

Fingimento e reinvenção em Hamlet e Grande Sertão: Veredas.

Mestranda. Arianne da Mota Cavalcanti (UFPE)¹

Introdução: abrem-se as cortinas: “O teatral do mundo”

“O teatral do mundo” (ROSA, 2001, p.381). Esse é o modo como o Riobaldo “velho” se refere à verdadeira encenação de Zé Bebelô, seu chefe de “jagunçagem” na juventude, perante o bando que tiroteava por uma vitória contra os traidores Hermógenes e Ricardão na Fazenda dos Tucanos. O chefe demonstrava ter o controle da situação de guerrilha, mas guardava consigo e com Riobaldo o segredo de que enviara pedido de ajuda aos inimigos soldados do governo. Naquele momento, a **aparência** tomava o lugar da **essência**; a aparência não era a do “vero no real”, mas devia se passar **como se** fosse. No “teatro” estavam duas *personas* principais: Bebelô e Riobaldo, aquele no palco atuando, este na platéia, assistindo e também atuando, pois Riobaldo “vigilava” intimamente os passos do chefe a ponto de tencionar matá-lo mediante qualquer indício de traição (por fora: o jagunço obediente; por dentro: o homem reflexivo de consciência aguçada). Se Bebelô foi ator naquela batalha, Riobaldo teve seus papéis encenados durante quase toda sua travessia pelo Sertão. O Riobaldo velho, por meio do **discurso** que conta a sua **história** quando jovem ao Senhor instruído da cidade, termina por reviver e revelar com grande densidade o teatral do mundo que por ele e também por outros havia sido encenado. Demonstra a consciência de que o mundo está permeado de e até impele a representações: “Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei: que para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade!” (ROSA, 2001, p.62). Esta é a lucidez de que na vida do “homem humano” nem sempre as coisas são, mas a aparência faz com que elas se passem como se fossem; de que o homem pode estampar na “cara” o que o espírito não dispõe.

Desta aguda “lucidez” também “sofre” Hamlet, esse nunca e sempre louco da literatura. Logo na primeira cena em que o personagem aparece, na qual a rainha tenta convencê-lo a abandonar o luto pela morte de seu pai, ele já expõe a consciência de que há situações em que os homens representam como atores no teatro:

HAM. “Parece”, não, Senhora; é, não “parece”.
Não é apenas meu casaco negro,
Boa mãe, nem solene roupa preta,
Nem suspiros que vêm do fundo da alma,
Nem o aspecto tristonho do semblante,
C’oas as formas todas da aparente mágoa
Que mostram o que sou: esses “parecem”,
Pois são ações que o homem representa:
Mas eu tenho no peito o que não passa;
Meus trapos são o adorno da desgraça (SHAKESPEARE, 2004, p.154).

Como se vê, o luto de Hamlet não é fingimento, mas ele conhece os artifícios e poderes das representações, do teatral humano; e, ironicamente, de sincero magoado com a morte do pai e com o rápido casamento da mãe, ele passa a ser um astuto fingidor: representa-se como louco no “palco” do castelo de Elsinore.

Assim, Hamlet e Riobaldo são protótipos de fingidores nas histórias de suas vidas, pois freqüentemente encenam papéis nas suas relações com os demais personagens. O fingimento que é o texto literário de Shakespeare e Rosa traz figuras que protagonizam e tematizam o ato de fingir, que fazem de suas vidas um grande palco para que a encenação aconteça. Trata-se da ficção que se debruça sobre os próprios mecanismos ficcionais. Essa idéia é muito bem ilustrada por uma

metáfora-imagem de que se vale Arrigucci Jr. (2003) para se referir à obra de Borges e Cortázar: a de um “escorpião encalacrado” – representando o veneno ficcional que a obra exala sobre si mesma, a ponto de todas as suas veias exalarem a metaficção. Esta já se revela no moderno Shakespeare/Hamlet, e se auto-afirma com todas as letras na modernidade, onde temos um Senhor nome na nossa literatura: Rosa/Riobaldo. Discutir-se-á aqui a natureza dos fingimentos desses dois grandes personagens.

1. Cena I: Falam-se os atuantes: Hamlet, Riobaldo e Wolfgang Iser.

Os fingimentos de Hamlet e Riobaldo guardam algo em comum com o fingimento próprio ao texto literário, tal qual o descreve o exegeta alemão da estética do efeito Wolfgang Iser no trabalho intitulado: **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional** (2002).

Iser questiona “o saber tácito” que durante gerações opôs o ficcional ao real e distinguiu os textos que seriam ficcionais por excelência dos reais por natureza. Indaga ele: “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER, 2002, p. 957). Os argumentos do autor se dirigem na defesa de que os textos ficcionais não são desprovidos de realidade como se costumava acreditar e ele propõe substituir a relação opositiva ficção x realidade por uma relação tríplice e integrativa – real, fictício e imaginário:

Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de estarem na apresentação dos textos ficcionais. Por outro lado, (...) o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. (...) Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é a de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que assim é referido (ISER, 2002, p. 958).

