

# A polifonia bakhtiniana e a sociossemiótica em *Grande Sertão: Veredas*

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v51i3.3234>

**Daniela Santos<sup>1</sup>**

## Resumo

Mikhail Bakhtin criou o conceito de polifonia – uma metáfora vinda da teoria musical – para designar romances em que a ação representa a vida no seu fluir vasto, lento e profundo. Bakhtin não fez uma súmula de seus conceitos, de modo que a polifonia ainda não é bem definida, causando divergências e mal-entendidos entre seus estudiosos. Dessa forma, nosso objetivo é operacionalizar o conceito, mostrando-o como um fazer-sentir do enunciatário, além disso, expondo como pode ser aplicável em outros romances, não apenas nos de Dostoievski – ou seja, tornando-o aplicável e repetível. Para isso, nosso *corpus* será o romance de João Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*. Em um primeiro momento, demonstraremos que *Grande Sertão* é um romance polifônico a partir de um diálogo velado entre Riobaldo e seu interlocutário (“o senhor”). O romance em pauta carrega a síntese do gênero sob a perspectiva do filósofo russo: os problemas e as contradições desta vida não se resolvem, são irremediavelmente contraditórios, o universo de sentido é plural, a construção semiótica dos atores é, antes de qualquer coisa, a representação de consciências plurais, nunca de um “eu” único, mas produto da interação de muitas consciências, dotadas de valores próprios, que interagem ao longo da narrativa, preenchendo, com suas vozes, as lacunas deixadas no enunciado de seus interlocutores. Em um segundo momento, buscaremos demonstrar como a polifonia está, também, adensada no ator do enunciado Riobaldo. Isso será feito na medida em que ele se apresenta na ordem do inacabamento actorial, sendo fundamental, para a noção de ator, as bases teóricas oferecidas pela semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2020). Por fim, nosso objetivo final é demonstrar como essas lacunas, de acordo com as teorias de Eric Landowski (2014a), levam o enunciatário roseano a deslizar para os eixos do ajustamento e acidente.

**Palavras-chave:** semiótica discursiva; sociossemiótica; Landowski; polifonia; *Grande Sertão: Veredas*.

---

1 Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil; [daniela.santos@usp.br](mailto:daniela.santos@usp.br); <https://orcid.org/0000-0002-1791-3493>

## La polifonía bakhtiniana y la sociosemiótica en *Grande Sertão: Veredas*

### Resumen

Mikhail Bakhtin creó el concepto de polifonía – metáfora de la teoría musical – para designar romances en que la acción representa la vida en su fluir vasto, despacioso y profundo. Bakhtin no hizo un resumen de los conceptos, tanto que la polifonía aún no está bien definida, lo que provocó divergencias y malentendidos entre sus estudiosos. Así, nuestro objetivo es operacionalizar el concepto, mostrándolo como un hacer-sentir del enunciatario, además, exponiendo cómo se puede aplicar en otros romances, no solo en los de Dostoievski, es decir, hacerlo aplicable y repetible. Para ello, nuestro *corpus* será el romance de João Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*. En un primer momento, mostraremos que *Grande Sertão* es una novela polifónica basada en un diálogo velado entre Riobaldo y su interlocutor (“el señor”). El romance en cuestión es una síntesis del género desde la perspectiva del filósofo ruso: los problemas y las contradicciones de esta vida no se resuelven, son irremediablemente contradictorios, el universo de sentido es plural, la construcción semiótica de los actores es, ante cualquier cuestión, la representación de conciencias múltiples, nunca desde un solo “yo”, sino producto de la interacción de muchas conciencias, dotadas de valores propios, que interactúan a lo largo de la narrativa, rellenando, con sus voces, las brechas en los enunciados de sus interlocutores. En un segundo momento, buscaremos demostrar cómo la polifonía está, también, profundizada en el actor del enunciado Riobaldo. Esto se hará en la medida en que él aparezca en el orden de incompletitud del actor, siendo fundamental, para la noción de actor, las bases teóricas que ofrecen la semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2020). Finalmente, nuestro último objetivo es demostrar cómo estas brechas, de acuerdo con las teorías de Eric Landowski (2014a), levan el enunciatario *roseano* a deslizarse hacia el eje del ajuste y del accidente.

**Palabras-clave:** semiótica discursiva; sociosemiótica; Landowski; polifonía; *Grande Sertão: Veredas*.

### Introdução

*Meu amor inchou, de empapar todas as folhagens.* (ROSA, 2015, p. 44).

*Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado.* (ROSA, 2015, p. 162).

*Grande Sertão: Veredas*, como poucas obras da literatura brasileira, possibilita uma imensurável multiplicidade de abordagens, como já pontuou Antonio Candido (2002, p. 121), em seu estudo “O homem dos avessos”: “Na extraordinária obra-prima [...] há de

tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício”.

Essa perspectiva de Candido ressalta a pluridimensionalidade do romance: há diversas leituras do livro, algumas interpretações visam a aspectos formais; outras, conteúdo; outras, ainda, trabalham com ambos, pois é quase impossível separá-los.<sup>2</sup> Traremos aqui, ainda que de forma sucinta, mais uma leitura ao romance: considerando-o polifônico, buscar-se-á demonstrar como esse conceito bakhtiniano produz – muito além de um fazer-persuasivo do enunciador<sup>3</sup> – um *fazer-sentir* ao enunciatário. Para isso, serão abordadas as ideias de Eric Landowski (2014a): pretende-se demonstrar que o jagunço, sujeito que, no lugar-comum, teria todas as características de uma abordagem não polifônica (logo, arbitrária), ou seja, estaria *programado* para a violência, na verdade, encontra-se regido pelo *sentir* e pelo *imprevisto*: “o homem sente que foi um brinquedo, há um destino obscuro, misterioso que o tempo todo dirigiu as coisas” (CANDIDO, 2011b).

Para isso, primeiramente, serão expostas as ideias de Landowski, para situar o leitor nos estudos do semiótico francês. Na sequência, apresentaremos *Grande Sertão* como um romance polifônico: como podemos concebê-lo sob essa perspectiva se temos apenas a voz de Riobaldo, não havendo reversibilidade entre *eu* e *tu*, o que o faz *parecer* um monólogo? Após elucidar esse ponto, será demonstrada nossa tese: o romance polifônico está mais para os eixos do imprevisto e do sensível, e, portanto, menos para os eixos da programação e da manipulação.

Feita esta breve introdução, aventurar-nos-emos nesse universo rico e surpreendente.

## **Algumas palavras sobre a teoria de Eric Landowski**

O modelo de narratividade greimasiano foi expandido e rediscutido pelo semiótico Eric Landowski, com a proposta dos regimes de sentido e interação. Surge, assim, como desdobramento da semiótica, a sociosemiótica, que – também como a semiótica – antes de ser um método, é um modo de olhar e abordar o mundo (DEMURU, 2019). Nas palavras do próprio Landowski (2014b, p. 12), “Concentrando assim a atenção sobre o ato e mais especificamente sobre a dimensão interacional dos processos, a sociosemiótica inscreve-se no prolongamento da semiótica *standard*”.

