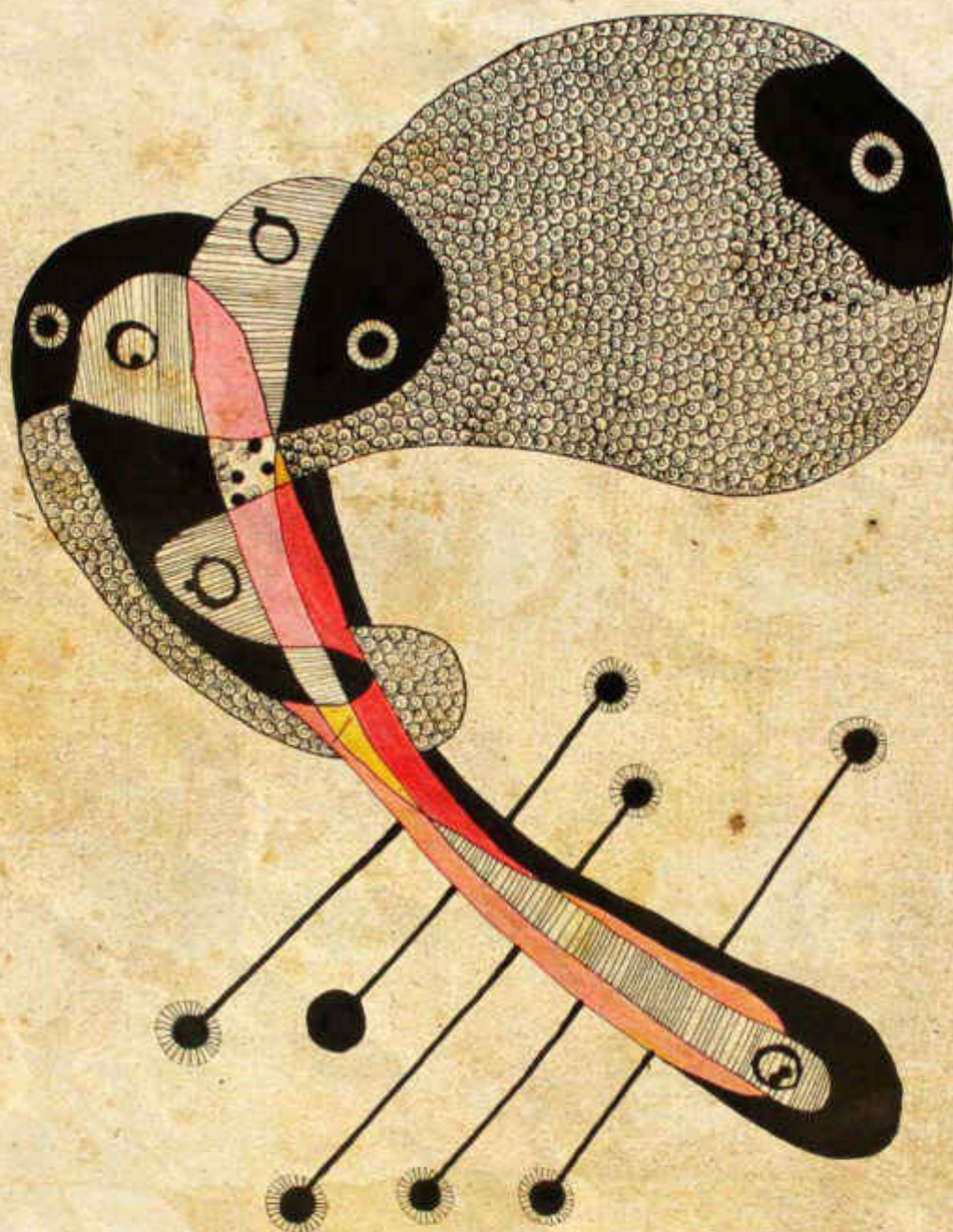


Grande Sertão, 60 anos

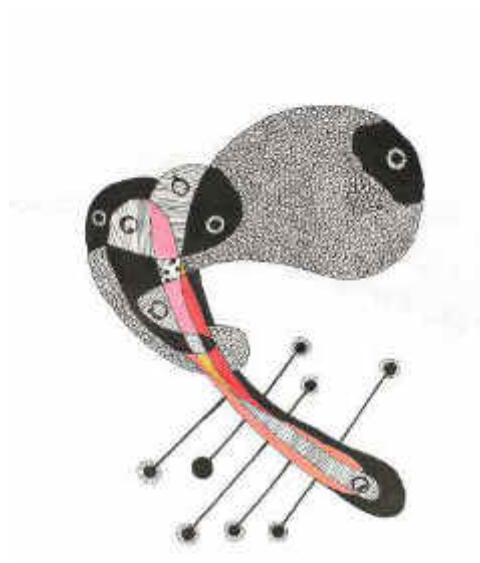


Francisco Wellington Rodrigues Lima,
Marcos Paulo Torres Pereira,
Regina Lúcia da Silva Nascimento,
Yurgel Pantoja Caldas
(organizadores)

Grande sertão,
60 anos

Francisco Wellington Rodrigues Lima,
Marcos Paulo Torres Pereira,
Regina Lúcia da Silva Nascimento,
Yurgel Pantoja Caldas
(organizadores)

Grande sertão, 60 anos



editora
da UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAPÁ



Copyright © 2017, Autores

Reitora: Prof.^a Dr.^a Eliane Superti

Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Adelmá das Neves Nunes Barros Mendes

Pró-Reitora de Administração: Wilma Gomes Silva Monteiro

Pró-Reitor de Planejamento: Prof. MSc. Allan Jasper Rocha Mendes

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas: Emanuelle Silva Barbosa

Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Prof.^a Dr.^a Camila Maria Risso Sales

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Helena Cristina Guimarães Queiroz Simões

Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Dr. Rafael Pontes Lima

Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais: Prof. Dr. Paulo Gustavo P. Correa

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá

Tiago Luedy Silva

Editor-Chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá

Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Ana Paula Cinta	Luis Henrique Rambo
Artemis Socorro do N. Rodrigues	Marcus André de Souza Cardoso da Silva
César Augusto Mathias de Alencar	Maria de Fátima Garcia dos Santos
Cláudia Maria do Socorro C. F. Chelala	Patrícia Helena Turola Takamatsu
Daize Fernanda Wagner Silva	Patrícia Rocha Chaves
Elinaldo da Conceição dos Santos	Robson Antonio Tavares Costa
Elizabeth Machado Barbosa	Rosilene de Oliveira Furtado
Elza Caroline Alves Muller	Simone de Almeida Delphim Leal
Jacks de Mello Andrade Junior	Simone Dias Ferreira
José Walter Cárdenas Sotil	Tiago Luedy Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G751g

Grande sertão, 60 anos / Francisco Wellington Rodrigues Lima, Marcos Paulo Torres Pereira, Regina Lúcia da Silva Nascimento, Yurgel Pantoja Caldas (organizadores) – Macapá: UNIFAP, 2017.

270 p.

ISBN: 978-85-62359-95-8

1. Guimarães Rosa. 2. Memória. 3. Literatura Brasileira. I. Francisco Wellington Rodrigues Lima. II. Marcos Paulo Torres Pereira. III. Regina Lúcia da Silva Nascimento. IV. Yurgel Pantoja Caldas V. Universidade Federal do Amapá. VI. Título.

CDD: B869

Capa: Mike Gonçalves

Arte de capa e miolo: Tano

Editoração: Marcos Paulo T. Pereira



Editora da Universidade Federal do Amapá

Site: www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br

Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, Campus Marco Zero do Equador
Macapá-AP, CEP: 68.903-419

Sumário

Os entornos da edição de <i>Grande sertão: veredas</i> Renata Moreira	09
A veridicção em <i>Grande sertão: veredas</i> Marilde Alves da Silva	21
<i>Grande sertão: veredas</i> , as travessias sob um olhar psicanalítico Avanúzia Ferreira Matias Janicleide Vidal Maia	35
Riobaldo, narrador do <i>Grande sertão: veredas</i> Yurgel P. Caldas Nilcimara de V. Lima	50
O sertão mito- <i>poiético</i> de João Guimarães Rosa Jorge Henrique da Silva Romero	62
É no interior do local que o universal acontece: pelo sertão roseano, novas mediações de um dilema nacional Camila Teixeira Lima	81
Espaço e memória no sertão de Guimarães Rosa Fernanda Santos	96
<i>Grande sertão: veredas</i> – uma abordagem sobre oralidade, história e memória na narrativa de Riobaldo Sofia Regina Paiva Ribeiro	105
A sensualidade, a força e a pureza da mulher nas travessias de Riobaldo Regina Lúcia da Silva Nascimento	116
Riobaldo e Diadorim: a ruptura dos estereótipos de gênero em <i>Grande sertão: veredas</i> Marijara Oliveira da Rocha	127

Gentes e misérias – os catrumanos e seu Brasil em <i>Grande sertão: veredas</i> , de João Guimarães Rosa	139
Sarah Maria Forte Diogo	
A relação de Riobaldo e Diadorim nos fragmentos do discurso amoroso de <i>Grande sertão: veredas</i>	151
Aíla M. L. Sampaio	
Residualidade no pacto da venda da alma ao diabo em <i>Grande sertão: veredas</i>	171
Rubenita Alves Moreira	
“Nonada”: Resíduos do Diabo Medieval em <i>Grande sertão: veredas</i>	185
Francisco Wellington Rodrigues Lima	
Uma Gramática do Sensível	201
Marcos Roberto Grassi	
Sertão é o sozinho, é a sombra minha... Do não-lugar à mediação humana em <i>Grande sertão: veredas</i>	217
Marcos Paulo Torres Pereira	
Por que “homem humano”? Ecos de leituras roseanas da obra de Romano Guardini	235
Suzi Frankl Sperber	
Autores	253

Prefácio

Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!