Pensando em Hamlet e Riobaldo a partir da reflexão de Iser, pode-se dizer que tal qual o fingimento do texto literário, o deles não se apóia em ilusões ou mentiras, e sim no campo de referência que é a realidade. Contudo, também como na literatura, a realidade que compõe o fingimento dos dois personagens não se trata de um mero decalque da realidade vivencial, mas sim de sua transfiguração, visto que o repetir se realiza com intenções e finalidades que antes não se encontravam exatamente no real vivido. Pensemos primeiramente no caso de Hamlet. Sabe-se que a loucura é uma concepção que faz parte do **imaginário** da humanidade e que apresenta determinadas características-chaves, as quais, como ilustra o célebre trabalho de Michel Foucault, **História da loucura na Idade Clássica** (2003), variaram a partir das diversas visões de mundo pelas quais a História passou; estas características estão ligadas a uma certa “alogicidade” no discurso, e, no geral, a incoerências na maneira de se comportar a partir do padrão instituído pelo convívio social, como os que são relativos ao vestuário, à assepsia corporal, etc. No que diz respeito ao príncipe, pode-se dizer que ele não simplesmente “repete” nas suas atitudes e comportamentos diante dos demais personagens uma noção aleatória de loucura, mas sim uma idéia específica em consonância com o que ele conhece sobre a condição de louco e de acordo com a sua intenção em fazer o uso da loucura frente a seu cotidiano em Elsinore; como bem percebe Polônio, sua loucura possui um caráter singular: “há nela certo método” (SHAKESPEARE, 2004, p.197). No que concerne a Riobaldo, observa-se no seus fingimentos o mesmo processo de não meramente repetir os caracteres da realidade; e é preciso deixar claro que quando abordo nesse momento o fingimento em Riobaldo estou me referindo ao Riobaldo jovem, que protagoniza a **história** narrada pelo **discurso** do Riobaldo velho. Em muitas passagens do discurso se observa que o personagem fingiu apresentar

sentimentos como coragem, raiva, autoridade, amizade, etc, que do mesmo modo como acontece no fingimento de Hamlet, não se baseiam em ficções absurdas, e que por outro lado também não são sentimentos assumidos pela repetição gratuita do real, já que também se apóiam em concebimentos definidos e intenções particulares do próprio personagem que não estavam na realidade-modelo, mas que partiram de sua vontade.

Vê-se, dessa forma, que os fingimentos de Hamlet e Riobaldo não são simples repetições, mas, na verdade, **transgressão dos limites** do plano real, exatamente como ocorre no texto ficcional segundo Iser: o real é transgredido pelo texto, onde o imaginário, antes vago e diluído, passa a ganhar uma configuração determinada. Diz o teórico:

Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa a sua aliança com o imaginário. Contudo o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência (...)

No ato de fingir o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e, adquire deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real (...) (ISER, 2002, p.958-959).

Ocorre, portanto, uma dupla transgressão de limites no ato de fingir, que consiste na **desrealização** do real e na **realização** do imaginário; é esta a dinâmica que compõe o fictício. A idéia de transgredir os limites do real e de criar uma configuração para o imaginário é a função central dos fingimentos de Hamlet e Riobaldo, dois personagens para os quais a experiência vivencial concreta é pouco. Eles não se contentam com o mesmo, o comum, precisam de bem mais do que o real oferece, necessitam alargá-lo por meio da realização de um imaginário mais vasto.

Sentindo o peso dos limites de sua realidade o sufocar, Hamlet chega a dizer que a “Dinamarca é uma prisão”, que o próprio mundo é “uma grande prisão, onde há clausuras, celas e calabouços, sendo a Dinamarca uma das piores” (SHAKEAPEARE, 2004, p.199). Para ultrapassar esses limites sufocantes da ordem do castelo de Elsinore é que o príncipe se articula como um “fingidor”, promovendo a **realização**, em determinados “signos-comportamentos”, do antes diluído imaginário da loucura. É aqui o lugar do sobressalto da **reinvenção**: o que antes era limitado a uma certa experiência, o que antes era Hamlet, passa a ser outra forma de experiência anteriormente inexistente, passa a ser outro Hamlet para a “platéia” a que o assiste. O fingir alarga as possibilidades da existência, alarga a aparência do personagem, que de príncipe da Dinamarca se suplementa num príncipe da Dinamarca louco.

