas o autor não o tolera.

"Tenho juízo já, livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância". (711).

A rendição ao simbólico reúne à cabeceira de Dom Quixote, a seu chamado, o bacharel, o cura, o barbeiro, os parentes, comovidos todos por ver que Dom Quixote definha de melancolia, repudiando os "detestáveis livros de cavalaria", preocupado com o reconhecimento social de seus atos, fazendo testamento e doações.

A ordem simbólica pressupõe a submissão aos valores paternos, e, ao fazer a inversão de seus ideais, é significativo que Dom Quixote retome o nome de família:

"Já não sou Dom Quixote de la Mancha, mas Alonso Quijano, a quem meus costumes deram renome de Bom. Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda infinita caterva de sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas da cavalaria andante; já conheço a minha nescidade e o perigo em que me puseram, por havê-las lido; já, por vontade de Deus, escarmentado na própria cabeça, as abomina." (711/12).

O proferir palavras "tão bem ditas e tão cristãs" era o sinal evidente de que morria. E essa era uma morte sem causa aparente, um "deixar-se morrer" que Sancho não entendia, mas que julgava ser a maior loucura que um homem podia fazer nesta vida.

O cura, tendo ouvido a confissão de Dom Quixote, vem anunciar de público:

"Em verdade morre, e em verdade está ajuizado Alonso Quijano, o Bom." (712).

Dessa maneira simples, o cura anuncia a verdade com exatidão. Se Dom Quixote morre ao sacrificar o imaginário, é que Cervantes deve ter intuído, radicalizando, o que só nos dias de hoje viria a ser cientificamente postulado: a assunção da identidade, ou a travessia para o simbólico, não só representa a perda da onipotência, mas resulta na alienação do sujeito, cujo desejo se reduz ao desejo do Outro.

O melancólico fim do Cavaleiro da Triste Figura me lembra Galileu Galilei.

Imagino que, com a mesma amargura, deve ter ele abjurado diante do Santo Ofício, poucos anos mais tarde.

### A iteração da travessia

"Todo mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas" (17).

Essas são palavras de Riobaldo, logo às primeiras páginas de *Grande Sertão: Veredas*.

Ao contrário da confissão tradicional de Dom Quixote ao cura, apenas referida por este aos amigos e parentes no final do romance, a longa confissão de Riobaldo confunde-se com o próprio texto da obra.

Não se trata de confissão, no sentido litúrgico, pois é feita a um leigo, cuja companhia lhe dá "altos prazeres", e a quem o narrador testemunha insistentemente a sua admiração e a sua inveja.

Como vimos, na *Odisséia* o narrador é obrigado a invocar a Musa para que narre através dele os feitos do herói, com quem se identifica por meio de ardis, roubando-lhe os louros da fama.

No *Don Quijote*, o narrador não assume a paternidade do texto, dizendo-se apenas o seu "padrasto". Essa atitude, à primeira vista espontânea, parece ser, entretanto, ideologicamente condicionada. Não de maneira ostensiva, em função da barreira de classe como no caso do poema de Homero, mas de forma indireta, em consequência da repressão religiosa e política, que a essa época se identificavam. De qualquer forma, vimos como se projeta o narcisismo do narrador nas referências feitas pela personagem à própria enunciação gloriosa da obra.

Inverte-se, portanto, o processo homérico: no poema épico, o narrador invoca a Musa para efeito da narrativa das façanhas do herói; no romance, o herói invoca o futuro cronista de seus feitos, remetendo diretamente para o potencial autor da obra os louvores pela sua concretização. Em ambos os casos, o narrador não participa diretamente do texto como personagem.

Já em *Grande Sertão: Veredas*, enunciado e enunciação se confundem.

O narrador não narra outra coisa senão a sua própria vida, procurando alcançar a sua verdade interior por meio da verbalização que,

por efetivar-se no registro simbólico, é o lugar do pré-consciente, mediador das séries mestras do sujeito.

Esse enunciado é marcado pela função conativa e pela função fática, uma vez que o objetivo do narrador é alcançar por meio de outrem a "sobrecóisa", juntamente com a adesão do interlocutor à sua causa:

"Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei e que pode ser que o senhor saiba" (227).