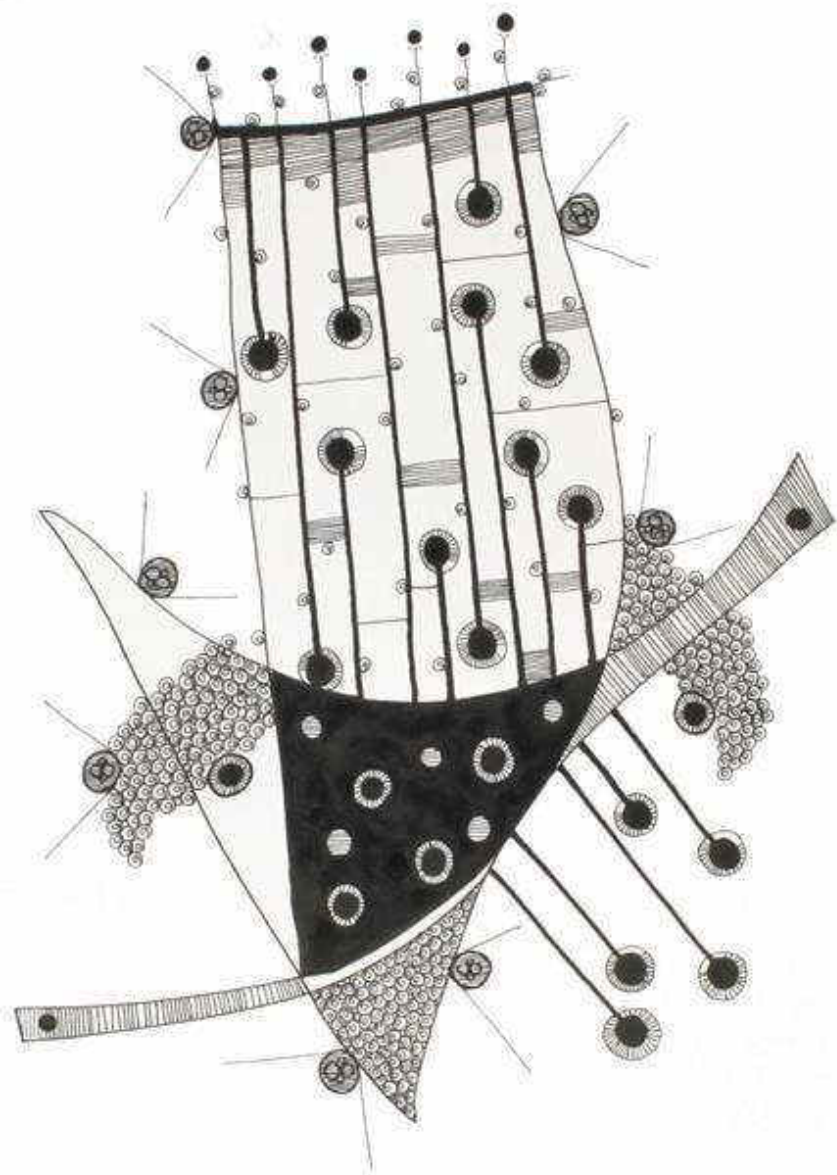
(Guimarães Rosa)

O livro *Grande sertão, 60 anos* é fruto de evento realizado na Universidade Federal do Amapá – UNIFAP em outubro de 2016, organizado pelos professores Yurgel Pantoja Caldas e Regina Lúcia Silva do Nascimento, no qual se debateu a permanência e a atualidade da obra *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa na formação da identidade brasileira.

17 estudos compõem este livro, tendo sido alguns de seus artigos e ensaios apresentados no evento... A estes, outros se assomaram oriundos de pesquisas realizadas na Universidade Estadual de Campinas, na Universidade Federal do Amapá, Universidade Federal do Ceará e na Universidade de Fortaleza. Se plural é a identidade nacional, plural também foram as origens dos estudos e os olhares dos pesquisadores para o *Grande sertão*, com textos que analisam suas questões filosóficas, sociais, narrativas e míticas, além das temáticas da tradição, memória e residualidade cultural e literária, a constituição espacial e temporal das Gerais, as representações de gênero, a manifestação do discurso e os entornos da editoração da obra.

Em análises de fina sensibilidade e aguda percepção da rudeza e dos limites do sertão mundo, o que o leitor encontrará ao longo das páginas deste livro é uma tentativa de acordo de seus autores com a travessia humana percorrida por Riobaldo nas veredas de um sertão experienciado, de um sertão maior que as fronteiras das Gerais, arranhando as veredas a uma releitura da matéria de que somos feitos, pois tudo que queremos é “ficar sendo!”, que nunca estamos acabados.

Os Organizadores.



Os entornos da edição de *Grande sertão: veredas*

Renata Moreira

Os livros sempre foram mercadorias.
(Steven R. Fischer)

Introdução

Nos sessenta anos do livro que é representativo dos ganhos que o projeto modernista de língua e literatura alcançou entre nós e mesmo de sua superação, algo parece não se notar com muita ênfase. Esse algo se relaciona aos entornos da edição de *Grande sertão: veredas*, sobre a qual iremos brevemente tratar.

A importância desse olhar que aqui efetuamos vai em direção àquilo que Robert Darnton chama de “os intermediários esquecidos da literatura” (1990, p.132), papéis ocupados, muitas vezes, por anônimos que fazem o texto, literário ou não, ganhar corpo e poder circular para que, efetivamente, se complete aquilo que Antonio Candido nomearia como um *sistema* – ainda que, na análise deste, sobreponha-se justamente a falta desses agenciadores.

No caso do *Grande sertão*, o intermediário não tem nada de anônimo. É José Olympio, um dos grandes nomes da edição no século XX. Quais meandros editoriais, literários e políticos circundaram a produção desse livro?

Os agenciadores ignorados

A velha história literária dividia o tempo em segmentos demarcados pelo surgimento de grandes escritores e grandes livros.

(Robert Darnton)

Quando lemos um texto, especialmente se for da importância de *Grande sertão: veredas* ou outro exemplar canônico da série literária, brasileira ou não, fixamo-nos, na maior parte das vezes, naquilo que *grosso modo* poderia ser chamado de “conteúdo”, “texto”. *Grande sertão* é, então, um romance que evidencia, pelo discurso, as memórias de

Riobaldo, jagunço, e sua impossibilidade de ver concretizado o amor por Diadorim, bem como trata dos dilemas acerca do pacto com o demônio.

Dito desse modo, obscurecemos e minimizamos parte da importância que a obra veio a ter a partir de sua publicação. O aspecto da *forma*, aqui utilizado em separado apenas para fins últimos de análise, no caso de *Grande sertão*, costuma também aparecer com frequência em discussões acerca de seu valor. Nesse sentido, o constructo linguístico é também sempre ressaltado em sua análise. Todavia, perguntamo-nos: e sua edição?

Na história da literatura, entendida, como já dissemos, como um sistema, muitas vezes a ênfase dos estudos se deu em torno do autor ou da obra e, posteriormente – já como um avanço para fugir do historicismo –, em torno da recepção. Todavia, quando falamos de ênfase nas obras, obscurece-se o fato de que tais recortes são, na maior parte dos casos, sobre os textos que as compõem e não especificamente sobre sua parte material, sua edição, os modos pelos quais ela veio a público e se fez conhecida. Nesse sentido, é oportuna a fala de Robert Darnton: “A literatura livresca faz parte de um sistema que produz e distribui livros. Mas a maioria das pessoas que fizeram funcionar esse sistema desapareceu da história literária” (1990, p.132). Esse desaparecimento, boa parte das vezes, é mais que metafórico: a depender do livro, não se encontram registros de diversos intermediários, posto que a prática de indicar editor, impressor, local, data (e, como sabemos, mesmo o autor) tem sua historicidade e não foi regular na história das edições.

Para o leitor médio – essa abstração que nunca alcançamos verdadeiramente em nossas pesquisas –, um livro, então, é aquilo que ele diz. No máximo, rende-se atenção ao autor e sua fortuna crítica. Pouca ou nenhuma importância é dada a todo o agenciamento necessário para fazer o material escrito tornar-se obra impressa e distribuída ao alcance do receptor, embora, sem esses “intermediários”, muitas obras valorosas possam, simplesmente, inexistir para o grande público.