Em **Grande Sertão: Veredas**, vários limites são transgredidos por Riobaldo, entre os quais estão os limites de uma condição de jagunço subordinado por um chefe (Medeiro Vaz, Zé Bebelô, Hermógenes), que são ultrapassados na reinvenção de um outro: Urutu-Branco, esse novo chefe que de fato precisa representar o papel de chefe, demonstrar ordem e autoridade. Nos vários papéis que representou, Riobaldo sempre estava procurando ir mais além, ser mais do que ele mesmo, transgredir limites: “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia” (Rosa, 2001, p.437). Se amava o “amigo-homem” Diadorim, queria ir além desse amor, transgredi-lo, pois representava uma grande impossibilidade: a realidade em que vivia de “jagunceio” não permitiria essa realização amorosa, daí encobrir esse sentimento pelo fingimento da simples amizade e reinvenção de um outro Riobaldo que não ama. Muitas vezes o personagem chegou a reinventar o amor pelo amigo em desconfiança e raiva: “Aqueles dias empurrei, mudando em raiva falsa a falta que Diadorim me fazia” (ROSA, 2001, p.246).

É possível perceber ainda mais aproximações entre o fingimento dos dois personagens e a teoria de Iser. O ficcional no texto literário, segundo ele, opera por determinados atos de fingir com funções bastante específicas. São eles a **seleção**, a **combinação** e o **desnudamento da**

ficcionalidade pelo como se ; o fingir de Hamlet e Riobaldo também realiza tais atos. Vejamos como o autor define cada um deles.

1) **A seleção:**

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo (*Weltzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele implantado. (...) Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam ele de natureza sociocultural ou mesmo literário. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos escolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que forma tomados” (ISER, 2002, p.960-961).

Iser afirma não haver regras que determinem o processo de seleção, “esta é governada apenas por uma escolha feita pelo autor nos sistemas contextuais, através de seu ato de tematização do mundo” (ISER, 2002, p. 962), e por esta razão ela “possibilita então apreender a intencionalidade de um texto” (ISER, 2002, p.962).

2) **A combinação:** é a correspondente intratextual da seleção e “abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (ISER, 2002, p.963). Possui a mesma caracterização básica do ato de fingir, que é ser transgressão de limites, por criar e organizar relacionamentos entre os elementos tomados pelo texto através do ato de seleção, que antes não existiam da mesma maneira no campo de referência.

3) **O desnudamento da ficcionalidade pelo como se:** esta é a marca da literatura – se auto-reconhecer com ficção. O ato ocorre da seguinte maneira:

(...) retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse” (ISER, 2002, p.972-973).

Destaca o autor que o **como se** do texto literário apresenta uma finalidade definida: provocar “impressões afetivas no sujeito, que de sua parte, causam atividades de orientação e, desta forma, reações sobre o mundo do texto” (ISER, 2002, p.978).

Nota-se que ao representarem seus papéis, os dois personagens: 1) selecionam elementos da realidade (transgredindo seus limites, porque os tomam com uma finalidade antes inexistente no plano real); 2) combinam esses elementos numa organização também anteriormente inédita (novamente transgredindo os limites do real) e 3) desnudam seus fingimentos. Como cada personagem efetua particularmente esses atos e que **efeitos** os dois provocam com seus fingimentos é o que será analisado a seguir.

3. Cena II: Refletores para a atuação de Hamlet.

Logo após a visão do fantasma de seu pai, o rei Hamlet, que viera lhe pedir vingança pelo seu traiçoeiro assassinato forjado pelo seu próprio irmão, o príncipe chama a atenção do confiável amigo Horácio:

HAM. (...) – Se por acaso, doravante, eu queira
Tomar uma atitude extravagante –
Jurai que nunca, quando assim me vides,
(...) direis qualquer frase duvidosa, (...)
Ambígua, pela qual se desconfie
Algo de mim. Jurai (...) (SHAKESPEARE, 2004, p.181).

Esta fala já é a indicação do papel que irá representar daquele momento em diante em Elsinore: o de louco. A loucura, como já foi dito acima, é um dos elementos **selecionados** no sistema contextual da realidade, sendo desrealizada do real e realizada no “texto-atitudes” de Hamlet. Ela é vivenciada como fingimento pelo príncipe através da **combinação** de certos comportamentos, os quais são primeiramente representados à Ofélia, que os relata assustada ao pai, Polônio:

OFÉ. Senhor, 'stava eu cosendo no meu quarto,
Quando o príncipe Hamlet, mal trajado,
Sem chapéu, tendo meias enroladas
Pelas pernas, sem ligas, branco e pálido
Como o linho, os joelhos tremulantes,
Com o olhar de tão fúnebre expressão
Como se nos viesse dos infernos
Falar de Horrores – vem diante de mim.

POL. Louco por teu amor? (SHAKESPEARE, 2004, P. 187).