---

2 Segundo Bolle, em 2004 (p. 19), a fortuna crítica de *Grande Sertão: Veredas* ultrapassava mais de 1.500 títulos. Não há dúvidas de que, 17 anos depois, esse número aumentou consideravelmente em análises sociológicas, histórico-sociológicas (como Walnice Nogueira Galvão e o próprio Willi Bolle), filosóficas (como Benedito Nunes), psicanalíticas, folclóricas, metafísicas etc., que não esgotam a imensidão da obra-prima de João Guimarães Rosa.

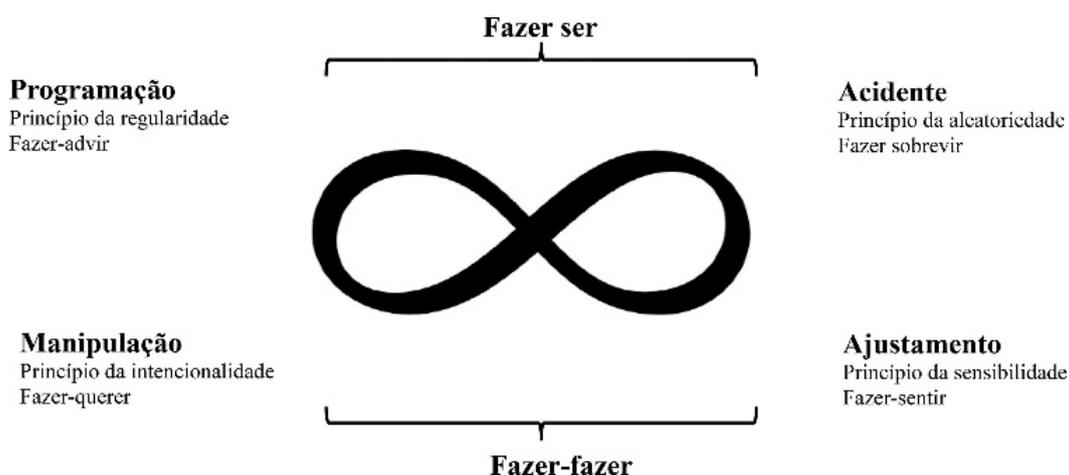
3 Considerando, sob esse aspecto, que a polifonia é uma estratégia discursiva do enunciador para fazer o seu *fazer-persuasivo*.

Se a semiótica narrativa canônica reconhece dois regimes – a programação e a manipulação –, a sociossemiótica acrescenta mais dois: o ajustamento e o acidente. De acordo com Fiorin (LANDOWSKI, 2014a, p. 8): “Eric Landowski não destruiu o modelo de narratividade descrito por Greimas, mas, fazendo um rigoroso cálculo de probabilidades, mostrou que ele é uma das possibilidades, entre outras, de narratividade”. É tão grande a importância desses dois novos regimes, pois se abre espaço para o sujeito seguro de sua capacidade de *sentir* e para aquele que se entrega à *sorte*. Assim, os dois primeiros são regidos pela regularidade e pela intencionalidade; e estes últimos pela sensibilidade e aleatoriedade.

É preciso reforçar que esses regimes não são estanques. Um mesmo sujeito circula entre eles, elege – conscientemente ou não – o regime mais apropriado, e, pode, ao exercê-lo à exaustão, ser levado a outro. Landowski (2014a) exemplifica com a figura do sedutor Don Juan, que ao fazer da manipulação seu modo de vida – sempre manipulando, seduzindo, as mulheres – acaba deixando a sua “arte” vazia, sendo levado a uma mera repetição de atos, uma programação. Nesse contexto, trazemos a célebre frase marxista que aqui se encaixa bem: “todo sistema carrega em si o germe da sua própria destruição”, no caso da nossa exposição: todo sujeito está condenado a deslizar no esquema proposto por Landowski; e, por conseguinte, todo regime tem seu fim, sendo levado a outro.

O semioticista francês expõe também os riscos dessas interações – quanto mais próximo da programação, menos arriscada é a interação, pois não há surpresas; por consequência, quanto mais regido pela aleatoriedade, mais riscos se correm. Landowski esquematiza de modo que fica evidente como esses quatro elementos podem se articular e combinar para dar conta da heterogeneidade de caracteres ou práticas sociais (2014a, p. 85):

**Figura 1.** Estrutura do quadrado dos regimes de interação segundo Landowski.



**Fonte:** [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-45732019000200128](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732019000200128).  
Acesso em: 3 fev. 2021.

Discorre-se, finalmente, sobre cada um deles.

A programação e a manipulação estão sob a lógica da junção, que propõe que as relações entre sujeitos são mediadas pela busca dos objetos de valor, com os quais se quer entrar em disjunção ou em conjunção (DEMURU, 2019).

A programação é baseada na previsibilidade, dessa forma, é limitada de riscos. Já era prevista em Greimas, embora não fosse abordada diretamente, mas pode-se afirmar que os papéis temáticos são parte da programação, pois delimitam o fazer de um ator e fazem dele um agente funcional. Ao se falar de um jagunço, por exemplo, há uma atitude já esperada. Tomemos o caso de Hermógenes:

Ele era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado. De uns assim, tudo o que escapa vai em retinje de medo ou de ódio. Observei, digo ao senhor. Carece de não se perder sempre o vezo da cara do outro; os olhos. [...]

Há-de haja! – O Hermógenes tinha falado, para falar:

– “Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se a vida sobrava, para não sobrar!” (ROSA, 2015, p. 192).

Nesse trecho, no julgamento de Zé Bebelo,<sup>4</sup> Hermógenes age da forma já prevista, “coerente” com o papel temático de um jagunço diante de seu rival (“é que se devia de amarrar este cujo, feito porco”; “Acuso é isto, acusação de morte”). Mais do que isso, Hermógenes age de forma repetitiva, já se espera isso dele (outro episódio a se destacar é o da *matança dos cavalos*). Riobaldo o descreve, já nas páginas iniciais, como “nasceu formado tigre, e assassim” (ROSA, 2015, p. 26). Sobre isso, Landowski (2014a, p. 24) diz: “É precisamente o que a gramática do fazer-ser autoriza por princípio e sem reserva ao estender, sob o manto da noção aparentemente neutra de papel temático, a ideia de estritas regularidades de comportamento a todos os tipos de atores possíveis.”. Com esse exemplo, queremos demonstrar que o papel temático corresponde a percursos estáveis de vida (o revisor, revisa; o cantor, canta) (LANDOWSKI, 2014a), que são também responsáveis pelos estereótipos (por ex., o assassino é sempre o mordomo).