Por que seria importante desnudar tal aspecto, então, se o que fica para nós está muito mais relacionado aos temas e símbolos que desfilam pelo livro, no caso de *Grande sertão*, a imagem da travessia, o amor irrealizado, o drama fáustico? Como rememora Chartier, “Os

autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados” (1998, p.17). Para nós, tal afirmativa encerra uma perspectiva ou mesmo um campo de análise que dá a ver o livro em sua materialidade e instaura um olhar sobre seu processo de composição/distribuição. Sabemos, sem inocência, que, para uma obra compor o desejado *paideuma*, ela precisa, para além de uma irrefutável qualidade literária, também disputar uma série de meandros, já discutidos por Pierre Bourdieu (1996), no âmbito da formação do *campo*.

O campo, na acepção mais debatida do sociólogo francês, modula-se a partir de suas disputas internas que refratam as demandas externas. Se focalizarmos tais concepções para o campo literário, podemos começar a nos perguntar como *Grande sertão: veredas* logrou assumir a posição que hoje figura na literatura nacional. Sem dúvida, suas características intrínsecas lhe valem o crédito a elas dado. Entretanto, se levarmos em conta a discussão acerca das disputas necessárias para uma obra vir a ser o que é, alguns pontos a mais serão necessários nessa perquirição. Um deles terá a ver com o caminho percorrido até o leitor, ou seja, a edição da obra e todo o aparato que a rodeia.

Nesse sentido, se Guimarães Rosa fosse produzido por uma editora menor, sem distribuição ou alcance nacional, se seu nome não viesse a lume por uma série de posições – sociais e literárias, que incluem seu cargo como diplomata e sua projeção crescente já como escritor – que ocupava no momento de sua ascendência, poderíamos, sem surpresa, perguntar-nos se sua ampla aceitação no campo literário seria de igual amplitude – ou mesmo se existiria. Nisso não vai nenhum demérito às obras lapidares escritas pelo ficcionista mineiro, mas apenas uma percepção sem ilusões de como funcionam os campos – inclusive os artístico-literários.

Vale lembrar, com Roger Chartier, “que não há texto fora do suporte que o dá a ler (...), e sublinhar o fato de que não existe compreensão de um texto, qualquer que seja ele, que não dependa das formas através da qual ele atinge o seu leitor” (CHARTIER, 1998, p.17). Nesse sentido, *Grande sertão: veredas* não nasceu sendo a obra canônica que se tornou, nem Rosa o autor que hoje reconhecemos. Como se deu, então, a passagem de texto apenas fortemente ligado à

rigorosa produção roseana e o livro marco da Geração de 45, exemplar singular da força da escrita literária entre nós?

Caminhos de um editor: José Olympio e os autores nacionais

José Olympio foi a marca que formou o cânone de uma cultura escrita autenticamente brasileira.

(Gustavo Sorá)

Muito poderia ser falado sobre a história da edição no Brasil, antes de adentrarmos o âmbito da criação da Livraria José Olympio Editora, afinal, outros nomes foram sumariamente importantes para que se constituísse no Brasil, ainda que de modo claudicante, uma cultura livresca e mesmo uma série de investimentos para a produção nacional ser valorada. Exemplos indubitáveis desse processo são Paula Brito, Jean Baptiste Garnier, Francisco Alves, Monteiro Lobato, entre outros – cada um com limitações de um lado e superações de outro. Entretanto, dada a brevidade do presente capítulo, a atenção irá se fixar, e ainda de modo sumário, no desenvolvimento de Olympio como editor e nos agenciamentos que realizou para que a literatura nacional ganhasse relevo em sua “Casa” – como chamava a própria editora –, na medida em que tais ocorrências dialogam com nossa proposta acima explícita acerca da propulsão de Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas* ao cânone nacional.

Ainda moço, José Olympio trabalhou na livraria Garraux, de São Paulo, onde encontrou espaço para ampliar seus conhecimentos acerca dos livros e dos gostos do público, bem como para expandir sua rede de contatos, importante em diversos momentos da posterior vida da editora. Seu início como livreiro dá-se pela compra da biblioteca de Alfredo Pujol, com concomitante endividamento para obter o acervo. Logo em seguida, cerca de um mês depois, inicia a edição de livros, o que faz o historiador Hallewell dizer que podemos entender Olympio como editor “desde o começo de seu negócio” (HALLEWELL, 2012, p.481).

José Olympio é costumeiramente lembrado como um editor cordial, amigo dos autores e politicamente isento nas edições aprovadas para a relação de escritores da Casa. Surpreendeu em muito ao inaugurar a prática de pagar adiantadamente os direitos autorais

daqueles que compunham o rol de autores de sua editora. Transfere-se para o Rio em consequência de alterações político-econômicas em São Paulo. Nesse ínterim, ainda que tenha começado longe do setor literário, a força empreendida para formar um catálogo de autores nacionais de peso o faz se destacar – editorialmente – no cenário da época.

No Brasil, “editor” é, além de uma palavra polissêmica, também uma profissão de múltiplas facetas. Cristina Yamazaki esclarece:

Em inglês, existe uma distinção entre *editor* e *publisher*, que não há em português, pelo menos, no aspecto semântico. Dar à luz uma obra, parir uma publicação, apresentando um texto claro e coerente, normatizado conforme os critérios estabelecidos pela editora, é responsabilidade do *editor*. Já o *publisher* fica encarregado de tornar a obra acessível, divulgar o livro, cabendo a ele lançar, distribuir e eventualmente vender o produto. A um cabe editar, ao outro, publicar. (YAMAZAKI, 2007, p.5)

Sem a divisão, a figura do editor entre nós pode ser responsável por trabalhar desde o acompanhamento textual, com sugestões de direcionamentos diversos, até a função mais explícita do *publisher*, responsável pela circulação do livro. Sobre tal questão, é exemplar o depoimento de Guimarães Rosa sobre sua insatisfação constante, sua ânsia de refazer os textos e o papel que José Olympio, como editor, desempenhou – até um tanto bruscamente – nesse cenário. José Mário Pereira é o responsável por trazer a nós tal característica de Rosa:

Em carta a Harriet de Onís, tradutora para o inglês de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas* (este último em parceria com James Taylor), Guimarães Rosa conta: “Rever qualquer texto meu, já de si, é qualquer coisa de tremendo, porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia da perfectibilidade, fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura. Por exemplo, dir-lhe-ei que as 5 edições de *Sagarana* são todas diferentes, refeitas, remoduladas, remexidas. Por fim, para ver se eu conseguia deixar isso de lado, e me voltava para escrever outros e novos livros, o meu Editor, José Olympio, mandou matizar ou estereotipar a composição, guardando-a nos chumbos, e impedindo-me, assim, de permanecer na classe de Danaide ou Sísifo”. (PEREIRA, 2008, p.116)

Danaide ou Sísifo – as figuras mitológicas indiciam bem a classe de trabalho a que Rosa submete seus textos. Todavia, não nos adiantemos. Antes de fixar nossa atenção no autor Guimarães Rosa contratado da editora José Olympio ou, como o editor gostava de tratar, a “Casa”, mais alguns detalhes serão importantes.

Para Hallelwell, “José Olympio tirava partido da consciência nacional que então despertava” (2012, p.493). A conhecida “Geração de 30”, ou segunda leva modernista, seria, em termos, uma resposta a esse processo, na medida em que, segundo o mesmo Hallelwell, “os brasileiros começavam a preocupar-se apaixonadamente com o Brasil e o público leitor médio estava, afinal, preparado para canalizar esse interesse para o romance pós-modernista” (HALLEWELL, 2012, p.485). Ainda que não ponhamos em questão aqui a histórica nomeação “pós-modernista”, é lícito afirmar, então, que os interesses se voltavam para uma literatura que dissesse do Brasil, ainda que incorporasse alguns dos ganhos do projeto modernista *scripto sensu*. Nesse cenário, Vera Pacheco Jordão (1910-1980), então esposa de José Olympio, foi peça fundamental para a produção do catálogo. É por meio de suas indicações que boa parte do rol de autores da editora se consolidou.

A casa editora começa, então, a ganhar relevo – tanto pelo elenco de autores que exhibe, quanto pelo aspecto gráfico que já se diferencia dos demais: “Os livros com o sinete editorial da José Olympio logo começaram a destacar-se da insípida mediocridade dos concorrentes, pois o editor, desde o início, dedicou cuidadosa atenção ao projeto gráfico” (HALLEWELL, 2012, p.512). Desse modo, a editora vai ganhando, além do necessário retorno financeiro com o aumento das vendas, também resposta em termos de capital cultural, que a aloca em um lugar de prestígio no cenário livreiro do Brasil.

Gustavo Sorá, responsável por um dos mais completos livros acerca da gênese do mercado editorial e do papel de José Olympio nessa configuração, é taxativo sobre publicar na editora: “Era o sonho de todo escritor. Romancistas de vanguarda e acadêmicos, críticos e autores de sucesso comercial, historiadores e políticos; todos desejavam ser editados pela Livraria José Olympio” (SORÁ, 2010, p.11).