Para esse fim, vale-se com insistência da metalinguagem, não desperdiçando palavras, apesar das inúmeras voltas que dá o seu discurso, repetindo um conceito em uma infinidade de variantes, a fim de perseguir o sentido nas dobras e nos avessos da palavra. A função poética chega a ser objetivada, na medida em que o narrador chama a atenção para o seu próprio discurso e acentua a sua preocupação de figurar, exigindo do forasteiro que o acompanhe nesse trabalho.

Entretanto, por mais que se mostre consciente das suas aptidões literárias e até mesmo vaidoso delas, Riobaldo sabe que lhe cabe contar, competindo ao outro o escrever.

Se a estória desperta interesse em *Grande Sertão: Veredas*, o verdadeiro fascínio da obra é, entretanto, a linguagem, donde o autor se sobrepõe à personagem.

O longo monólogo de Riobaldo tem como principal objetivo o equacionamento do real, perseguido desde as primeiras palavras:

"Será não? Será?" (11).

A preocupação central de Riobaldo é narrar para que o interlocutor ponha ordem nas suas palavras.

Como as coisas narradas têm o poder de fazer balanço, como diz o narrador, assim também as palavras do texto se remexem nos seus lugares, levando o leitor a arrumá-las, de modo a operar a produção do sentido. E por ser o monólogo um fluxo verbal, uma liberação do eu mediante a associação de idéias, é com os instrumentos de descodificação do discurso, que levam em conta o registro inconsciente, que se tem de acompanhar a personagem.

A narrativa de Riobaldo é assinalada por cortes, como por exemplo no início, quando ele se sente ainda inibido na presença do visitante, o Outro, que é, entretanto, condição da afirmação da sua própria realidade. O tu propicia a existência do eu.

Veja-se como se dá a introdução de Diadorim na narrativa:

"Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários. . . Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele. . . Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor, me fio? Até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda. . . Mas conforme eu vinha: depois se soube." (22).

Além do corte, determinado pela censura, há nessa passagem dois indícios de interesse, resultantes de uma censura mais sutil: a alusão ao João-de-barro e ao anjo-da-guarda.

Pouco depois, retorna Diadorim, numa evocação também entrecortada:

"Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também — mas Diadorim é a minha neblina. . ." (26).

O narrador se compraz na descrição do lugar — os animais, a lua — e observa:

"Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim. . ." (28).

É uma longa descrição, e ao mencionar os pássaros — o papa-banana, a garrincha-do-brejo, o sabiá-ponga, etc., etc., novamente se impõe a presença do amigo: "Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios" (30).

Imediatamente observa que ninguém maldava dessa amizade — "podia morrer" — e enaltece os méritos guerreiros do jagunço. Mas, ao mencionar o "segredo dele", que "era de pedra", corta de novo a narrativa: "Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem. . ." (32).

Esses cortes são sempre seguidos de reticências e as palavras vão e voltam, tecendo o discurso. Assim é que o narrador se detém outra vez nos pássaros — tiriri, graúna, juriti-do-peito-branco, outros nomes complicados, até mencionar o bem-te-vi: „Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só" (34).

E fixa-se o sentido, ao concluir o narrador:

"era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje é assim. . ." (34).

Fundem-se, portanto, com o bem-te-vi, o joão-de-barro e o anjo-da-guarda da primeira referência, metonimicamente feita em função da censura.

Daf em diante, pode o narrador condensar, simplesmente, a expressão:

“E de manhã, os pássaros que BEM-ME-VIAM todo tal tempo. Gos-tava de Diadorim de um jeito condenado” (94). (Ênfase adicionada)

Ou então: “Ele BEM-ME-QUIS” (152) — (Ênfase adicionada), ex-pressão que remete à alusão anterior e dessa forma antecipa a feição feminina da amizade do companheiro.

O tema da culpa, lançado desde o início na preocupação pela existência, ou não, do diabo, torna-se mais complexo no decorrer da narrativa pelo motivo do pacto, que interioriza o mal no próprio sujeito.