No entanto, a programação pode ocorrer em práticas sociais, por exemplo, uma missa, em que há um roteiro seguido sempre da mesma forma (e que depois de certo tempo já não prende mais a atenção dos fiéis, ou seja, perde seu sentido); ou em interações: as conversas de elevador, sempre iguais e vazias de sentido, e sem nenhum risco para os atores etc.

---

4 O inesperado é o julgamento, pois não era tradição no bando. Riobaldo tem a ideia para tentar salvar a vida de seu antigo amigo, a quem ele ainda admira.

A manipulação foi o centro das atenções por muito tempo. Foi a ela que Greimas dedicou mais atenção. Mencionam-se, em resumo, as etapas desenvolvidas pelo lituano: manipulação, competência, performance e sanção. Um destinador manipula seu destinatário para querer ou dever fazer algo; para isso, o destinatário precisa aceitar o contrato proposto a partir de um fazer-interpretativo, confiando no destinador. Adquire competências modais (*saber* e *poder*) e passa a fazer o programa narrativo. Como exemplo, usaremos o episódio das Veredas-Mortas (o pacto): Riobaldo, no início de sua trajetória como jagunço, era *Tatarana*, não tinha a competência necessária para ser líder dos jagunços e vencer os Hermógenes, mas acreditava que o diabo poderia lhe dar a competência para isso. Riobaldo foi manipulado (não pelo próprio diabo, mas pela lenda faustiana que habita o imaginário popular) para cair em tentação e se render ao poder do “demo”, e, ao fazer o pacto, adquire o poder-fazer/saber-fazer e torna-se o *Urutú-branco*.<sup>5</sup> Riobaldo *queria* e *podia* encontrar o diabo,<sup>6</sup> mas *não-devia*, de acordo com sua crença (e, por isso, passa a ser atormentado pela ideia de ter vendido a sua alma). O diabo não aparece de forma explícita, mas há uma transformação em Riobaldo,<sup>7</sup> ele passa a ser competente e executa a performance pretendida. Fica, assim, a questão: Riobaldo atuou sobre si mesmo – numa relação reflexiva – para ganhar a competência de conduzir seu grupo para a batalha final, e, assim, o pacto foi apenas “um caminho para adquirir poderes interiores necessários à realização da tarefa” (CANDIDO, 2002)? O *não-saber* se o pacto foi realizado realmente – ou se foi uma relação reflexiva – faz que Riobaldo questione, em todo o romance, sobre a existência do diabo. Dessa forma, esse percurso narrativo é em si mesmo uma pergunta. Riobaldo torna-se o homem em estado de dúvida, de incerteza.

Isso posto, passemos ao ajustamento e acidente, os outros dois regimes do modelo landowskiano.

Ajustamento e acidente estão na lógica da união. Neles, os objetos de valor não estão em transição entre os sujeitos; são construídos pelo contágio, pelo contato direto, pelo sensível.

---

5 “Como sabemos, os ritos de passagem comportam muitas vezes a atribuição ou acréscimo de um nome, ou revelação do nome verdadeiro, conservado secreto” (CANDIDO, 2002, p. 133).

6 Questiona-se sobre o modal *saber*. Riobaldo *sabia* encontrar o diabo? No romance, Riobaldo brada: “– Lúcifer!... Satanaz!...! Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? *É a gente mesmo, demais*” (grifamos, p. 345). No entanto, mais adiante, ele sente algo diferente: “Meu corpo era que sentia um frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. E aquele gelado inteiriço não me largasse mais” (p. 346).

7 A transformação de Riobaldo é evidente mesmo antes da batalha final: após o pacto, Riobaldo torna-se um homem endurecido, arbitrário, “roçando a crueldade na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado” (CANDIDO, 2002, p. 133), Diadorim nota a mudança, perguntando: “se alguém te botou malefício”.

O ajustamento é mais emocional e mais estésico. Está em função do princípio da sensibilidade, no qual o sujeito sente o sentir do outro em uma relação direta, corpo a corpo, e se modela a suas emoções, ao seu ritmo, pelo contágio. Landowski (2014a, p. 17) já alertava que não se pode confundir ajustamento com adaptação, pois esta remete à programação (“onde um actante pode agir sobre um outro apenas sob a condição de respeitar as regularidades que regem seu comportamento”; portanto, não é uma questão de um sujeito se submeter à vontade do outro, ou seja, de fazer o outro crer, mas, sim, de fazer-sentir. Não se fala mais de um fazer-persuasivo, mas de permitir que as sensibilidades, os desejos, comandem a interação. Em resumo, nas palavras de Landowski (2014a, p. 51): “Com a manipulação, aparecem ‘sujeitos’, atores maleáveis já que dotados de inteligência e de relativa autonomia. Com o ajustamento, acabamos de reconhecer esses mesmos sujeitos como dotados, ademais, de um corpo e, por isso mesmo, de uma sensibilidade”. O semiótico exemplifica bem com a dança: para ser algo que desperte emoções, que construa sentidos, é preciso que, ao dançar, os sujeitos procurem a melhor forma de se ajustar um ao outro. Dessa maneira, o sentido é criado em ato, não tem uma resposta antecipada (ou uma condução à resposta esperada), “cada impulso de um constitui um convite para o outro amoldar-se ao seu movimento” (LANDOWSKI, 2014a, p. 95). E, também por isso, diferentemente dos outros dois regimes já descritos, este conta com um grau maior de risco na interação, “é possível que toda prática de ajustamento seja antes de tudo um pôr a prova a si mesmo através de uma relação total e arriscada com o outro”.

Por derradeiro, o acidente é regido pela aleatoriedade. Portanto, é o completo acaso que o compõe. Os acontecimentos deste modelo escapam de qualquer previsibilidade, e não dependem de nenhuma instância externa, menos ainda de uma ação reflexiva. Com essa proposta, Landowski (2014a, p. 70) abrange também as interações com fenômenos naturais (“não dependem de programações bem conhecidas, nem da manipulação, nem do ajustamento”). Aqui, tudo se escapa, o risco é total; não há segurança, não há previsibilidade. Pode-se, então, perder o sentido e beirar o absurdo.

Se no ajustamento, o destinador buscava o “sentir com”, ou na manipulação, “fazer-crer”, no acidente, o destinador não tem nenhum desses “contratos”, nada exige. É alheio aos destinatários, e pode lhes mudar o destino abruptamente, sem nenhuma comunicação com os sujeitos. Dito isso, cumpre observar que o sujeito que se propõe a este regime, entrega-se à própria sorte, e está completamente às cegas.

Em resumo:

[...] se toma o acaso por um fenômeno imanente e vazio de sentido e, conseqüentemente, não se pretende ver nas manifestações que supostamente dele dependem senão a resultante de uma probabilidade matemática calculável. Por outro lado, os fenômenos de ordem aleatória remetem a uma probabilidade

mítica, dependente de uma instância transcendente e impenetrável, a fatalidade. (LANDOWSKI, 2014a, p. 78).