Ser parte de seu catálogo era, desse modo, sinal de reconhecimento e promessa de projeção. Rosa, como se sabe, não

inicia sua vida de autor pela Casa, mas é por ela que lança o livro mais representativo de sua carreira:

Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, embora não tivessem sido lançados por sua editora [nos anos 40], depositaram nela, nos anos de 1950, os livros que os catapultaram a um reconhecimento generalizado, sinal eloquente das propriedades simbólicas que, por muito tempo, a condição de ser editado pela Casa José Olympio assegurou. (SORÁ, 2010, p.223)

Desenha-se, para nós, um cenário em que José Olympio, de simples funcionário em livraria paulista, passa, nos anos 50, a maior nome da edição da literatura contemporânea brasileira. Mas o que tem demais a Casa, que a sublinhe no panorama livreiro à época? Sabemos, com Thompson, que

Publicar, no sentido de tornar um livro *disponível para o público*, é fácil (...). Entretanto, publicar no sentido de tornar um livro conhecido do público, visível para ele e atraindo um *quantum* suficiente de sua atenção para encorajá-lo a comprar o livro, e talvez até mesmo lê-lo, é extremamente difícil. (THOMPSON, 2013, p.27-28)

Essa dificuldade reverbera a ousada opção de Olympio de investir na literatura produzida à época, setor de retorno financeiro incerto. Nesse sentido, amplia-se a ideia da importância do capital simbólico que um editor forma ao conceber suas redes de sociabilidade e seu catálogo. Há, inclusive, um investimento de José Olympio na descoberta de novos talentos, por meio de concurso literário.

É saboroso o caso que Ubiratan Machado nos conta:

Com a preferência pela prosa de ficção e preocupada com a revelação de novos autores, a editora promove concursos, desde o início de suas atividades. O primeiro, de contos, realizado em 1938, denominado “Humberto de Campos”, ganha logo lugar de relevo na *petite histoire* da literatura brasileira. A comissão julgadora, integrada por Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Peregrino Júnior, Prudente de Moraes Neto e Dias da Costa, hesita entre premiar os *Contos*, de um certo Viator, livro inovador, meio desafiador, mas desigual, escrito numa linguagem por vezes desconcertante, e outra obra, de bom nível, mas sem nenhuma qualidade excepcional, *Maria Perigosa*. O debate entre

os jurados ferve. O segundo, de autoria de Luís Jardim, acaba levando o prêmio. O outro, publicado oito anos mais tarde, com o título de *Sagarana*, era de um médico mineiro, um tal Guimarães Rosa. (MACHADO, 2011, p.354-355)

O concurso, aliás, chama-se Humberto de Campos justamente por uma questão, digamos, editorial: “Não é de admirar que José Olympio expressasse sua gratidão dando o nome de Humberto de Campos ao primeiro concurso literário da editora (um prêmio anual para a melhor coletânea de contos)” (HALLEWELL, 2012, p.483) – tal gratidão se deve aos números: cerca de meio milhão de exemplares vendidos (HALLEWELL, 2012, p.483), o que é, sem dúvida, tão ou mais significativo que o capital simbólico.

Rosa, aliás, é uma exceção em relação à política de formação de catálogo da Casa. Olympio que, costumeiramente, lançava as primeiras obras de um autor, “atraiu a edição de suas obras [de Rosa] após serem apresentadas ao público por outros selos que se arriscaram com os primeiros lançamentos” (SORÁ, 2010, p.418). É Ubiratan Machado quem admite

Um caso à parte foi o de Guimarães Rosa, cujas relações iniciais com a Casa foram decepcionantes. José Olympio não se interessou em editar *Sagarana*, cuja primeira edição saiu pela Editora Universal. Só em 1951, com o lançamento da terceira edição do livro, Rosa tornou-se um autor da Casa. A consagração veio cinco anos depois com o tsunami provocado pelo lançamento simultâneo de *Grande sertão: veredas* e de *Corpo de Baile*. (MACHADO, 2011, p.360)

Tal exceção justifica-se, em parte, pela saída de Vera Pacheco da editora, posto que havia se separado de José Olympio, e, como afirma Hallewell (2012), era o principal nome nas indicações ao editor para a formação do catálogo. Tal saída acaba por enfraquecer a política de investimento na literatura nacional, o que causa certa demora em trazer Guimarães Rosa para o catálogo. Para Hallewell, “A única figura literária de grande projeção a incorporar-se ao catálogo da José Olympio nos anos seguintes à guerra mundial foi João Guimarães Rosa” (HALLEWELL, 2012, p.524). Sabemos que João Cabral de Melo Neto também compõe tal plêiade. Todavia, já se descontinuava essa característica que tanto alçou o nome da editora no cenário

editorial nacional – a de formar um corpo literário de peso e ser referência na publicação do que, então, era a literatura de forte constructo artístico.

***Grande sertão: veredas* e alguns meandros da primeira edição**

1956 é que será o *annus mirabilis* para o fabulista de Cordisburgo.
(José Mario Pereira)

Ao tratar da história editorial e de como José Olympio passeou por um agora panteão das letras nacionais, deparamo-nos com a publicação de Guimarães Rosa pela “Casa”. 1956 foi, tanto para a literatura brasileira, quanto para a editora em questão, um ano importante – os lançamentos de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas* não nos deixam pensar o contrário.

Livro tido como de difícil linguagem e eivado de simbologias, *Grande sertão: veredas* desafia o leitor incauto. Como nos lembra Chartier, “Os objetos tipográficos encontram inscritos em suas estruturas a representação espontânea, feita por seu editor, das competências de leitura do público ao qual ele os destina” (CHARTIER, 1996, p.97), o que evidencia, para nós, o conceito amplo que José Olympio fazia de seu receptor, ao brindar-lhe com um exemplar de tão densa literatura.

Dario Borelli (2006, p.65-72) é profícuo em apresentar, em seu artigo, capas de livros de Guimarães Rosa editados pela José Olympio, com desenhos de Poty – dentre eles, *Grande sertão: veredas*, este com dedicatória ao amigo e editor (“A José Olympio, com a admiração, a gratidão e a amizade do Guimarães Rosa. Rio, 11.VII.56”). José Mario Pereira também coordenou edição que – ao tratar de José Olympio – ressalta vários paratextos editoriais de muitos dos nomes que ainda hoje compõem o que reconhecemos como valoroso em literatura nacional – dentre eles, Guimarães Rosa.

O livro de José Mario Pereira, por sinal, é importante na medida em que demonstra certos meandros da produção editorial e nos faz escapar um pouco da ideia de texto final como exemplar único e acabado. Ana Luiza M. Costa, em importante e densa tese sobre *Viator*, pseudônimo de Guimarães Rosa, propõe uma pesquisa de crítica genética, na qual examina várias cadernetas de viagem do autor mineiro e refaz seus percursos de investigação. Tal proposta ocorre, em uma

referência a Raymonde Debray-Genette, para escapar do “fetichismo do texto final”. A tese (2002) estuda, então, a construção dos livros de 1956 e a viabilidade de se poder afirmar que *Corpo de Baile, Grande sertão: veredas* e “Meu tio o Iauaretê” partem do mesmo projeto de escrita alicerçado nas anotações de campo. A investigadora chama atenção para o fato de que boa parte das pesquisas desconsidera o aspecto do texto em processo, fetichizando a dita obra final. Ao perguntar-se sobre quais eram as produções de Rosa entre 1946 e o lançamento de *Grande Sertão*, diz ela:

na ampla bibliografia sobre a vida e a obra de Guimarães Rosa não há nenhum trabalho que se detenha, especificamente, nesse período. O que parece estranho, pois o escritor publicou nada menos que 23 escritos em periódicos do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, entre 1947-54, e até mesmo um pequeno livro, *Com o vaqueiro Mariano*, em 1952. (COSTA, 2002, p.1)

Guimarães Rosa era perfeitamente consciente tanto do caráter de *work in progress* de suas composições, como também da materialidade importante para a circulação dos livros. Não à toa, participava da criação de publicidade para seus escritos, como bem demonstra José Mario Pereira (2008). Exemplar é a nota que Rosa insere abaixo de um dos textos publicitários para a divulgação de *Grande sertão: veredas*: “Aos leitores, e aos que escreverem sobre este livro, pede-se não revelar a sequência de seu enredo, a fim de não privarem os demais do prazer de descoberta do GRANDE SERTÃO: VEREDAS” (*apud* PEREIRA, 2008, p.118). Tais escritos encenam um autor conectado à recepção crítica e dileitante da sua obra, ao efeito-surpresa que ela deveria causar, bem como aos entornos do processo de circulação de um livro.

Acerca da personalidade de seu editado, Guimarães Rosa, José Olympio, em entrevista, esclareceu:

Formal só porque usava gravata borboleta? Um sujeito fabuloso, um ser humano da melhor qualidade. Quando ele apareceu com *Grande Sertão*, muitos amigos nossos paravam de ler nas primeiras 20 páginas, e hoje essas mesmas pessoas que o repudiaram são talvez mais fanáticos por ele do que nós, que o admiramos no primeiro momento. (*apud* PEREIRA, 2008, p. 402)

Tal observação é valorosa para referendar aquilo que destacamos ao longo do texto: *Grande sertão: veredas*, obra vultuosa de nossa literatura, trilhou um extenso caminho entre sua publicação e aceitação. Parte imensa desse reconhecimento deve-se à maestria de Rosa na escrita e em seu atento acompanhamento do produto – nome que evitamos dar aos livros. Todavia, outra parte significativa não pode ser esquecida: os entornos da edição do romance roseano e a importância fundamental de sua casa editora.