A CULPA e o VER formam um contraponto no texto, em va-riantes que afirmam ou negam qualquer responsabilidade:

“Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (140);

“Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter” (284);

“Mas quando foi que minha culpa começou?” (305);

“Ele tinha a culpa? eu tinha a culpa?” (485);

Oscilando quanto à modalidade, o VER é insistentemente re-petido:

“Ave, vi de tudo, neste mundo!” (15).

Mas do diabo, Riobaldo tinha dito pouco antes:

“Nunca vi” (12).

Consideremos a passagem crucial do romance - o episódio da luta entre Diadorim e o Hermógenes, pactário.

Riobaldo não participa da batalha. Está num posto que lhe per-mite ver, e dali assiste a tudo, impotente para qualquer participação:

“O que VENDO, VI Diadorim — movimentos dele (. . .) Atirar eu

pude? (. . .) Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? (. . .) O fuzil caiu de minhas mãos (. . .) EU VI minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco (. . .) Diadorim a vir — do topo da rua. . ." (580) (Ênfase adicionada)

Riobaldo quer rezar, mas só lhe acode o provérbio tantas vezes repetido ao longo da narrativa:

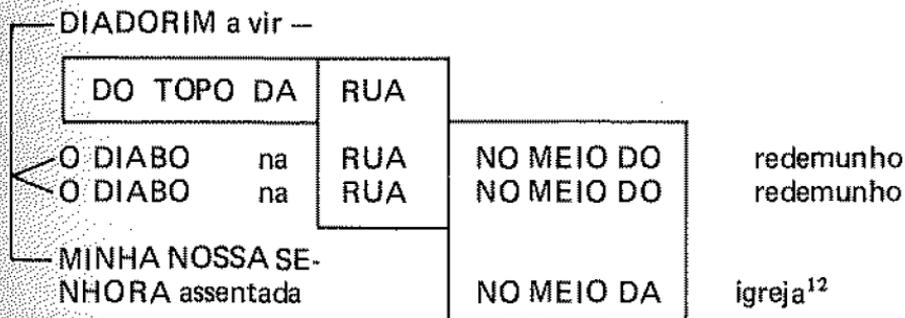
"O diabo na rua, no meio do redemunho. . . (. . .) EU QUERIA VER — SEGURAR COM OS OLHOS. . . (. . .) O diabo na rua, no meio do redemunho. . . Assim, ah — MIREI e VI" (581). (Ênfase adicionada).

Essa expressão — mire e veja — é usada inúmeras vezes na narrativa, mas na primeira pessoa ganha uma força diversa do *clichê* coloquial, pontuando o clímax do drama da castração.

Riobaldo insiste ainda em rezar, mas observa:

"Só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa Senhora assentada no meio da igreja. . . (. . .) Como, de repente, NÃO VI MAIS Diadorim! (582) (Ênfase adicionada).

Creio que só por ter destacado essas passagens, já se evidencia a recorrência do sentido na cadeia do significante:



Morrendo Diadorim, morre também o Hermógenes, o pactário. Morre, pois, o diabo, e Diadorim se revela como mulher.

Nesse momento, diz o narrador:

“No que narrei, o senhor talvez ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.” (586).

Quando repete para o interlocutor o nome completo de Diadorim, Riobaldo a ele se refere, então, de maneira ambígua:

“Reze o senhor POR ESSA MINHA ALMA.” (591). (Ênfase adicionada).

A travessia do imaginário para o simbólico é traumatizante, se não corresponde ao momento próprio em que deve ocorrer e se projeta pela existência afora, até ser simbolizada.

Como sucede a Dom Quixote, nesse momento Riobaldo adoece. Tem febre. Delira. E então,

“SARANDO E CONFERINDO JUÍZO” (588). (Ênfase adicionada),

como Quijano, o Bom, satisfaz-se em saber que é prezado como “talentoso homem-de-bem”, cujos feitos se louvam.

A travessia exige a morte da imagem especular, que o sujeito assimila, reconhecendo-a como sua própria imagem. Relacionando-se com a fase dual própria do estado de dependência, daquela apontada prematuração do ser humano, é compreensível que essa imagem se confunda com a imagem da mãe, representando-se através de uma figura feminina. Vimos como assim ocorreu na *Odisséia* e no *Don Quijote*. Entretanto, a sociedade contemporânea favorece ao artista o projetar-se sem reservas na obra, o que permite ao narcisismo do autor a criação da imagem especular à sua semelhança.