## **A Polifonia e a Sociossemiótica em *Grande Sertão: Veredas***

Antes de iniciarmos, importante destacar que, por questões de espaço, não iremos analisar a fundo a polifonia bakhtiniana.<sup>8</sup> Contudo, como esse conceito ainda é mal entendido e mal interpretado, faremos um breve esclarecimento de nossa perspectiva.

M. Bakhtin assevera que Dostoiévski foi o responsável por uma verdadeira revolução na teoria do romance, “como gênero específico e produto de uma poética histórica” (BEZERRA, 2018, p. VII *apud* BAKHTIN, 2018). O filósofo descreve o romance de Dostoiévski como um universo plural, em que a representação das personagens é, sobretudo, uma representação de consciências plurais, nunca da consciência de um “eu” único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, que dialogam, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, definindo o romance como um grande diálogo. Admite-se, também, a liberdade e independência dos personagens sobre o autor, mas deixa evidente que, por ser um gênero dialógico por excelência, o autor também faz parte desse diálogo, sendo, ao mesmo tempo, seu organizador (BAKHTIN, 2018). Assim, nesse concerto de vozes, o autor é um regente, e cria-se uma isonomia: o poder está dividido entre os participantes do discurso romanescos, ou seja, os cruzamentos de ideias e de valores não se concentram mais em uma única consciência, que tudo sabe e tudo pode. Aguiar e Silva (1973, p. 276) define o romance polifônico da seguinte forma:

O estatuto da personagem solidamente travejada, bem definida pelos seus predicados e pelas suas circunstâncias – elementos caracterológicos, traços fisionômicos, meio social, ocupação profissional etc. – entrou em crise ainda na segunda metade do século XIX, com os romances de Dostoiévski. Após a sua leitura, impõem-se obsidiantemente as teorias, as disputas ideológicas, as dúvidas, as raivas, os desesperos das suas personagens, mas dificilmente se rememoram os seus rostos, a cor dos seus olhos, a decoração de suas casas, etc. Segundo as palavras de Mikhail Bakhtine, ‘o herói interessa a Dostoiévski, não enquanto fenômeno da realidade, possuindo traços caracterológicos e sociológicos muito bem definidos, nem enquanto imagem determinada, composta de elementos objetivos com significação única, respondendo no seu conjunto à pergunta ‘quem é?’; o herói interessa a Dostoiévski como ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio, como a posição do homem que busca a sua razão de ser e o valor da realidade circundante e de sua própria pessoa’.

---

<sup>8</sup> Tampouco haverá uma fusão dos conceitos bakhtinianos e semióticos. No entanto, tanto a filosofia bakhtiniana quanto a semiótica de linha francesa possibilitam estudos das estruturas subjacentes e das estruturas manifestadas de um texto (no caso, de Bakhtin, de um texto romanescos), e é esse o motivo desta análise.

Dostoiévski era um grande entendedor da alma humana, sabia que o universo humano é composto pela diversidade de personalidades, pontos de vista, posições religiosas, étnicas, por fraquezas, excentricidades, violência, timidez, ou seja, sabia e retratou os seres humanos como uma mescla de vicissitudes, em que vozes do passado e do presente se cruzam, e reverberam no futuro. Tornando, assim, o herói polifônico inconcluso e indefinível. Antonio Candido (2011b, p. 117), inclusive, pondera sobre esse caráter universal na obra de Rosa: “todos nós somos Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da humanidade, num sertão que também é o nosso espaço de vida”. A partir desse inacabamento, o sertão é o mundo. Perde-se o pitoresco, ganha-se a polifonia.

A obra-prima de Guimarães Rosa inicia-se com um travessão, sinal incontestável de diálogo, o que já marca um “avultamento do papel do interlocutor, que passa a ser visto como o único narrador” (FIORIN, 2016, p. 100). No entanto, não há reversibilidade entre interlocutor e interlocutário, o que poderia levar a um monólogo. Mas não é o caso: o “interlocutário, que ocupa a posição de narratário, pelas mesmas razões pelas quais o interlocutor está na de narrador, *está presente no texto*” (FIORIN, 2016, p. 100). Nesse diálogo com o “senhor”, esse pronome de tratamento é repetido cerca de 980 vezes, e, a partir disso, o “interlocutor-narrador torna o interlocutário-narratário manifesto no texto pelas perguntas que faz a ele [...]; pela retomada de suas palavras. [...] Vai assim compondo a figura de um interlocutário ‘hábil inquiridor, simpatizante e letrado’” (FIORIN, 2016, p. 100). Riobaldo, portanto, traça também um intenso diálogo consigo mesmo, com seu tempo, sua história, seu lugar, com a humanidade e com as ideias com as quais conviveu (MARKS, 2017). Desse modo, a voz de Riobaldo é única, porém plurivocal, está sobre uma paisagem extensa e deslumbrante, escuta todas as vozes, de todos os lados, numa posição catalisadora de processar e devolver ao interlocutor (MARKS, 2017). A sua performance narrativa é organizada, mas dilacerada afetivamente e atravessada pelas outras vozes do romance. Nessa linha, Riobaldo é um observador com focalização parcial interna, mas seu discurso é sempre orientado para o outro, e com este dialoga, em maior ou menor grau. Acontece, dessa forma, o que Bakhtin (2018, p. 226) previu como “dialogismo velado”:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes *responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível*, sugerindo fora de si, além dos limites, a palavra não pronunciada do outro.

Em *Grande Sertão*, esse diálogo velado ocupa posição muito importante, com elaboração profunda e sutil. Pode-se defender, a partir disso, que há um ajustamento de vozes entre narrador e narratário, como apontou Discini (2017). Riobaldo já sabe de todos os fatos – e do *acontecimento extraordinário* que irá contar mais ao final do livro –, mas se ajusta a seu interlocutor, causando surpresa na sua revelação. Ele (re)vivencia aquilo que irá narrar, e narra aquilo que já vivenciou. Assim, os fatos se (re)constroem à medida que são narrados. Discini (2017, p. 95) sobre esse ajustamento diz: “um parceiro e outro parecem influenciar-se mutuamente pelo contato e pelo contágio das presenças, como prevê Landowski”.

Como exemplo, trazemos as seguintes passagens:

Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor *ri certas risadas...* Olhe quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, vai se ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. (ROSA, 2015, p. 19).

Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! *Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia.* Já sabia, esperava por ela já o campo. Ah, a gente, na velhice, carece de ter algum descanso. *Lhe agradeço.* Tem diabo nenhum. (ROSA, 2015, p. 21).

Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar. *Senhor o que acha? E o velhinho assassinado? – eu sei que o senhor vai discutir.* Pois, também. Em ordem que ele tinha um pecado de crime, no corpo, por pagar. (ROSA, 2015, p. 23).

*Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja:* isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. (ROSA, 2015, p. 83).

Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o *senhor me ouviu, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.* Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredzinhas. *O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.* (ROSA, 2015, p. 98).