Conclusão

Entre o texto (...) e a brochura com capa, na estante ou na gôndola da livraria, há um longo percurso invisível aos leitores.
(Cristina Yamazaki)

Foi nossa intenção, nesse breve texto, evidenciar alguns aspectos de *Grande sertão: veredas* que se situam para além (ou aquém, a depender da perspectiva) do texto final reconhecido e referendado em nossa literatura. Importou-nos especialmente investigar o percurso editorial que possibilitou a emergência dessa obra em cenário nacional.

Como não podia deixar de ser, passeamos um pouco pela história de uma das mais importantes casas editoras do Brasil, a Livraria José Olympio. Em alguma medida, evidenciamos as relações estabelecidas internamente no campo para pôr em exergo os embates necessários para uma obra vir a ser o que é, disputas que ultrapassam a questão específica do valor literário.

Por fim, discutimos a inserção de Rosa na editora de José Olympio, a relação editor-autor e a ampla consciência que o escritor demonstrava acerca da materialidade das obras, bem como de sua configuração como produto, atuando, muitas vezes, ele próprio como responsável pela propaganda de seus escritos.

Tais posicionamentos aqui elencados são significativos – não para desmerecer o valor inigualável do constructo literário de Rosa. Eles importam na medida em que colocam para o leitor o percurso dessa obra que, como poucas, instalou-se no cânone nacional, de modo representativo tanto de um telurismo sertanejo, quanto de uma esfíngica transcendência humana.

Referências

- BORELLI, Dario Luis. José Olympio, editor de Guimarães Rosa. *Estudos avançados*. N. 20 (58), 2006. p.65-72. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n58/05.pdf>. Acesso em 04 de abril de 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. Comunidade de leitores. In: *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- COSTA, Ana Luiza Martins. *João Guimarães Rosa*, Viator. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Programa de Pós-Graduação em Letras, 2002 [Tese de Doutorado].
- DARNTON, Robert. Os intermediários esquecidos da literatura. In: *O beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- FISCHER, Steven Roger. A página impressa. In: *História da leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- HALLEWELL. *O livro no Brasil: sua história*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- MACHADO, Ubiratan. Oitenta anos da José Olympio. *Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- PEREIRA, José Mário (org.). *José Olympio: o editor e sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.
- THOMPSON, John B. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- YAMAZAKI, Cristina. Editor de texto: quem é e o que faz. In: *Intercom – XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1153-.pdf> Acesso em 14 de abril de 2017.

A Veridicção em *Grande sertão: veredas*

Marilde Alves da Silva

Introdução

Os conceitos de verossimilhança e veridicção¹ estabelecem entre si um percurso que não pode ser ignorado. Vemos na concepção de mimese o início desse trajeto, por isso partiremos dessa noção para ilustrar como a semiótica greimasiana², nossa teoria de base, concebe a veridicção.

Platão, no seu texto *Sofista*, ao discutir sobre verdade-erro, insere a questão da mimese/imitação numa reflexão sobre a produção de imagens. Esta engloba a arte mimética, definida como arte de copiar. A cópia, por sua vez, ocorre por imitação, quando há apreço pela fidelidade ao modelo, e pelo simulacro, quando a fidelidade não é considerada como critério, mas a ilusão das proporções. Observa-se que a diferença entre as formas da mimética se estabelece por meio de graus que separam o imitado da imitação.

Essa ideia, de gradação, reaparece na obra *A República*. Neste texto, o filósofo apresenta as artes miméticas sob o mesmo nome: imitação, mostrando que a distância em graus entre a obra do artesão e a obra do imitador incide numa valoração positiva para o primeiro e negativa para o segundo. Isso ocorre porque o imitador não oferece uma realidade autêntica, mas a sombra das sombras, pois imita a aparência do ser. Por esse prisma, a imitação é sempre o falso, o engano, portanto, sem funcionalidade numa cidade ideal.

Aristóteles vai de encontro a essa visão ao afirmar o caráter didático da imitação, conferindo-lhe uma positividade inexistente em Platão. Vale ressaltar que, aparentemente, a reflexão sobre a imitação

¹ A verossimilhança e a veridicção pertencem a domínios teóricos divergentes quanto a noção de referente.

² A teoria semiótica de linha francesa ou greimasiana foi fundada por Algirdas Julien Greimas, linguísta lituano nascido em 1917 e falecido na França em 1992. Sua teoria da narrativa postula uma construção do sentido em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo, que perfazem o que denominou Percurso Gerativo do Sentido.

desvia-se da questão do verdadeiro para as formas da imitação. Desse modo, encontramos na *Poética*, uma preocupação com os três modos de manifestação da imitação: meios, objeto e maneira, que, segundo Stalloni (2007), correspondem a critérios formais, temáticos e enunciativos, respectivamente. Nessa perspectiva, o critério formal permite distinguir entre as formas da prosa e da poesia. O critério temático preocupa-se com a matéria da arte, que pode ser superior (tragédia) ou inferior (comédia). O último critério, o enunciativo, revela os modos de enunciar (narrativo, dramático ou poético).

Após a apresentação e explicação das formas de imitar, o conceito de verossimilhança é introduzido na *Poética*. Ele surge como uma espécie de mediador entre a mimese/imitação e o seu referente. Essa mediação ocorre de duas maneiras: verossimilhança interna, quando trata da coerência interna da obra de arte, e verossimilhança externa, quando sua preocupação é a distância entre a obra e o seu referente, pois se considera que a arte deve contar coisas possíveis de ocorrer, isto é, contar coisas críveis. Isso implica uma variação conforme diferentes domínios culturais, de modo que determinado elemento ou situação possa ser entendida como verosímil em uma cultura e inverosímil em outra.

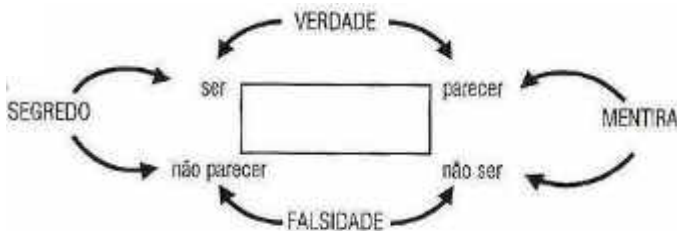
Sobre essa relação, Greimas (2015) alerta que a verossimilhança³ não pode ser vista apenas como produto cultural, pois sua construção se relaciona a uma aprendizagem de acesso a “realidade”, ou seja, o sujeito passa por um lento e longo processo de aprendizagem desde a infância, quando ainda não diferencia o real da fantasia, até a idade adulta, quando adquire uma visão compartilhada de realidade. Essa visão, de senso comum, impõe limites ao alcance do conceito de verossimilhança, restringindo sua aplicação aos discursos figurativos, descritivos e narrativos, que representam, em sua maioria, coisas e ações.

A partir dessa reflexão, Greimas (2015) postula que o conceito de verossimilhança está ligado “à concepção de discurso como representação de outra coisa”, sem eliminar o “ fato do discurso ter

³ Greimas centra sua reflexão na verossimilhança externa, posto que a semiótica discursiva, ao postular o conceito de isotopia, como elemento de manutenção da coerência interna dos textos, aproxima-se da verossimilhança interna.

estatuto próprio e de suas condições de produção e consumo de discursos”, que podem ser qualificados como verdadeiro ou falsos. Essa linha de pensamento acarreta duas implicações: a) a necessidade de um conceito dissociado da noção de referente, posto que nos postulados da teoria saussuriana, da qual a semiótica greimasiana é devedora, não há lugar para essa noção; b) o novo conceito deveria centrar-se não mais na questão do verdadeiro, mas na construção do efeito de sentido de verdade.

Para preencher ambas condições, nasce o conceito de veridicção, cuja preocupação é o dizer-verdadeiro. Greimas e Courtés (2008, p.534) ainda ressaltam que o discurso verossímil é “um simulacro montado para *fazer parecer verdadeiro* e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos”. Essa persuasão se dá por meio da articulação das modalidades /ser/ e /parecer/ e seus subcontrários⁴ /não-ser/ e /não-parecer/, de modo que um discurso será compreendido como verdadeiro se enunciador e enunciatário reconhecem a coincidência entre ser e parecer. A não coincidência entre eles podem resultar em mentira, falsidade e segredo. Esses quatro elementos formam o *Quadrado Veridictório*, a partir de dois esquemas: ser/ não-ser, ao nível da imanência; parecer/não-parecer, ao nível da manifestação.



Fonte: LARA E MATTE, 2009, p.30.

⁴ A semiótica postula três níveis que compõe o percurso gerativo do sentido. No nível mais abstrato, o fundamental, encontramos a construção do quadrado semiótico, que parte de uma oposição mínima, cujo termos em relação denomina-se contrários, quando cada um dos termos é negado, surge uma nova relação e os novos termos se definem como subcontrários. Ex. morte versus vida (eixo dos contrários); não-morte versus não-vida (eixo dos subcontrários).

Tais questões nos levam ao contrato de veridicção, que veremos a seguir.