A indagação de polônio diante do relato da filha demonstra que Hamlet atua bem, pois desencadeia o **efeito** pretendido: que o vejam como louco. Porém, a sua **intencionalidade** ao **selecionar** e **combinar** os comportamentos ligados à loucura como constituintes de seu fingimento não estava ligada ao amor de Ofélia, como imaginava o conselheiro do estado. Qual era então a razão do fingimento e da reinvenção de Hamlet como louco? Tornou-se praticamente uma convenção entender o fingimento do príncipe como uma forma de hesitação diante da obrigação de vingança da morte do pai. A respeito da hesitação, Freud argumentou que Hamlet “não poderia se vingar de um homem que afastou seu pai e tomou-lhe o lugar ao lado de sua mãe, de um homem que realizou os desejos recalcados de sua infância (...)” (FREUD, *apud* MARINE, 2006, p.63). Entretanto, é sem dúvida mais interessante focalizar o fato de que a peça de Shakespeare “trata-se de uma peça sobre a atuação cênica, sobre a encenação no lugar da vingança” (BLOOM, 2004, p.23), e daí não tentar explicar o fingimento e a hesitação de Hamlet como mera fraqueza ou covardia, mas sim como a manifestação da agudez do intelecto e da auto-reflexividade de um personagem que sempre se interessou pelo teatro, e de que antes de agir irrefletidamente sobre o real procurou problematizá-lo. A esse respeito afirma Harold Bloom:

Dotado de inteligência imensa, muito maior do que a nossa (...), Hamlet é incapaz de acreditar que o uso adequado de suas faculdades, de sua razão divina, é levar a cabo a morte por vingança. Na verdade ele não quer executar Cláudio, ação que não exigiria uma capacidade de atenção hamletiana. A desproporção entre agente e ato só poderia ser disfarçada por teatralismo (...) O abscesso de Hamlet é o absurdo de adequar a sua grandeza à podridão em que se encontra a Dinamarca (BLOOM, 2004, p. 73,74).

Nessa atmosfera de teatralismo está clara a hesitação da vingança por meio da encenação: “Qualquer Fortinbrás ou Laertes poderia trucidar Cláudio; Hamlet sabe que merece o papel principal em um drama cosmológico” (BLOOM, 2004, p.87). O Fingimento, pode-se ainda acrescentar, além de um artifício teatral, seria a manifestação da luta interna dos opostos na vastidão de sua consciência, tratava-se dele contra ele mesmo (“ser ou não ser” (SHAKESPEARE, 2004, p. 217)).

Também se faz interessante a maneira como Dominique Maingueneau entende o fingimento de Hamlet:

Enquanto príncipe herdeiro, Hamlet encontra-se na posição mais alta; porém, despojado de qualquer poder devido à usurpação de seu tio, pode errar pela corte como ocioso Marginal. Essa condição máxima-mínima permite-lhe identificar-se

com esses marginais institucionais, os atores, que em compensação, têm o poder de ocupar no teatro o lugar do rei. (...) A exemplo dos escritores, em vez de agir diretamente sobre a realidade, Hamlet só produz palavras e espetáculos (MAINGUENEAU, 2001, p.179).

Nesse sentido, a atuação de louco poderia ser interpretada como uma maneira de adquirir mais liberdade dentro do palácio, de transgredir seus limites. A produção de espetáculos, bem assinala por Maingueneau, era a sua maneira de agir diante da traição do tio, de “executar” sua vingança. Uma das “produções” teatrais de Hamlet junto aos atores que visitavam o castelo, “A Ratoeira” (gerada a partir de algumas linhas acrescidas pelo príncipe a uma outra peça intitulada “O Assassinato de Gonzaga”) encenava a morte do rei Hamlet tal como ele a havia descrito na primeira aparição ao filho. A intenção de Hamlet era sondar a reação de Cláudio diante da peça (“É com a peça que penetrarei/ O segredo mais íntimo do rei” (SHAKESPEARE, 2004, p.213)), reação que confirmaria ou a sua culpa no assassinato ou a impostura do fantasma, que poderia não ser o espírito de seu pai, mas a encarnação do demônio. De fato, a peça gerou impactantes efeitos no rei, ocasionando a repreensão de Polônio: “Parem a peça” (SHAKESPEARE, 2004, p.234) . Pode-se notar que Hamlet conhecia os poderes dos efeitos do **como se** literário; naquele momento era a ficção desvelando a realidade, o fingimento da arte literária desnudando o fingimento que Cláudio encenava na vida “real” dinamarquesa. A peça dentro da peça – essa foi espada de Hamlet e a de Shakespeare.

Assim, também a dramatização que foi a vida de Hamlet despertara seus efeitos, pois, o fingimento foi o verdadeiro moinho dos acontecimentos capitais da história. Se não fosse o estranhamento causado pelo fingimento do príncipe, Polônio não teria ido espreitar atrás da tapeçaria a sua conversa com a Rainha e, assim, não acabaria equivocadamente assassinado por ele, que imaginava ter matado Cláudio, e que, por isso, é enviado à Inglaterra – tamanho era o receio e indignação do rei; Ofélia não teria, portanto, acabado louca e “afogada” num lago (se existe uma verdadeira vítima do fingimento é ela; ironicamente, a sua loucura, diferente da de Hamlet, não se tratou de “bricadeira”, de encenação, mas de realidade); Rosencrantz e Guildenstern também não seriam executados; Laertes, não teria necessidade de vingar a morte do pai (vingança que no caso de Hamlet não foi levada a fim, pois seria um papel irrelevante na encenação de sua vida) e não se aliaria ao rei Cláudio para confabular a morte de Hamlet num duelo de pequenas espadas. Nesse evento do quinto e último ato acabam mortos primeiramente a rainha, em seguida Laertes, depois o rei (finalmente pelas mãos de Hamlet), e o próprio Hamlet apoteoticamente. Resta perguntar: ao atuar, imaginava o príncipe todos esses efeitos? Se sim ou não, Shakespeare certamente imaginou.