Ainda segundo Discini (2017), há um ajustamento também em relação à temporalidade. Há um predomínio do pretérito, no entanto, entre este sistema verbal e o tempo do agora, “o ator corre riscos próprios ao ajustamento sensível” (DISCINI, 2017, p. 95). Assim, se os acontecimentos passados se alternam com especulações no presente, cria-se uma

narrativa aparentemente caótica, “responsável por certo movimento de fluxo e refluxo” (COUTINHO, 2013, p. 86): “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas devagadas” (ROSA, 2015, p. 23), ou, ainda: “Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço na minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. [...] Agora é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido” (ROSA, 2015, p. 192). Como disse Discini: “Surge um corpo orientado à temporalidade da percepção, que ilumina a simultaneidade do passado e do futuro, interseccionados na duração do presente” (DISCINI, 2017, p. 95).

Em suma: quando o papel do interlocutor se intensifica, há um ajustamento ao interlocutário-narratário, de modo que Riobaldo, embora já soubesse da surpresa final, não a adianta, causando um arrebatamento na leitura:

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje eu sei; isto é, padeci. (ROSA, 2015, p. 410).

De acordo com Fiorin (2016, p. 99), “O observador não sabe quem é de fato Diadorim e o que se passa no seu íntimo. Quem sabe de todas as coisas é o narrador”. Essa lacuna entre o que o narrador sabe e o observador não sabe, que todo o tempo transparece na narrativa (a partir de uma ambiguidade estranha em relação a Diadorim), marca a polifonia. Bakhtin fala em discurso bivocal, que, como mencionado, é orientado para o outro, com ele se ajusta, fazendo que a polifonia passe a ser da ordem do *fazer-sentir*, e não do *fazer-ser*.

De forma evidente, existem ajustamentos entre o interlocutor/interlocutário de tempo e, também, de espaço. O ajustamento de espaço é o mais notório na obra. A própria teoria literária levantou como o homem fazia o meio e o meio fazia o homem, sem nexos causais. Candido (2011b, p. 124, grifo nosso) já assinalava:

No liso do Sussuarão há um abafamento de deserto, cuja secura e aridez penetram *nos personagens e no leitor* [...]. Começamos a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente às necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos.

Pensem, no entanto, em como esse ajustamento é realizado. Nossa hipótese é a de que o efeito de sentido da polifonia contribui para esse regime. Vejamos, portanto, o caminho de Riobaldo no quadrado elíptico proposto pela sociossemiótica.

Riobaldo é um ator do enunciado polifônico – um ser cindido, seu mundo interior é formado por diferentes vozes, que são equipolentes, e isso é a grande angústia de

Riobaldo: o não saber quem é, seu desejo é bipartir o mundo – e está em ajustamento com o espaço. No episódio do julgamento de Zé Bebelo, temos vozes equipolentes, imiscíveis, com posições diferentes, com uma marcação de intersubjetividade, mas há também o espaço, que nunca fica em segundo plano. O meio físico parece se esgotar na observação, no entanto ele se desarticula, marcando o regime de ajustamento. Vejamos o sertão no julgamento de Zé Bebelo:

“– O senhor não é do sertão. Não é da terra...”

“– Sou do fogo? Sou do ar?”

[...]

– Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas no sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo [...] Eu gostava dele do jeito que agora gosto de compadre meu Quelemém; gostava por entender no ar. [...] Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera. (ROSA, 2015, p. 237-238).

Pensando nessa cena, observamos que um dos motivos alegados para o fim de Zé Bebelo era a falta de ajustamento à terra, ao sertão. Zé Bebelo representa o governo, o moderno, aos olhos dos jagunços, e o jagunço é o homem em ajustamento com a terra: “O Sertão é o jagunço”, mas o jagunço também é o sertão. Ocorre, desse modo, uma interação entre iguais, como proposto por Demuru (2019, p. 92): “a partir de suas competências estésicas, isto é, sentindo-se reciprocamente, é uma relação que pode levar a uma ‘realização mútua’”. O episódio do Guararavacã também evidencia forte ajustamento com o ambiente: Riobaldo, ao chegar naquele lugar quase mágico, deixa-se contagiar, e há o regime de ajustamento: “Aquele lugar, o ar...”.

O mote “viver é muito perigoso” é repetido constantemente ao longo da obra, demonstrando que o estar-no-mundo não pode ser dado de outro modo, a existência humana, a relação com o outro, com o ambiente, implicam riscos (“travessia perigosa, mas é da vida” (ROSA, 2015, p. 440)). Por esse ângulo, a vida perigosa força a viver perigosamente, tendendo a posições extremas, é preciso agir com coragem (“Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar. Viver é muito perigoso” (ROSA, 2015, p. 33)). O homem de *Grande Sertão: Veredas* não escolhe viver sob o risco, não o elege como norte, mas não há escolha: as condições sociopolíticas, o meio, o discurso em que vive, levam-no a esse regime (“Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacionzinho de metal” (ROSA, 2015, p. 28)). Nessa perspectiva, na busca de algum sentido ao regime do acidente, Riobaldo recorre a instâncias superiores: Deus e o diabo. A procura de Riobaldo é manipular o mal como uma condição para atingir um bem possível (Riobaldo busca o pacto com o diabo para vencer o outro pactário Hermógenes, mais cruel e impetuoso).

Chegamos, mais uma vez, a uma das cenas-chave do romance: as Veredas-Mortas. É nela que, como vimos, há uma mudança em Riobaldo. Candido (2002, p. 133) alerta: “Riobaldo sai transformado – endurecido, arbitrário, roçando a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado”. Contudo, como havíamos apontado, essa mudança está apenas no nível do parecer-ser.

Analisando-se pelas ferramentas proporcionadas pela teoria de Landowski, podemos considerar que, no parecer-ser, Riobaldo havia mudado, era uma voz centrípeta, mas, em seu íntimo, continuava no regime do sensível – inclusive, defendemos que o pacto foi um ajustamento com o meio, naquele ambiente frio, escuro, o ator enunciado se viu como um corpo em contágio:

A meia-noite vai correndo... – eu quis falar. O cote que o frio me apertava por baixo. Tossi, até – “Estou rouco?” – “Pouco...” – eu mesmo sozinho conversei. Ser forte é parar quieto; permanecer. Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três-marias, – já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até descendo. A vulto, quase encostada em mim, uma árvore mal vestida; o surto dos ramos. (ROSA, 2015, p. 344).

No entanto, como observamos, após o desfecho da cena descrita, temos um Riobaldo autoritário, que “expulsa” Zé Bebelo do comando do grupo e que não permite interferências em seu comando, tanto que mais uma vez se propõe a atravessar o liso do Sussuarão.

Na primeira tentativa de travessia do liso, Riobaldo era e parecia um herói polifônico, como buscamos demonstrar no capítulo anterior, e na travessia daquele deserto, inóspito, há uma secura e aridez que “penetram nos personagens e no leitor” (CANDIDO, 2002, p. 124). Riobaldo não resiste àquilo, não tem o poder-fazer, não está endurecido o suficiente para enfrentar o lugar.