O contrato de veridicção

Para o *Dicionário de Semiótica* (2008, p.99), “o fato de estabelecer, “contrair” uma relação intersubjetiva que tem por efeito modificar o estatuto (o ser e/ou parecer) de cada um dos sujeitos em presença” instaura o contrato fiduciário. Este, quando se inscreve no interior do discurso-enunciado e diz respeito a valores pragmáticos, denomina-se contrato enuncivo, mas quando surge na estrutura da enunciação recebe o nome de contrato enunciativo ou contrato de veridicção, que

visa estabelecer uma convenção fiduciária entre enunciador e enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer-verdadeiro) do discurso enunciado. O contrato fiduciário, que assim se instaura, pode repousar numa evidência (isto é, numa certeza imediata) ou então ser precedido por um fazer persuasivo (de um fazer-creer) do enunciador, ao que corresponde um fazer interpretativo (um creer) da parte do enunciatário. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.101)

A partir da citação acima, se percebe que para a existência do contato de veridicção são necessários dois actantes⁵: enunciador e enunciatário, que articulam dois fazeres: um persuasivo e outro interpretativo, ambos a serviço da manipulação discursiva. Vale ressaltar que

A construção do simulacro da verdade é fortemente condicionado não diretamente pelo universo axiológico do destinatário, mas pela representação que dele fizer o destinador, artífice de toda manipulação e responsável pelo sucesso ou fracasso de seu discurso. (GREIMAS, 2015, p.1222)

⁵ Denominam-se actantes as unidades sintáticas anteriores a qualquer investimento semântico.

Para conseguir a adesão do destinatário, o destinador-manipulador⁶ faz uso da camuflagem subjetivante ou da camuflagem objetivante. Na primeira, o discurso existe para sugerir outro plano, algo a ser decifrado. Nela, “o sujeito da enunciação⁷ se declara como *eu* fiador da verdade (...) ao passo que a comunicação dessa verdade exige dele a construção de uma *máquina de produzir efeitos de verdade*” (GREIMAS, 2015, p.123). Na segunda, camuflagem objetivante, apagam-se as marcas da enunciação⁸ para dar lugar a um parecer “puro enunciado”. Esse apagamento implica na socialização do sujeito por meio de um *nós* ou eliminação do sujeito por construções impessoais.

Além das duas camuflagens (subjetivante e objetivante) e dos dois fazeres (persuasivo e interpretativo), a veridicção ainda articula as modalidades do /saber/ e do /crer/, que, como processos cognitivos, podem preceder uma a outra. Assim, quando o saber precede o crer, os elementos da comunicação (emissor e receptor) são substituídos por “lugares em que se exerce o fazer-persuasivo e o fazer-interpretativo, procedimento cognitivos que se encerram, no primeiro caso, por um fazer-crer e, no segundo, pelo ato de crer, ou, em outras palavras, pelo ato epistêmico” (GREIMAS, 2015, p.129). No nível narrativo, tais mudanças são homologas à manipulação e a sanção⁹, respectivamente. Ao nível discursivo, tanto a manipulação quanto a sanção podem ser assumidas pelas instâncias enunciativas: enunciador/enunciatário; narrador/narratário ou interlocutor/interlocutário.

Nessa perspectiva, um destinador-manipulador exerce sobre um determinado discurso-enunciado um fazer-crer, que ao ser sancionado

⁶ Ao nível narrativo, o destinatário-manipulado (ou apenas destinatário) e destinador-manipulador, assim como sancionador e sancionado são papéis narrativos.

⁷ O sujeito da enunciação é composto pelo enunciador/enunciatário, além disso, ele é pressuposto.

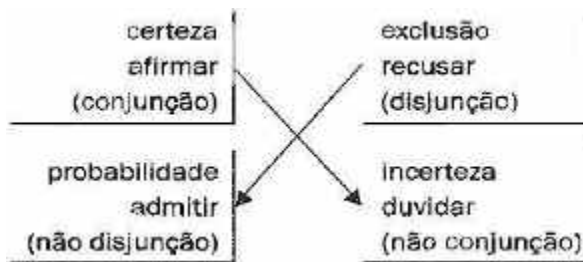
⁸ Em semiótica, a enunciação pode ser recuperada por meio do enunciado e das marcas que ela deixa no discurso (actorialização, temporalização e espacialização). Quando se reconhece as marcas da enunciação no enunciado, se diz que estamos diante de uma enunciação enunciada (eu-agora-aqui) e quando não há marcas de sua presença, estamos diante de um enunciado enunciado (ele-la-então).

⁹ Em semiótica, a sanção e a manipulação integram o esquema narrativo canônico, junto a performance e a competência.

por um destinatário pode modificar o ato epistêmico anterior à manipulação, de modo que é possível afirmar que o ato epistêmico (o crer) é uma transformação, pois pressupõe uma passagem de um estado de crença para outro, de modo que “o estatuto epistêmico do enunciado submetido ao julgamento de S_2^{10} , não será mais o mesmo para ele” (p.130).

Para que essa transformação ocorra, o fazer interpretativo exerce uma “operação de comparação entre aquilo que se propõe e a aquilo que já se sabe ou em que se crê”, logo, o “reconhecimento comporta necessariamente uma identificação, no enunciado apresentado, com a totalidade ou frações da “verdade”, que já possui”. E como identificação, o ato epistêmico, “se vale do universo do saber/crer do sujeito julgador”. Além da identificação é preciso adequar “o que é novo e desconhecido ao antigo e conhecido, e tal adequação pode ser afirmada ou recusada. Considerando essas duas possibilidades, o ato epistêmico também pode ser visto como uma operação conjunta¹¹, na qual “afirmar” encerra uma conjunção e “recusar” uma disjunção¹².

O ato epistêmico também produz modalidades epistêmicas: certeza, exclusão, probabilidade e incerteza, que podem associa-se as relações conjuntas, conforme o quadrado abaixo:



Fonte: GREIMAS, 2015, p.133

¹⁰ Em semiótica, S_1 e S_2 são papéis actanciais.

¹¹ A junção compreende a conjunção (união/pertença) e a disjunção (separação). Ela mobiliza os enunciados de estado, cujo sujeito, denominado de sujeito de estado, pode entrar em conjunção ou disjunção com um objeto valor (normalmente do interesse desse sujeito) por meio de uma transformação operada por um sujeito do fazer.

¹² Como operação conjunta, afirmar e recusar, podem ser associados a conjunção e disjunção, respectivamente, e organizadas num quadrado, cujo subcontrários seriam admitir (não-disjunção) e duvidar (não conjunção).

Pelo exposto, o efeito de sentido “verdade” se constrói por meio de uma série de procedimentos cognitivos, que servem a articulação entre /ser/ e /parecer/. Isso implica que a coincidência entre ser e parecer encerra tanto uma conjunção quanto uma certeza, por isso pode ser interpretado como “verdadeiro”.

Vimos quando o saber precede o crer, devemos nos concentrar no caminho inverso, ou seja, quando o crer precede o saber. Greimas (2015) inicia essa reflexão enfatizando que toda comunicação humana se funda na confiança mútua, e essa reciprocidade vincula os actantes ao contrato fiduciário. Se estabelece, portanto, um elo denominado *proposição de contrato*, e “toda proposição formulada pelo enunciador está assentada em uma base epistêmica que vai da afirmação à dúvida e da refutação à admissão”. Porém, o teórico lituano, acrescenta que o espaço cognitivo pode, também, exercer a manipulação pelo saber, “em que a factitividade floresceria sob formas de argumentações variadas, ditas lógicas, e de demonstrações científicas para, afinal, se oferecer ao sujeito epistêmico como uma proposição racional, alética ou veridictória” (p.135). Isso diz respeito a uma adesão “completa, aceita e partilhada pelo vencido, que se transformaria em *convencido*. Trata-se, em suma de uma prova cognitiva que pode ser organizada em um conjunto de programas que procuram estabelecer “comprovações” e submetê-lo à instância epistêmica dedicadora” (p.135)

Em síntese, na base do contrato de veridicção, compreendido como um acordo implícito entre enunciador e enunciatário, há uma negociação entre o saber e o crer, cuja precedência de um sobre o outro e vice-versa, promovem modos diferentes de construção da veridicção. Essa manifestação ocorre por um fazer-persuasivo e outro interpretativo, ambos mecanismos da manipulação discursiva, que pode apresentar-se como camuflagem subjetivante ou objetivante. Essa articulação visa reconhecer a coincidência ou não-coincidência entre ser e parecer e seus subcontrários, articuladores da verdade, falsidade, mentira e segredo.

Os modos de veridicção em *Grande sertão: veredas*

Grande sertão: veredas, obra de Guimarães Rosa, foi publicada pela primeira vez no final dos anos 50. O romance apresenta o personagem Riobaldo como narrador de sua história. Ele, já envelhecido e ex-

cangaceiro, relembra a vida no cangaço: lutas, perseguições, vinganças, pactos, dúvidas, amores, e a ambígua amizade com Reinaldo/Diadorim.

Riobaldo, em grande parte do texto rosiano, exerce o fazer interpretativo, constituindo-se como sancionador do discurso-enunciado. Ao entrar para o cangaço, Riobaldo se junta ao grupo de Joca Ramiro, mas por estar à frente de um grande número de homens, o chefe desses jagunços ausenta-se constantemente, favorecendo duas esferas de discursos: positivos e negativos. Vejamos como ele sanciona os discursos entorno da figura de Joca Ramiro.