Sobre o desnudamento do fingimento, o caso da peça é bem particular. Nenhum dos personagens atina que a loucura de Hamlet é um fingimento, daí seu mérito como ator. O único a que realmente o assistiu, sabendo que aquilo não era para ser entendido como o real de Hamlet, mas apenas como se fosse, foi Horácio. Ele era a única platéia consciente do fingimento do príncipe. Hamlet em certos momentos até deu a entender a astúcia de seu fingimento, uma vez com os “amigos” (“eu estou louco apenas para o noroeste; quando sopra/ O sul, sei distinguir um falcão de uma coruja” (SHAKESPEARE, 2001, p.204)); outra vez com a rainha (“Que eu não sou louco, mas apenas finjo” (SHAKESPEARE, 2001, p.253). Porém atuou tão bem a loucura, que todos não viram nada além de seu “destempero”, “demência”, “transformação”. O desnudamento do fingimento de Hamlet só virá quando todos do reino souberem que a sua loucura fora tão somente uma encenação como no teatro, e isto não ocorre concretamente até o último ato da peça de Shakespeare. Contudo, o pedido do príncipe a Horácio (“arrasta o teu alento pelo mundo/ Pra contar a minha história” (SHAKESPEARE, 2001, p.317)) impele que o desnudamento ocorra para além dos limites de **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. A ironia do fingimento do personagem é justamente apenas se poder desnudar além dos limites da sua vida/encenação, pelo discurso narrativo de Horácio, e, portanto, além dos limites da própria peça de Shakespeare, que torna-se, então, ilimitada, tal qual foram os dilemas na consciência do protagonista.

4. Cena III: Nos bastidores da atuação de Riobaldo.

O Riobaldo jovem é o ator principal na encenação que foi a sua vida em **Grande Sertão: Veredas**. Ele executa vários fingimentos em situações diferentes de sua história, daí sua peculiaridade frente a Hamlet, cujo fingir está bem demarcado na situação singular da loucura (além de momentos em que atua certas falas de uma peça na companhia dos atores que visitam o castelo). Escolho para comentar apenas alguns desses fingimentos ilustrativos da natureza teatral do personagem.

Já no mencionado evento da batalha na Fazenda dos Tucanos, se observa que o fingimento de Riobaldo, assim como o de Hamlet, funciona como uma maneira de ele se colocar numa posição de reflexão e problematização da realidade em que se encontra. Ele podia simplesmente atacar Zé Bebelo mediante a sua desconfiança de traição, mas, como o príncipe da Dinamarca que se recusa a imediatamente proceder com violência, Riobaldo prefere atuar, dissimulando com a aparência de cordialidade o que na essência era dúvida da lealdade do chefe e que, portanto, estava pronto para matá-lo a qualquer momento. A dúvida faz Hamlet hesitar em agir (“ser ou não ser”; “morrer, dormir”), prolongando a sua encenação; a dúvida igualmente leva Riobaldo a atuar, pois não podia por qualquer desconfiança matar Zé Bebelo, um homem de grandes qualidades, inclusive também atuante naquele instante, pois “fingia” não saber que estava sendo vigiado; julgar suas admiráveis qualidades apressadamente seria uma atitude muito elementar e bruta para um Riobaldo sempre astuto e reflexivo:

O raciocínio, que dele eu gostava, constante de admiração; e pela necessidade. Medonho e esquisito achei, que fosse para ter de matar completo Zé Bebelo. Como é que? Mas ele abria lugar demais, o perto demais, sobre o papel que não era o para ele, a meu parecer (ROSA, 2001, p.381).

Riobaldo sabia que tanto ele quanto Bebelo eram atores para papéis principais e não secundários. A morte ali seria uma falha no *script* de uma peça tão grandiosa quanto era a vida de Riobaldo; sobressai-se assim, não o ato, mas o ator, **selecionando** e **combinando** a obediência e cordialidade na sua representação.