Contudo, há a tentativa bem-sucedida após o pacto: “a travessia se deu porque o chefe mudara” (CANDIDO, 2002, p. 126) – não porque a chefia mudara, mas o chefe mudara internamente: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar” (ROSA, 2015, p. 33).

Pensem nessa mudança do ator enunciado à luz da proposta de Landowski (2014a). Temos uma pessoa desdobrada, um discurso bivocal; assim, propomos que o ator do enunciado está sob um regime no quadrado elíptico de Landowski e o narrador ficcional, em outro. Ou seja, o enunciador roseano delega “voz” a um narrador implícito para contar a história da vida do jagunço Riobaldo. No entanto, Riobaldo assume a narrativa:

O travessão que precede a primeira palavra do romance e que só fecha no ponto final da última página pressupõe uma instância narrativa que dá a palavra a Riobaldo. Como esse narrador só tem essa função no livro, é Riobaldo que preenche as funções de representação. (FIORIN, 2016, p. 99).

Há, desse modo, um narrador-ficcional: Riobaldo se biparte, acentuando a polifonia. Portanto, ora ascende o Riobaldo personagem, que se mostra seguro e com um discurso autoritário, ora ascende o Riobaldo narrador-ficcional, que mostra seu ser cindido.

Depreendemos, a partir dessas reflexões, que, no quadrado elíptico, Riobaldo-narrador-ficcional permanece mais próximo dos eixos do regime da união, do sensível, pois ele permite o acesso (no tempo do agora, da narração contada por um Riobaldo idoso, que passa a sua vida a limpo) a como ele se sentia na época do vivido: “Minha vontade estrôina de paliar: Seu Zé Bebelo, velho, tu me desculpe...” (ROSA, 2015, p. 357, grifo do autor); “Como era que eu ia matar aquele sujeito, anunciado de pobre? Aquilo era justiça? [...] Era justiça? Era possível? Eu pensei. Os outros, parados em volta, esperavam, por apreciar” (ROSA, 2015, p. 387).

Contudo, temos um ator do enunciado que, na manifestação, mostra-se diferente: perdemos cenas de ajustamento com o espaço, o texto fica “mais fluido” porque o vemos menos cindido, mais seguro. Diadorim, inclusive, aponta a mudança do amigo-chefe (“Repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo...” (ROSA, 2015, p. 381)). Entretanto, temos acesso a um Riobaldo a que Diadorim não tem, e ele lamenta: “Aqueles obras, então, Diadorim não visse? [...] O amor dá as costas a toda reprovação. E era o que Diadorim agora desfazia em mim” (ROSA, 2015, p. 381).

Esse desencontro entre Riobaldo e Diadorim é observado por Candido (2002, p. 133), que aponta uma mudança na forma com a qual Riobaldo lida com o sentimento: “mesmo o seu sentimento por Diadorim, que apesar da revelação na Guararavacã do Guaicuí, tinha permanecido nos limites da dúvida, ou pelo menos da severa repressão, desponta com agressividade”. Vejamos por esse prisma:

– “Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?”

Ao que eu, abirado, reagi:

– “Mano meu mano, te desconheço?! *Me chamo não é Urutú-Branco? Isto, que hei-de já, maximé!*<sup>[9]</sup>”

---

9 Interessante observar a voz de Zé Bebelo em Riobaldo nessa frase (mostrando o dialogismo marcante entre eles): “maximé” é uma expressão de Zé Bebelo. Forma-se a polêmica interna velada, conceito que advém da polifonia bakhtiniana e será mais bem estudada no item 3.3.

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. *Não sabia* que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. *Hoje, eu sei; isto é, padeci.* [...]

O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me relembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do raso. (ROSA, 2015, p. 410, grifo nosso).

Diadorim falava sobre a relação amorosa de ambos, mas, no tempo do vivido (tempo do narrado), Riobaldo não entendeu a que o amigo se referia; só foi entender no tempo da narração (“Hoje, eu sei; isto é, padeci”). Riobaldo, ao não compreender a pergunta do amigo, provoca-o, numa tentativa de manipulação: “Me chamo não é Urutú-Branco?”, no intuito de dizer que, com ele, não haverá erro, e logrará a travessia. Percebemos, assim, como Riobaldo está dominado pela vingança, deslizado mais para o eixo da manipulação.

Pensem, portanto, que o ator do enunciado está regido pelo princípio da intencionalidade – ele deixa de ser destinatário e passa a ser destinador, manipulando seu grupo a atravessar o liso e guerrear com os hermógenes. A crítica literária (GALVÃO, 1972; CANDIDO, 2002) também se debruçou sobre como o pacto com o diabo passa a ser a certeza dentro da incerteza (em nossa visão sociossemiótica, a certeza são os princípios da regularidade e da intencionalidade, regimes menos arriscados; a incerteza, os regimes da aleatoriedade e do sensível, que escapam da segurança do certo, não podem ser previstos, medidos e, por isso, são arriscados): “Querer subjugar o mundo e fazê-lo curvar-se às suas ordens pode redundar em danação. Assim agiu Riobaldo, vendendo sua alma” (GALVÃO, 1972, p. 130).

Assim, a natureza de Riobaldo é não ter certeza nenhuma, seu “destino dado” é ser cindido, atravessado por vozes, ser um corpo inacabado, aspectualmente imperfectivo. Voltemos ao que diz a crítica literária: “A certeza mata e espolia. [...] Riobaldo é um homem sem certezas. Diz de si mesmo que diverge de todo mundo, que não guardava fé e não fazia parte” (GALVÃO, 1972, p. 131).

Ao saber da morte de Diadorim e descobrir seu segredo, Riobaldo retorna ao regime da união, ora regido pelo imprevisto – a própria morte de Diadorim –, ora pelo ajustamento:

Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas antes reparti o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo. [...]

Desapoderei.

Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim. Eu queria me abraçar com uma serrania? Mas, nessa parte, de muito

mal me lembro, pelo revés em minha saúde. Ao que eu ia, de repente, me vinha um assombramento de espírito, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair; e, depois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome.

[...]

Eu vim. Pelejei. Ao deusdar. Como é que eu sabia destonar contra minha tristeza? O dito, vim, consoante traçado. Num lugar, o Tuim, me alembro: eu tive de mudar para outro cavalo. E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou: – que o trecho, dos marimbús, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas... Coisa que compadre meu Quelemém mais tarde me confirmou. Daí, mais para adiante, dei para tremer com uma febre. Terçã. Mas o sentido do tempo o senhor entende, resenha duma viagem. Cantar que o senhor fosse. De aí, de mim. Namorei uma palmeira, na quadra de um entardecer... (ROSA, 2015, p. 486-487).