Esse Antenor, sempre louvando e vivendo Joca Ramiro, acabou por me dar a entender, curtamente, o em consequente: que Joca Ramiro talvez fazia mal em estar tanto tempo por longe, alguns de bofe ruim já calculavam que ele estivesse abandonando seu pessoal, em horas de tanta guerra; que Joca Ramiro era rico, dono de muitas posses em terras, e se arranchava passando bem em casas de grandes fazendeiros e políticos, deles recebia dinheiro de munição e paga: seô Sul de Oliveira, coronel Caetano Cordeiro, doutor Mirabô de Melo. Que era que eu achava? (GSV, p.244)¹³

Quando conheceu Joca Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-França, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregoverno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres (GSV, p.55)

Mas o Hermógenes se saiu em só dizer, sério, confioso: que Joca Ramiro era maludo capitão, vero, no real. Sonsice de Hermógenes? Não, senhor. Sei e vi, que o sincero. (GSV, p.322)

Observa-se uma tensão entre dois discursos, o de Antenor, que acusa Joca Ramiro de abandono de seu bando e outro que exaltavam sua fidelidade e justiça. Inicialmente, o fazer-persuasivo de Antenor é bem-sucedido, pois, para Riobaldo, Joca Ramiro era apenas um nome,

¹³ Os trechos de *Grande sertão: veredas* serão apontados neste estudo com a sigla “GSV”, acompanhados da paginação de onde foram retirados. A edição empregada é de 2014, da Editora Nova Aguilar.

não era “exato real”, além disso, havia a constatação da longa ausência do chefe, de modo que o discurso de Antenor, aparentemente, junta o /parecer/ abandono com o /ser/ abandono, conferindo-lhe um efeito de sentido de “verdade”. Mas, essa primeira sanção revela-se equivocada e o discurso de Antenor revela-se mentiroso, pois o /parecer/ coincide com o /não-ser/. Assim, Joca Ramiro parecia infiel ao seu bando, abandonando-o, mas revela-se leal/ fiel ao seu retorno. Sua volta proporciona a Riobaldo uma reavaliação dos discursos sobre essa figura, sancionando como verdadeiro o discurso sobre lealdade e gentileza, conferido a Joca Ramiro.

E corri lembrança em Joca Ramiro: porte luzido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza (GSV, p.46-47)

Adrede Joca Ramiro estava de braços cruzados, o chapéu dele se desabava muito largo. Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume. E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil. (GSV, p.157)

Riobaldo também exerce o fazer-persuasivo ao transformar um discurso mentiroso, em verdadeiro. No episódio da luta entre os Joca Ramiros e os Zé Bebelos, Riobaldo, que já havia convivido com Zé Bebelo, temia por sua morte, tendo em vista considerá-lo um homem valente e bom. Para assegurar que ele sáisse vivo de uma emboscada preparada pelos Joca Ramiros, Riobaldo-Jagunço manipula os companheiros.

Digo ao senhor: eu gostava de Zé Bebelo. Redigo – que. eu menos atirava do que pensava. Como era possível, assim, com minha ajuda, a morte dele? Um homem daquela qualidade, o corpo dele, a idéia dele, tudo que eu sabia e conhecia. Nessas coisas eu pensei. Sempre – Zé Bebelo – a gente tinha que pensar. Um homem, coisa fraca em si, macia mesmo, aos pulos de vida e morte, no meio das duras pedras. Senti, em minha goela. Aquela culpa eu carregava? Arresto gritei: — Joca Ramiro quer esse homem vivo! Joca Ramiro quer este homem

vivo! Joca Ramiro faz questão!... A que nem não sei como tive o repente de isso dizer — falso, verdadeiro, inventado...

Firme gritei, repeti.

Os outros companheiros aceitavam aquilo, diziam também, até João Curiol: — Joca Ramiro quer este homem vivo! — E ordem de Joca Ramiro! De lá não atiravam mais. Só bala ou outra, só. — Arre, à unha, chefe? — o Sangue-de-Outro perguntou. João Curiol respondeu que não. Eles deviam de estar reservando balas para um final. — Ordem de Joca Ramiro: é pegar o homem vivo... — ainda eu disse

(...)

Eu atirava, atirava! queria, por toda a lei, alcançar um tiro em Zé Bebelo, para acabar com ele de uma vez, sem martírio de sofrimentos. — Tu está louco, Riobaldo? — Diadorim gritou, rastejando para perto de mim, travando em meu braço. — Joca Ramiro quer o homem vivo! Joca Ramiro quer, deu ordem! — todos agora me gritavam. Assim contra mim, assim todos. O que eu havia de desmentir? (GSV, p.351-352)

Ao contrário da manipulação anterior, esta ocorre pela precedência do crer em relação ao saber. Ele, Riobaldo, faz-criar a todo o bando, empenhado na emboscada, que Joca Ramiro está modalizado pelo /querer/ Zé Bebelo vivo (Joca Ramiro faz questão!). Ao assegurar que é uma ordem do chefe, modalizou os companheiros por um /dever/, pois matar Zé Bebelo seria contrariar e desobedecer Joca Ramiro. Outra estratégia utilizada foi a repetição da pretensa ordem de Joca Ramiro, que se espalhou entre todos, de modo que, arrependido da mentira e temeroso que Zé Bebelo, capturado pelo bando, fosse torturado até a morte, viu-se impedido de matar Zé Bebelo, com o discurso que tinha inventado.

Em suma, o discurso-enunciado de Riobaldo, pelas condições explicitadas, é interpretado pelos companheiros de jagunçagem como verdadeiro, pois reconhecem uma coincidência entre parecer ordem e ser ordem. Isso é reforçado após a captura de Zé Bebelo: “A mais, Joca Ramiro apreciou bem que a gente tivesse pegado o homem vivo... Aquilo me rendia pouco sossego” (GSV, p.355)

Nesse episódio a mentira não é revelada ao nível do enunciado, mas ao nível da enunciação, pois o Riobaldo-narrador não esconde de seu narratário o verdadeiro status desse discurso. No entanto, o mesmo narrador, em seu relato sobre a amizade entre ele e o amigo

Diadorim, opta por mentir ao seu narratário. Ele, ciente que Diadorim é uma mulher, tarda em revelar esse fato ao seu narratário, criando um discurso sobre o desejo homossexual, ao qual, possivelmente, o narratário atribuiu o valor de verdade, pois reconhece no discurso a coincidência entre parecer e ser.

O Reinaldo. Diadorim, digo. Eli, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... (GSV, p.217)

E veja: eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar; e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso (GSV, p.43)

Gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre. Oi, suindara! – linda cor... (GSV, p.125)

Nesses trechos vemos que o uso de pronomes masculinos e a atribuição de características associadas ao universo varonil, como força e destreza, favorecem a construção de uma imagem de “homem” a Diadorim. Essa imagem é reforçada ao longo do texto, embora na passagem a seguir, o narrador introduza uma informação sobre a morte de uma mulher, que saberemos ser Diadorim no final do Romance. Ele revela sem revelar.

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos’ meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (GSV, p.263)

Esse narrador, ciente de suas escolhas, cria um discurso falso sobre o desejo. Ele sabe que o desejo não parece homossexual e não

era homossexual no momento da narração, posto já conhecer a natureza de Diadorim. Mas, como já dito, revela o equívoco tardiamente ao seu narratário. Essa estratégia visa a revelação de um segredo: Diadorim é mulher. Contudo, esse segredo é mantido por meio de um discurso mentiroso.

Essa relação se repete na construção discursiva da personagem Diadorim.

Diadorim – nu de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no ítimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu solucei meu desespero. (GSV, p.861)

Quanto ao fazer-persuasivo de Diadorim, ela ao se disfarçar de homem criou um discurso sobre “masculinidade”, interpretado por Riobaldo e os companheiros como verdadeiro, pois ao parecer homem, era interpretado pelos demais como homem. Contribuíram para essa sanção, os silêncios, a força, a destreza, a distância dos companheiros, que serviram como estratégia discursiva, que sustentou a sua mentira, revestindo-a de um parecer verdadeiro. Isso não implica que sua natureza feminina não aparecesse: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (GSV, p.29); “O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (GSV, p.39); “Eu espiei, caçando Diadorim, que ali que era a mocinha de cabelos louros” (GSV, p.82); “Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato” (GSV, p.218).

Nessas passagens vemos referência ao estereótipo do universo feminino, o modo de apreciar a natureza, a comparação entre Diadorim e os outros jagunços, destacando a sua beleza loura, as feições finas e

caprichadas do jagunço. Porém, devido a crença na sua masculinidade, esses elementos eram ignorados.

É a morte de Diadorim que revela o seu segredo: ela era mulher, embora não parecesse. Esse Segredo manteve-se por meio da mentira, pois ela parecia homem, embora não o fosse. Ao mesmo tempo, a crença de Riobaldo num “amor condenado”, por tratar-se de dois homens, revela-se falaciosa, pois, ele amava uma mulher, embora não parecesse.

Considerações finais

Nossa preocupação era analisar os discursos veridictórios em *Grande sertão: veredas*. Para tanto refletimos sobre o percurso que vai da mimese a veridicção, explicitando a diferenças entre ela e a verossimilhança. Também apresentamos o contrato veridictório, as modalidades veridictórias e suas articulações, bem como o fazer persuasivo e interpretativo, sem esquecer a abordagem sobre o saber e o crer.