Por outro lado, o mesmo fingimento pode ter uma interpretação diferente. A vontade de Riobaldo de matar, ou mesmo de comandar seus próprios atos até aquele momento da narrativa, estava sendo subjugada pela vontade e potência do chefe Zé Bebelo. Dessa forma, o fingimento seria uma maneira de negar sua vontade, de modo que os ímpetus de autoridade e força só o caracterizam de maneira significativa após “o pacto”, na reinvenção como Urutu-Branco. E então, vontade de reflexão aguçada ou negação da própria vontade? Qual seria, de fato, a **intencionalidade** de Riobaldo ao fingir? Na verdade, as duas alternativas são cabíveis. Riobaldo compõe-se do duplo, do ambíguo; este é o traço que sutilmente diferencia o seu fingir do de Hamlet. Enquanto este está **dividido** entre os opostos da consciência (“ser ou não ser”), aquele **íntegro** em si a dubiedade: “tudo é e não é” (ROSA, 2001, p.27). A própria noção de ambigüidade, como observa Walnice Nogueira Galvão, é o princípio organizador do romance de Guimarães Rosa: “tudo se passa como se ora fosse ora não fosse (...) não se pode falar em contradição mas apenas em ambigüidade” (GALVÃO, 1972, p.13).

Situação similar a essa com Zé Bebelo, ocorre quando o personagem está sob a chefia do Hermógenes. Intimamente Riobaldo tinha por ele um ódio inexplicável e pensava a todo momento em lhe acertar um tiro, mas não o faz, aceitando até um agrado do sujeito: “Eu carecia lá do hermógenes? Mas, por que foi então que aceitei, que mastiguei daquela carne, nem fome acho que tinha direito, enguli daquela farinha? E pedi água” (ROSA, 2001, p. 230). O fingimento do personagem aqui novamente pode figurar de modo dúbio: ou como a negação da sua própria vontade (e por essa via de entendimento tem-se um Riobaldo subjugado pelo chefe, de coragem ainda tímida e “variável”), ou como a manifestação do seu tino autoreflexivo (interpretação pela

qual se vê a racionalidade de um Riobaldo que não se animaliza com a violência jagunça, e sim, se humaniza um pouco mais, à medida que usa o artifício da representação teatral, concebendo-se como protagonista de um denso drama e não como figurante de uma simples catástrofe; inclusive, talvez fosse consciente de que se matasse o Hermógenes naquele momento não poderia adquirir a proporção de um grande personagem como de fato conseguiu ser na sua própria história e na de Guimarães Rosa. Ele conhecia sua grandeza: "eu etcétera" (ROSA, 2001, p. 228).

Uma outra dimensão do dúbio no fingimento de Riobaldo pode ser observada no episódio da narrativa em que Diadorim quer "acabar" com Ana Duzuza, uma senhora adivinhadora da sorte e mãe de Norinhá, meretriz com quem Riobaldo tinha passado momentos de sexo e carinho. Reinaldo-Diadorim, esse outro grande "ator/atriz" do **Grande Sertão**, mais por razão de ciúme do que pelos motivos alegados (a mulher teria com suas adivinhações tirado a "tenção" de Medeiro Vaz), diz que a velha merece morrer. Riobaldo tem pena e teme que o bando mate também a filha, por quem criara afeto; Diadorim insiste na execução, colocando-a como verdadeira justiça ao nome de Joca Ramiro, revelando naquele momento que o grandioso chefe assassinado era seu pai. Riobaldo se sensibiliza, mas finge:

Vontade minha foi declarar: – Redigo, Diadorim: estou com você, assente, em todo sistema, e com a memória do seu pai!... Mas foi o que eu não disse.(...) – "Pois, pra mim, para quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!" – foi o que eu disse. E, fechando quase gritei: –“ por mim, pode cheirar que chegue o manacá: não vou! Reajo dessas barbaridades!...

(...) De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha a minha opinião era que eu, às loucas gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. (...) Que mesmo no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionado de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. E tinha nojo daquela Ana Duzuza, que vinha talvez separar a amizade da gente (ROSA, 2001, p.54-55).

Fingir para si ("Mire veja: o que é ruim dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si" (ROSA, 2001, p.55)) e para o companheiro Reinaldo-Diadorim que aquilo se tratava tão somente de amizade e companheirismo era a maneira do personagem transgredir os limites daquela realidade impossível. Nessa situação específica, o fingimento de Riobaldo executa uma transgressão de implicação ambígua: se por um lado ele ultrapassa os limites do real, fingindo a amizade (na nomenclatura de Iser **selecionando** o sentimento de amizade, **combinando-o** e **realizando-o** no seu comportamento), por outro os limites do Sertão da vida masculina e viril que é a de jagunço foram barreiras intransponíveis. O Riobaldo que ama o corpo alvo e delicado do amigo sente a necessidade de negar essa vontade pelo **fingimento** e **reinvenção** de um outro Riobaldo que é ríspido, que não ama e é apenas amigo: "meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro" (Rosa, 2004, p.198). Vê-se que o fingimento de Riobaldo nesse evento novamente funciona de maneira dupla: se é uma forma de negar a sua vontade homoerótica, é também um modo de afirmar a sua vontade heterossexual frente às regas de "machezas" do Sertão: "O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado" (ROSA, 2004, p.35). Assim, vê-se o duplo pulsando na sua consciência e sendo, pois, o responsável por esse **efeito** dúbio de seu fingimento.