Na transcrição anteriormente feita, que, na textualização segue à morte de Diadorim, vemos um Riobaldo perdido, deslizando entre o ajustamento (“eu queria me abraçar com uma serrania?”; “namorei uma palmeira”) e o acidente. Nesse momento, o ator do enunciado está mais próximo do regime do acidente, perde os significados, perde seu nome, perde sua saúde, perde-se no caos de sua tristeza e culpa – e até a certeza do local que está procurando se esvanece, ele busca por Veredas-Mortas, onde invocara o demônio, mas é avisado que o único local com nome parecido é Veredas-Altas –, o que nos dá respaldo para acreditar que houve um ajustamento no momento do contrato com o diabo. Vejamos nas palavras de Landowski (2014a, p. 71):

O risco do ajustamento consiste em derivar rumo ao acidente e, portanto, ao sem-sentido. [...] os regimes do ajustamento e do acidente formam em seu conjunto uma “constelação”, como diria Georg Simmel, onde o sentido da vida é a cada instante posto em jogo.

Ainda de acordo com Landowski (2014a, p. 71), no regime do acidente, a súbita descontinuidade produz as “maiores incertezas no plano do conhecimento e, evidentemente, as piores destruições e as mais terríveis dores”. Desse modo, o regime do acidente está perto do que Lotman (1995, p. 35 *apud* DEMURU, 2019, p. 96) propõe para explosão: “evento que interrompe a cadeia de causas e dos efeitos e que projeta, na superfície, uma série de eventos igualmente prováveis dos quais é impossível, em princípio, dizer qual se realizará”.

Landowski (2014a) assinala que a experiência da dor invade o corpo e atormenta de tal forma que é difícil suportar, tirando o sentido de tudo. É assim que Riobaldo se encontra após a morte de Diadorim. Atravessado pela dor, no tempo do vivido, mas também no

tempo da narração, pois os fatos estão presentificados afetivamente, voltamos a ter, na manifestação e na imanência, o herói cindido, um corpo dilacerado. Há, então, uma continuidade entre o tempo do narrado e o tempo da narração.

É nessa conjuntura que Riobaldo reencontra Zé Bebelo e ressurge a intersubjetividade entre eles. Suas consciências equipolentes marcam as páginas finais do romance: é um diálogo tenso, que evidencia as diferentes posições axiológicas entre eles, mas é essa interação que “salva” Riobaldo: “Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar a salvar” (ROSA, 2015, p. 491).

É preciso observar também que Riobaldo, em alguns momentos, esbarra no regime da programação (lembrando que não são categorias estanques, pode-se estar mais para um eixo, mas não estar nele propriamente). Dessa forma, se Riobaldo esbarra num regime e vai para outro, podemos concluir que é o ritmo da emoção que compõe o corpo semiótico de Riobaldo. Ritmo, tensão. Intensidade e extensidade. Aquela é fronteira do ajustamento e esta, da programação.

Portanto, ao se tornar o destinador-manipulador do grupo – o chefe dos jagunços –, ele quase atinge “a arte mais acabada da manipulação” (LANDOWSKI, 2014a, p. 65), pois assume o papel temático de jagunço – em boa parte de sua narrativa, ele era jagunço a contragosto, resultado dos encontros com o Menino no de-Janeiro e, anos depois, com este, já chamado de Reinaldo/Diadorim.

Então, poderíamos propor um quadrado semiótico em que os contrários são bandido e herói e os contraditórios, não-bandido e não-herói. Ao mesmo tempo que Riobaldo desliza nos regimes propostos por Landowski, move-se também para um desses pontos no quadrado semiótico. Em Riobaldo, temos a coexistência do jagunço e do paladino, do ódio e do amor, do bem e do mal. Esses pontos de vista, mesmo adensados no ator do enunciado, interagem em igualdade, são equipolentes, de forma que não se pode dar uma palavra final sobre o herói.

Finalmente, após essa análise, levantamos a questão: qual é a posição do enunciatário, diante dessa pessoa desdobrada, no quadrado de Landowski (2014a)?

No entanto, se temos um ator do enunciado que desliza entre todos os regimes de Landowski, o sujeito da enunciação se mantém, primordialmente, na “constelação da aventura”. O enunciatário tem acesso também ao Riobaldo do tempo da narração, percebendo que, quando o ator do enunciado está nos regimes da manipulação e da programação, é apenas no nível da mentira: parece, mas não é. Para fazer o seu fazer-persuasivo, o enunciador realiza o fazer-sentir por meio do discurso bivocal. Essa bivocalidade mantém o leitor nos regimes do sensível. Sobre esse perfil de leitor, Discini

(2015, p. 21) aponta: “Parece, assim, esboçar-se um corpo à mercê do mundo que habita”. O sujeito da enunciação, tal como os atores do enunciado, fica no meio do redemoinho.

Destacamos, no parágrafo *supra*, o termo “primordialmente”, pois sabemos que cada regime tem seu risco próprio: ele pode esgotar-se em si mesmo e, por consequência, levar a outro regime. Isso significa que a repetição pode fatigar o enunciatário, ou seja, o enunciatário pode se acostumar com o estilo roseano manifestado no romance e sair da constelação da aventura e ir para programação, já prevendo o que poderá ocorrer. Contudo, há “quebras” na narrativa que fazem que não haja essa “zona de conforto”: em um romance polifônico, o enunciatário se vê em um labirinto, sempre buscando preencher as lacunas – além das lacunas entre os interlocutores que precisam ser preenchidas, há, no plano da expressão, uma virgulação frequente que cria uma segmentação, as palavras se acumulam, determinando progressivamente o significado. Schwarz (2019, p. 443, grifo nosso) apontou que é a partir desse “caos” que deve ser lida a obra: “Podemos afirmar mesmo, dado encontrarmos frases irredutíveis ao esquema comum, *serem estas as que devem orientar o nosso modo de ler*”.

O inesperado, que não permite que o enunciatário se adiante, também está nos causos inseridos no romance – o que mais chama atenção é a história de Maria Mutema, que ocupa várias páginas, tornando-se um conto dentro de *Grande Sertão* –, nas mudanças das atitudes de Riobaldo e nas inversões de papéis temáticos. Dessa forma, não raro, é difícil vencer as primeiras páginas de *Grande Sertão*, ele precisa “sair” do regime do acidente, em que nada faz sentido, para entrar em ajustamento sensível com o romance.