De qualquer forma, Diadorim é ambíguo: jagunço/mulher, como, aliás, são ambíguas Palas Atena — mulher/guerreira — e a própria Dulcinéia. Na opinião de Sancho Pança, Aldonça Lourenço é capaz de atirar tão longe uma barra como qualquer zagal do povoado:

“é moça desempenada, de cabelo na venta, capaz de tirar os pés do lodo a qualquer cavaleiro andante, ou por andar, que a tivesse por sua dama. Ó filha da puta, que rija que é e que vozerão tem!”

Riobaldo associa Diadorim com Nossa Senhora — ele no topo da rua, ela no meio da igreja — e essa associação é precedida de outras. Assim descreve ele a beleza do amigo, “fora de todo comum”:

"na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa. . ." (485).

Para incutir coragem em Riobaldo, recomenda Diadorim que em hora de perigo, pense na sua mãe, que ele pensa no seu pai. É significativo que a mãe de Riobaldo desapareça da narrativa logo após o surgimento de Diadorim. A sua morte se dá logo depois do encontro de Riobaldo com o Menino, na barca.

A morte da mãe provoca mudanças na vida de Riobaldo.

O encontro com o Menino gera uma radical transformação.

Antes de associar Diadorim com Nossa Senhora, Riobaldo já o havia associado à sua mãe:

"Doçura do olhar dele me transportou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante" (148).

O aparecimento de Diadorim na forma do Menino verifica-se na barca, durante a travessia do rio Janeiro. E aí estão outros mitemas inaugurais: o novo, através do menino e do janeiro, e a barca para a travessia.

Diadorim é personificação da coragem, e durante toda a estória é dele que vem a força que experimenta Riobaldo, do mesmo modo que é em função dele que o jagunço passa a viver, inteiramente sujeito ao seu desejo, nesse caso, o desejo do outro, especular. Até no nome, Diadorim é o REI.

Vários indícios mostram no texto a natureza especular de Diadorim. É ele que comenta com tristeza:

"Riobaldo. . . Reinaldo. . . (. . .) Dão par, os nomes de nós dois!" (144)

Do nome à fisionomia, a mesma correspondência é apontada por Riobaldo:

"Quando virei o rosto, vi meu sorriso nos lábios dele!" (551).

Mas Diadorim é também confundido com o Diabo, mesmo no nome, em que se repetem as sílabas iniciais, que no final da narrativa surgem transformadas pela DEA, de DEAdorina, passando de diabo a deusa. De qualquer para Diadorim conota o sagrado:

"É danado jagunço. . . Falei mais alto — DANADO. . . repeti!" (555)  
(Ênfase adicionada)

Insistindo em que o diabo não existe, Riobaldo está, portanto, se convencendo de que Diadorim não existe:

“Assim se desencantava, num encanto tão terrível”(585).

Vimos que, ao ingressar no simbólico, Dom Quixote assume o nome paterno e reparte os seus bens em testamento.

Também Riobaldo, abandonando o jagunço, reparte o dinheiro que leva consigo e identifica-se com a série paterna, não por assumir o nome do pai, mas por receber herança do padrinho, que morre abençoando-o, orgulhoso dos seus atos. Riobaldo casa-se com Otacília — o amor de prata — e envelhece, “com ordem e trabalho”.

Eu disse de início que em *Grande Sertão: Veredas* enunciado e enunciação se confundem. Creio que já se pode acrescentar que nas *veredas* que constituem o *grande ser* da enunciação, se Diadorim é a imagem especular, o interlocutor de Riobaldo é o seu *ego ideal*, motivo de sua admiração nunca suficientemente reiterada e de sua inveja. E esse “visitante” que a princípio ouve, mas logo passa a escrever — uma página, vinte páginas, ou uma caderneta inteira — não tem outra função na narrativa senão representar o próprio romancista, de quem se sabe que safa pelo sertão a colher dados para as suas histórias; que era homem viajado; que tinha “altos saberes”, e que, por sua vez, tinha uma recíproca admiração por homens como Riobaldo.

Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo propalam narcisicamente os seus feitos e a sua glória, conquistados em aventuras.

Homero, Cervantes e Guimarães Rosa se valem das suas personagens para lhes louvar, a eles, o próprio engenho e a fama.

Homero e Cervantes, levados por diferentes razões ao distanciamento da narrativa, realizam obras de grande significação social.

Quanto a Guimarães Rosa, é o eixo do mundo<sup>13</sup>.

Mas tornemos às personagens. Lembro que a existência de Odisseu se circunscreve ao universo imaginário. Penélope não morre. Odisseu pode conviver com a imagem especular, porque não a assimila como sendo a sua própria imagem.

Com relação a Dom Quixote, vimos como se trata de personagem conflituosa, que não resiste à entrada no simbólico. No trauma da travessia, ele se recusa a prosseguir. E o sacrifício de Dulcinéia é feito através de uma metáfora.

Quanto a Riobaldo, submete-se à ideologia dominante. O final da história, que, depois de “acabada”, conforme a tríplice afirmação da página 586, passa a ser “história”, quando confessada ao compadre Quelemén — o final, dizia, não deixa de ser melancólico, pois é por si melancólica a alienação do sujeito.

Ao morrer Diadorim, confessa Riobaldo:

"Desapoderei. (. . .)  
Chapadão. Morreu o mar, que foi" (587).

Finda-se, pois, a onipotência. Riobaldo não mais se confunde com o falo, passando a reconhecê-lo como atributo, metaforizando-o.

Assim, no último parágrafo da narrativa, o simbólico é representado pelo Rio de São Francisco — "acidente físico e realidade mágica"<sup>14</sup> — o qual, diz o narrador que

"de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme. . ." (594).

Quando tudo parece ter sido ultimado, insiste ainda o narrador, nesse mesmo parágrafo, em reafirmar obsessivamente que o diabo não existe, que o diabo não há. E conclui:

"É o que digo. SE FOR. . ." (Ênfase adicionada).

A necessidade de repetir, e as reticências, testemunham a dúvida e lançam uma centelha para novas incursões no imaginário. Novas travessias.

## NOTAS

1. HOMERO, *Odisséia*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1968, e ainda BÉRAR, Victor, organizador e tradutor, *L'Odysée*, Paris, Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1947.  
CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1956;  
GUIMARÃES ROSA, João, *Grande Sertão: Veredas*, Rio, Livraria José Olympio Editora, 1956.  
As citações serão feitas a partir dessas edições, indicando-se apenas a numeração da página.
2. Cf. LACAN, Jacques, *Las formaciones del inconsciente*, seleção de Oscar Masotta, tradução de José Sazbón, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p. 69 e segs. O tema é retomado ao longo dos *Écrits*.
3. Cf. CÂNDIDO, Antônio, "A personagem do romance", in *A personagem de ficção*, São paulo, Perspectiva, 1972, p. 53 e segs.  
Em sentido amplo, consulte-se: INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*, Capítulo B, § 40: "A coisa percebida e os aspectos concretos da percepção", p. 280 e segs., e HUSSERL, Edmund, *Idées, I*, Capítulo IV: "Problématique des structures noético-noémiques", Paris, Gallimard, 1950, p. 335 e segs.