Mais um caso peculiar se dá quando Riobaldo tanto finge não saber de muita coisa sobre o chefe Joca Ramiro (com quem tinha tido contato na fazenda de seu padrinho), quando se integra ao bando de Zé Bebelô (na fase em que este ainda combatia a jagunçagem no sertão), quanto finge não saber muito sobre Zé Bebelô, quando estava no bando de Joca Ramiro, já como jagunço, sob o comando de Titão Passos. Naquelas duas situações ele em vez de contar, encobre o que sabe, atuando como alguém sem muita informação, pois se contasse sentir-se-ia como traidor tanto de um

quanto de outro. Dividido, Riobaldo contempla os dois, mas unicamente em função de sua própria vontade:

Pra melhor pensar, fui mal respondendo, me calando, falando o que era vasto. Como eu ia depor? (...) Mas eu não podia. (...) Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo ... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria querer contar (ROSA, 2001, p.167).

O fingimento aqui se apresenta enquanto força desse personagem que ao atuar vai descobrindo outras facetas de si mesmo; funciona como um verdadeiro artifício da vontade de um homem que “pensa melhor” sobre o real e, então, se devolve com seus próprios limites transgredidos. Riobaldo naquele momento se redescobria sendo **mais** do que antes, descobria a sua vontade individual; o seu fingimento tinha causado **efeito** sobre ele próprio, à medida que havia sido “espectador de si mesmo”.

Um papel de destaque foi o de jagunço. Riobaldo sabia que era diferente daqueles: “Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom. Aquele povo da malfa, no dia e noite de relaxação, brigar beber, constante comer” (ROSA, 2001, p.188). Mas mesmo assim representava aquele papel: “eu estava também sendo um Ramiro, fazia parte” (ROSA, 2001, p.167), sendo batizado na “jagunçagem” e assim reinventado como Riobaldo Tatarana. Se por fora jagunço, homem de crueldades e valentias, por dentro: “Eu tinha receio que me achassem de coração mole, soubessem que eu não era feito para aquela influência, que tinha pena de toda cria de Jesus” (ROSA, 2001, p.186). Na fronteira entre ter sido jagunço ou apenas ter representado um papel está a posição de Riobaldo. Particularmente no seu caso, diferentemente dos demais, Alaripe, Quipes, Jõe Bexiguento, por exemplo, a sua condição de jagunço não é uma questão resolvida pela escolha carteziana entre “ser **ou** não ser”, mas de um maneira muito mais complexa, se constitui da duplicidade de ser e não ser ao mesmo tempo: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (ROSA, 2001, p.232). Aqueles outros eram como meros figurantes no Sertão, não tinham a mesma aptidão para atuar, não se moviam pelo ímpeto de transgredir limites como Riobaldo; eram conformados, até mesmo animalizados, com pouca astúcia para a reflexão. Em certo momento da narrativa, Riobaldo pergunta a Alaripe que nome este daria à vereda pela qual eles dois e o Quipes passavam, e ele responde sem nenhuma vontade criativa, aceitando os limites da realidade imediata: “ – *Figuro que ela algum nome já tem, só que não se saiba*. A modo que, pegando algum morador de por perto, se indaga” (ROSA, 2001, p.586). Mais adiante o Urutu Branco novamente indaga ao jagunço: “ – *O que é que tu acha do que acha, Alaripe?*” e tem a resposta: “ – *Apois, isto... Homem, sei? Como que já vivi tanto, grossamente, que degastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma*”, daí Riobaldo conclui: “ – *Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode vero bom jagunço*” (ROSA, 2001, p.586). Diversamente dos “veros” jagunços, Riobaldo sabia que era protagonista naquela vida do Sertão, que era mais do que aqueles outros, porque tinha a sagacidade de ser autoreflexivo; assim, seus fingimentos eram a “espingarda” do seu cérebro trabalhando, daí sua semelhança com o príncipe da Dinamarca de Shakespeare.

É interessante atentar para o fato de que os grandes personagens no **Grande Sertão: Veredas** são aqueles pelos quais Riobaldo tem admiração e todos eles são bons fingidores, transgressores de limites do real e sempre aptos a se reinventarem. Para citar apenas os mais centrais: Medeiro Vaz queima sua casa e se reinventa totalmente, lançando-se no mundo; Zé Bebelo sempre quis ir além dele mesmo, interessado no cargo de deputado procura se reinventar pelos estudos como alguém mais instruído, também almeja uma condição melhor para o Sertão sem as barbáries da jagunçagem e sai em busca de batalhas, é um verdadeiro civilizador; Diadorim desfarça a sua pele feminina na de jagunço-homem, transgride sua condição natural primeira para lutar ao lado do grande chefe que foi seu pai Joca Ramiro; o Hermógenes, que despertou o ódio e a atenção

de Riobaldo era um traidor, "duas caras". E aqui também constatamos uma semelhança com a peça de Shakespeare, em que da mesma forma vê-se o espetáculo dos fingimentos dos demais personagens. Dentre os exemplos de destaque, tem-se Cláudio, que finge ser um nobre rei e Polônio articulador de fingimentos fulcrais na obra, revelando inclusive que na juventude já tinha sido ator.