Com essa proposta, percebemos que o enunciatário desliza, predominantemente, entre acidente e ajustamento e, em alguns momentos, quase chega à programação. É por isso que, não raro, há grande dificuldade de se vencer as primeiras páginas de *Grande Sertão*.<sup>10</sup>

## Conclusão

Nosso objetivo não é dar uma palavra final sobre a polifonia, mas demonstrar como a semiótica de linha francesa traz ferramentas para a análise de um discurso romanescos que faz emergir de seu conteúdo e de sua manifestação o fenômeno de uso da linguagem chamado polifonia. A veridicção confirmou-se como um dos principais instrumentos para guiar nosso estudo: “Substitui-se, dessa forma, o problema da verdade pelo da veridicção ou do dizer verdadeiro [...]. Para modalizar veridictoriamente o enunciado, parte-se da manifestação – parecer ou não parecer – e infere-se a imanência – ser ou

---

<sup>10</sup> Há, obviamente, uma questão de estilo a ser vencida nos textos roseanos. Estilo, como já definido por Discini (2015), é recorrência e diferença. O enunciatário roseano é marcado por uma narrativa não linear, de linguagem exuberante, que provoca estranhamento e seduz, ao mesmo tempo.

não ser” (BARROS, 2001, p. 56). Ressaltamos que polifonia e veridicção são conceitos que não se excluem reciprocamente. Pelo contrário, avizinham-se e até entrecruzam-se. O ator será tão mais polifônico, quanto mais inacabado aspectualmente, o que não o compõe segundo um efeito pacífico de verdade – aquilo que parece e é. O ator será mais polifônico quanto mais oscilar entre o segredo (é e não parece) e a verdade (parece e é), esta última tratada, porém no modo da verossimilhança (DISCINI, 2021).

Com isso, podemos afirmar que *Grande Sertão: Veredas*, a partir da interlocução iniciada por Riobaldo com seu interlocutor, que evolui para as formulações de Riobaldo para si mesmo, parece, nessa evolução predominantemente, um monólogo. Contudo, Riobaldo é habitado no seu interior por várias vozes. O romance se compõe conforme um enunciado altamente dialógico e as consciências equipolentes que compõem o sensível da semiose confirmam a polifonia como constitutiva do protagonista Riobaldo.

O romance é altamente dialógico e a consciência de Riobaldo sobre o mundo é da ordem do inacabamento, por isso o ator se torna altamente polifônico. O romance patina na ordem do inacabamento das coisas, compõe o jagunço como inacabado, mas isso acontece na ordem do segredo. Desse modo, é possível romper as barreiras da verossimilhança – que desde a *Poética* aristotélica é discutida, buscando-se a semelhança com a verdade. Nas palavras do filósofo grego: “Fica evidente que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95). Ora, para a semiótica, a verdade é dada no e pelo texto, assim, não se pode fazer a distinção que o estagirita apresenta entre historiador e poeta: “O historiador e o poeta diferem entre si por não descreverem os eventos em verso ou em prosa, mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97). Para Aristóteles, a realidade é o referente; para a semiótica, o referente é o texto. Assim, para nós, a literatura é a arte em que o possível e o impossível podem ser conjugados: universal, embora regional. Por essa perspectiva, a linguagem é capaz de impor uma realidade asseverada no texto. A verossimilhança, como uma verdade tratada no modo do mistério, conforme pensado pela semiótica (DISCINI, 2021), ajuda a entender a polifonia como afastada da verossimilhança mimética.

Visto dessa forma, *Grande Sertão* tem todas as características do romance polifônico: é por isso que Candido (2002a, p. 121) afirma que na obra “há de tudo para quem souber ler” – a leitura de um texto polifônico é aberta, o que permite diversas interpretações, muitas vezes contraditórias. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Rosa se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias. Santiago (2017, n.p.) pondera como o romance roseano escapa do tradicional e lhe dá o epíteto de monstro: “o monstro rosiano desorganiza e desnorteia”.

Corroborando nossa tese, o crítico prossegue:

Temo usar o termo vanguarda para caracterizar o modo inédito de o monstro rosiano afrontar o gosto do público brasileiro letrado nos anos 1950, embora de vanguarda o romance traga o *susto* que ele prega em seus leitores, valor que enobrece toda e qualquer obra de arte no século 20. Lembre-se do título dado pelos russos ao seu manifesto: “A bofetada no gosto público” (1912).<sup>[11]</sup> O romance é, antes de mais nada, uma bofetada no Homem. (SANTIAGO, 2017, n.p., grifo nosso).

Assim, a partir da teoria de Landowski (2014a), salta aos olhos como o ator do enunciado está em ajustamento com o espaço: quanto mais empenho, quanto mais esforço ou elã e ímpeto tensivo para ajustar-se ao espaço construído na ficção romanesca, mais polifônico se firma o corpo semiótico de Riobaldo. No entanto, a partir do conceito de pessoa desdobrada, que gera bivocalidade, percebemos como há, também, uma bifurcação entre as pessoas: se o ator do enunciado se tornou uma voz autoritária, regido pela manipulação, o narrador nos mostrou que, pelas categorias veridictórias, tínhamos uma personagem que parecia ser de determinado modo, mas não o era.

Concluimos que, na sociossemiótica, a polifonia é a constelação da aventura, em que não se pode prever a consciência do outro, respeita-se o outro como sujeito, e não como objeto. Desse modo, Riobaldo não é objeto do narrador implícito. Ele tem o estatuto de narrador, mas um narrador que se aspectualiza na ordem do inacabamento.

## Referências

AGUIAR E SILVA, V. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

---

11 A expressão é do manifesto que fazia parte do movimento futurista russo, inspirado no italiano F. T. Marinetti, publicado em 1909. Crítico contundente das tradições conservadoras e encabeçado por Maiakovski, o manifesto contribuiu, voluntária ou involuntariamente, para preparar o ambiente intelectual para as mudanças políticas e sociais que estavam por vir (v.g., a Revolução Russa, em 1917).

- BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARROS, D. L. P. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EdUSP, 2011. (Ensaio de Cultura.)
- BOLLE, W. *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a.
- BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 2005b.
- BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRAIT, B. *Bakhtin dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CANDIDO, A. *O homem dos avessos. Tese e Antítese*. 4. ed. São Paulo: Quieroz Editor, 2002.
- CANDIDO, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011a.
- CANDIDO, A. In: CALLADO, A.; CANDIDO, A.; PIGNATARI, D. et al. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. [S.l.: s.n.], 2011b.
- COUTINHO, E. F. *Grande Sertão: Veredas – Travessias*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- DEMURU, P. De Greimas a Eric Landowski. A experiência do sentido, o sentido da experiência: semiótica, interação e processos sócio-comunicacionais. *Galaxia*, p. 85-113, dez. 2019.
- DISCINI, N. C. Entre interações de risco e tensões do afeto. *Galaxia*, n. 36, p. 85-98, set./dez. 2017.
- DISCINI, N. C. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido*. Estudos discursivos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa espaço e tempo. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, J. L. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2021.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

LANDOWSKI, E. *Interações arriscadas*. Tradução Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores/Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014a.

LANDOWSKI, E. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. *Galaxia*, n. 27, p. 10-20, jun. 2014b.

LANDOWSKI, E. *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: Edições CPS, 2005.

MARKS, M. C. *A voz das vozes: uma leitura bakhtiniana de Grande Sertão: Veredas*. 2017. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SANTIAGO, S. *Genealogia da ferocidade*. Recife: CEPE, 2017.

SCHWARZ, R. O certo no incerto: o pactário. In: ROSA, G. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.