4. ESSE é o ponto-chave da contribuição lacaniana a leitura de Freud, conceito que se desenvolve ao longo de toda a obra. Em "Le séminaire sur "La Lettre volée" já se coloca a supremacia do simbólico em nossa experiência, em que o imaginário se projeta de modo incidental. Cf. LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 11 e segs. Veja-se ainda em "La Topique de l'imaginaire", in *Le séminaire, Livre I*, Paris, Seuil, 1975, a passagem em que se faz referência a um tipo de sujeito que "dispondo de todos os elementos da linguagem, e tendo possibilidade de fazer um certo número de deslocamentos imaginários que lhe permitem estruturar seu mundo, não se situa no real. Por que aí não se situa? unicamente porque as coisas não vieram numa certa ordem." p. 102.
5. RAMOS, Maria Luiza, "A teia da *Odisséia*", in *Ensaio de Semiótica*, 4, Maria das Graças Rodrigues Paulino e Vera Lúcia Casanova, organizadoras, Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, FALÉ – Universidade Federal de Minas Gerais, 1980, p. 76 e segs.
6. Cf. DELEUZE, Gilles, *A lógica do sentido*, tradução de Luís Roberto Salina Fontes, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 42 e segs.
7. Sobre o conceito de "imagem especular", consulte-se "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", in LACAN, *Écrits*, op. cit. p. 93 e segs. Esse conceito é desenvolvido ao longo da obra.  
E sobre o "narcisismo", consulte-se ainda os capítulos IX e X – "Sur le narcissisme" e "Les deux narcissismes" – in *Le Séminaire, Livre I*, op. cit., p. 125 e segs.
8. O autor, através do nome convencional de Homero, é aqui considerado na pressuposição de que um autor certamente houve, responsável pela estrutura da obra a partir do aproveitamento do material propiciado pela tradição.  
Cf. CÂNDIDO, Antônio, "A literatura e a vida social", in *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 5ª edição, 1976, p. 25.  
Considere-se também que, interessando-me o autor de uma obra enquanto autor de um determinado texto, o que hoje costumamos chamar-se "autor implícito", não faz diferença, nesse caso, que o nome seja este ou aquele. A historicidade da obra está garantida pelos elementos fornecidos pelo texto.
9. Cf. GARCÍA PUERTAS, Manuel, *Cervantes y la crisis del Renacimiento español*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962, p. 75.
10. Esse conceito de Lucien Goldmann, in *Las ciencias humanas y la filosofía*, tradução de J. Martínez Alinari, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, Cap. III, cuja operacionalidade tem sido demons-

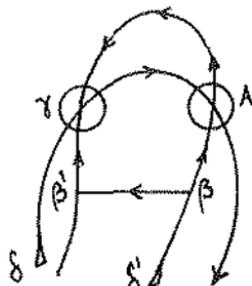
trada na análise de obras literárias, foi talvez introduzido em nossa crítica por João Alexandre Barbosa. Cf. *A tradição do impasse*, S. Paulo, Ática, 1974, p. 162, nota nº 9.

11. OLIVEIRA MARTINS, J. P. de, *História de la Civilización Ibérica*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 419, apud Manuel García Puertas, op. cit., p. 28.

12. Remeto à nota 3, reproduzindo o gráfico em que Lacan demonstra o percurso do sentido — os círculos do discurso — na cadeia do significante:

cadeia do significante:  $\delta, \gamma, A, \beta$

círculo do discurso:  $A \beta \beta' \gamma$



$\delta$  - vetor inicial (o significante no código)

$\delta'$  - vetor inicial (o significante no sujeito)

A — Outro (l'Autre), lugar do código

$\beta$  — eu do discurso, enquanto detentor da fala.

$\beta'$  — objeto metonímico

$\gamma$  — lugar da metáfora, mensagem.

13. Guilhermino César diz ser Guimarães Rosa "a um só tempo filho, pai e mãe e o maior admirador de si mesmo. Nas ambigüidades dilacerantes de Diadorim, na sua complexa natureza de criatura de ficção, viu-se refletido o próprio escritor, que o confessou a amigos; e deve ter sido sincero, tanto quanto Flaubert parece ter sido (se o foi) ao gritar: — "Madame Bovary sou eu!"

Cf. CÉSAR, Guilhermino e outros, *João Guimarães Rosa*, Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969, p. 21.

14. CÂNDIDO, Antônio, "O homem dos avessos", in *Tese e Antítese*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 3ª edição, 1978, p. 124. É interessante observar que, seguindo um raciocínio diverso, o autor chega a semelhante conclusão: "O São Francisco partiu minha vida em duas partes." Atentando para a sua função no livro, percebemos com efeito que ele divide o mundo em duas partes qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados do sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é fasto; nefasto o esquerdo. (...) Na margem esquerda a topografia parece fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá sucedem."