Fingimentos à parte, vale destacar que o papel de Urutu-Branco representou a mais significativa transgressão de limites de Riobaldo. Esta reinvenção do personagem ocorre logo após o caso mais problemático do romance: "o pacto". Riobaldo depois de pactário toma a chefia de Zé Bebelo, se porta com alta autoridade e valentia, chegando a atravessar o Liso do Sussuarão, tarefa que antes não tinha conseguido executar o chefe Medeiro Vaz e que um Tatarana não ousou realizar. Dizia ele: "O respeito que tinham por mim ia crescendo (...). Os Jagunços meus, os riobaldos, raça de Urutu-Branco" (ROSA, 2001, p.526). E nessa posição ele precisava atuar muito bem o papel de chefia, pois disso dependia a tão desejada elevação de seu nome no Sertão. Um momento ilustrativo da necessidade de Riobaldo ter de demonstrar a firmeza de um chefe se deu no caso em que ele para manter a sua honra após voltar atrás na sua decisão de que nhô Constâncio Alves merecia morrer, fala alto: " – 'perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!'" (ROSA, 2001, 489). Contudo, o primeiro sujeito que lhe aparece também não mata, porque conclui não ser justo este "morrer só pra indenizar do perdão de um outro" (ROSA, 2001, p.489); daí ele finge ter visto de início não o homem, mas a cachorrinha que o acompanhava. Como Riobaldo também se compadece da cadela, mas revelá-lo seria uma demonstração de fraqueza ou falta de palavra, ele novamente finge, dizendo ter visto primeiro a égua do sujeito; esta de novo a compaixão de Riobaldo não deixa morrer: ele encerra o caso argumentando que sua promessa era matar a primeira pessoa que visse e não podia matar a égua porque se tratava de um animal. Dessa maneira, o fingimento aí lhe é um artifício para realizar a sua vontade dupla: não matar, contradizendo a sua própria palavra ao bando, e ainda assim ser visto como um grande chefe: "me admiravam em real, pela esperteza de toda solução que eu achava" (ROSA, 2001, p.496).

A obsessão por este papel o conduzia com muito mais peso a dissimular o seu amor homoerótico por Diadorim: "De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha culpa? Eu tinha culpa? Eu era o chefe" (ROSA, 2001, p. 511). Vê-se que o fingimento enquanto chefe se opera também pela dubiedade que é a marca da consciência do personagem: afirmar a vontade egoísta de chefia e autoridade e ao mesmo tempo negar a vontade amorosa por Diadorim.

Somente assistimos à atuação do Riobaldo jovem em variados papéis, porque todos esses são **desnudados** pelo Riobaldo velho: terminada a história de fingimentos daquele Riobaldo Tatarana/Urutu-Branco, se inicia o discurso do Riobaldo velho para desnudá-los. A revelação de que Diadorim é mulher o desobriga de fingir seu amor; o abandono da jagunçagem o dispensa de representar o papel de chefe; a morte do Hermógenes o liberta da necessidade de ostentação da força característica daquela espécie de serpente rara – Urutú-Branco. O que lhe fica é a sombra do pacto, do demo, real nas crenças daquele povo "práscóvio" do Sertão, mas questionável na sua consciência; assim, lhe resta a dúvida e uma grande vontade de contar, reinventar a sua história para depois "pedir um conselho". Na verdade, o que assistimos é um outro Riobaldo reinventado pelo tempo e pela experiência procurando desvendar o seu passado, desnudar seus fingimentos, para se compreender e novamente se reinventar como alguém que sabe mais sobre si mesmo. Na história, vários limites são transgredidos pelo jovem, mas todo o romance só tem razão de ser porque é esse velho que procura transgredir limites. Sejam estes os de um **Grande Sertão**, os de um grande amor vivido ou de uma grande história a ser narrada, o que o move é não ter a capacidade "de ser uma coisa só o tempo todo" (ROSA, 2001, p.485).

Conclusão. Catarse (?).

Pelos seus ímpetos em transgredir os limites do real através do fingimento, tal qual o texto literário, Hamlet e Riobaldo compartilham da mesma virtude: são "personagens-poetas"; justamente

porque são dos grandes, se inclinam para a mais precípua vereda da nossa existência: o teatral do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião encalacrado**: A poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- BLOOM, Harold. **Hamlet**: Poema ilimitado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, vol. 2, p. 955-987.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARINI, Marcele. **A crítica psicanalítica**. In: Bergez, Daniel. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 45-96.
- ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. Ana Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça. In: BLOOM, Harold. **Hamlet**: Poema ilimitado. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 140-319.

¹ **Ariane da Mota CAVALCANTI**, Graduada em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa (ver-náculo) e mestranda em Teoria da Literatura.
(UFPE, Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística)
E-mail: arianedamota@hotmail.com