A análise de alguns trechos mostrou que o discurso veridictório não é fixo, ele pode modificar-se a depender do fazer-persuasivo e da sanção do fazer-interpretante. As modalidades veridictória também podem associa-se para manutenção de um status, como vimos no episódio da morte de Diadorim.

Além disso, os trechos escolhidos manifestaram uma incidência nos efeitos de sentido de discurso mentiroso, contudo, isso não pode ser tomando como ilustrativo de todo romance. No texto rosiano há vários discursos que um exame mais detalhado pode vir a revelar a natureza veridictória deles.

Referências

- ARISTÓTELES. A Poética. In: *Poética Clássica*. 12ª. Edição. São Paulo: Cultrix, 2005
- GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A.J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. 1ª. Edição. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014
- LARA, G.M.P; MATTE, A.C.F. *Ensaio de semiótica: aprendendo como texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Platão. Sofista. In: *Diálogos / Platão*; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. — 5. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores)

_____. *A República*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21^a. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

STALLONI, Yves. *Os gêneros Literários*. Tradução e notas Flávia Nascimento – e3a. ed. Rio de Janeiro, DIFEL, 2007.

Grande sertão: veredas, as travessias sob um olhar psicanalítico

**Avanúzia Ferreira Matias
Janicleide Vidal Maia**

Introdução

Não é tão simples imaginar de que forma Guimarães Rosa planejou e organizou tantas ideias para a produção de sua mais importante obra. Também não é possível analisar essa obra-prima, pertencente à 3ª geração modernista brasileira, a partir de um único enfoque. Grande sertão: veredas permite ao leitor perceber características sob as mais variadas perspectivas. Como disse Antonio Candido, em Grande sertão: veredas “há de tudo para quem souber ler” (1983, p. 294). Pensando nisso, neste ensaio pretende-se realizar uma breve análise a partir do olhar psicanalítico.

Considerando-se que o enredo da obra se desenvolve segundo o olhar de Riobaldo, o único que fala durante todo o percurso da trama, e que é marcado por um desfecho violento, que culmina com a morte de Hermógenes e Reinaldo (ou Diadorim), num episódio inquietante e elucidativo para o protagonista, é fácil perceber que, por meio da narrativa, faz-se uma complexa reflexão sobre temas que evidenciam e influenciam, de algum modo, a existência humana, tais como violência, amor, ódio, dúvida, medo, incerteza, morte, entre outros; logo não é possível comentar todas as travessias da obra em um trabalho resumido como este. Portanto a análise aqui apresentada, pelo viés da Psicanálise, concentra-se em destacar alguns momentos em que o personagem-narrador demonstra sofrer com seus dramas existenciais.

A Psicanálise e a Literatura

É perceptível que no campo da literatura, cada autor, com seu estilo e suas preferências temáticas, compõe sua obra influenciado por aspectos históricos, sociais e culturais, além da construção psíquica de personagens a partir de características de pessoas com as quais convive ou que observa. Analisando pela vertente psicanalítica, essa construção

é importante instrumento para a compreensão das várias manifestações do inconsciente.

Para Mandil (2003), o diálogo que a Psicanálise pode estabelecer com uma obra literária, desde Freud, “vem gerando várias linhas de trabalho e, por certo, algumas confusões” (p. 18). Logo, os impasses que levaram ao questionamento da proposta da análise literária pelo viés psicanalítico corroboraram para a seguinte solução: fomentar um diálogo entre a Psicanálise e a Literatura sem a pretensão de demonstrar conceitos psicanalíticos, mas sim de promover um diálogo construtivo para a cultura.

De acordo com Mandil (2003, p. 18), “Jean Starobinski (1970) alertou os estudiosos da relação entre Freud e a literatura, para jamais considerarem que a perspectiva freudiana é sempre a de um clínico interessado no sucesso de seus tratamentos”. O autor conclui que, a seu ver,

O que poderia ser considerado um limite às relações entre psicanálise e literatura é justamente a ferramenta que permite extrair o mais precioso desse encontro, ainda que a avaliação dos resultados necessite de lentes distintas. Nesse aspecto, ainda com Starobinski, a entrada da psicanálise no campo literário não deve ser vista nem como uma ‘intrusa’ – como se esse campo não fosse consistente o suficiente para precisar de guardiões –, nem como a de uma ‘autoridade’, se considerarmos a perspectiva pela qual ela visaria não a ‘dominar’ a obra ou impor seu ponto de vista, mas sim a deixar-se invadir pelo que, da obra, resiste à sua interpretação. (MANDIL, 2003, p. 18-19)

Segundo Herrmann (1999), o diálogo entre a Literatura e a Psicanálise se dá pelo fato de ambas serem ficções, uma vez que os dois campos temáticos são criações humanas. O autor explica que Freud foi o único inventor da Psicanálise e, como seus casos clínicos assumem um estilo romanceado, esta é a prova de que há uma inegável proximidade entre o escritor e pesquisador do psiquismo humano.

Birman (1991, p. 106-107) nos diz que “a articulação entre saber psicanalítico e tradição literária é um tópico fundamental, uma das condições de possibilidade para que se empreenda a metodologia psicanalítica”. Nobre (2010) reforça essa ideia, afirmando que é grande a relevância dos elementos psicanalíticos extraídos de obras literárias,

porque esse olhar que constrói o personagem literário por meio de influências reais ajuda os psicanalistas no estudo da Psicanálise. Nessa perspectiva, acredita-se que a Literatura fornece dados importantes para a compreensão da psique humana.

Filman (1982, apud SOUZA, 2005), afirma que a Psicanálise é o sujeito, e a Literatura é o objeto: “a literatura é a linguagem que a psicanálise usa para falar de si mesma, para dar nome a si. A Literatura não está fora da Psicanálise, já que motiva e nomeia seus conceitos” (p. 287).

Concordamos com Nobre (2010) quando a autora diz que é plausível retirar da literatura características que possam fortalecer a interpretação e conseqüente compreensão dos aspectos psíquicos humanos. Além disso, a Psicanálise que Freud descreve e divulga desde os seus primeiros ensaios apoia-se na escrita literária. Isso torna a teoria acessível aos leigos.

Seguindo a lógica desse pensamento, é imprescindível citar algumas fundamentações psicanalíticas de Freud a partir das quais, com o apoio da literatura, ele explica sua teoria. Em um de seus primeiros trabalhos, Estudos Sobre a Histeria (1895), o autor afirma que suas histórias sobre histeria têm mais características de obra literária do que de relato clínico. O autor comenta

ainda me causa estranheza que os relatos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, falte-lhes a marca de seriedade da ciência. Tenho de consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, e não qualquer preferência minha. (FREUD, 1895, p. 183-184)

De acordo com Kon (2001), a aproximação da Psicanálise à ficção literária era, para Freud, algo ambíguo, pois essa díade, ao mesmo tempo em que o assustava, também o seduzia. Como ele sempre foi um amante das artes e sempre se inspirou nelas (particularmente na literatura) para expressar sua teoria no decorrer de sua construção teórica, optou por escrever relatos de comportamentos de seus pacientes embasando-se pelo cientificismo, mas com estilo subjetivo, repleto de emoções, o que o fez sentir receio de que sua teoria científica fosse interpretada como mera ficção literária. Mesmo correndo o risco de ser mal interpretado, Freud não se intimidou e manteve sua opinião

de que os artistas da escrita têm facilidade para revelar sentimentos e traduzir emoções por meio de técnicas próprias e intransferíveis para apreciar a alma humana.

Freud inaugura essa tendência à medida que viabiliza o diálogo e a interferência da Psicanálise na Literatura, algo excêntrico para os padrões de escrita da época. Essa combinação abriu caminho para que outros autores também passassem a utilizar associações entre áreas distintas para tratar de assuntos a partir de diferentes perspectivas.

Desse modo, Freud apresenta para o mundo não apenas a sua teoria psicanalítica, mas também uma forma distinta de estudar aspectos da psique humana, por meio de registros com linguagem subjetiva que evidenciam sua sensibilidade e sua criatividade para tratar do assunto.

Interessa-nos destacar aqui o olhar epistêmico da teoria psicanalítica para percorrer a obra mais importante de Guimarães Rosa e tentar desvendar algumas incompreensões da psique humana retratadas pelo personagem-narrador.

Em *Grande sertão: veredas*, os personagens retratam características e atos de pessoas reais, considerando-se o contexto histórico da região e respeitando-se as características culturais da época – o que já mostra indícios de que os dramas descritos ao longo do texto, em certa medida, apresentam para o leitor conflitos da psique humana. Coube ao autor o desafio de construir personagens fictícios tão semelhantes ao homem real, que em muitos momentos transitaram entre ficção e realidade.

Estas semelhanças entre realidade e ficção reproduzidas pelo autor, certamente, interessariam a Freud, por isso ele recorreu às obras artísticas com o propósito de obter respostas para algumas questões primordiais da Psicanálise. Em *O Moisés de Michelângelo*, Freud faz a seguinte revelação:

A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a intenção do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão intelectual; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. (Freud, 1913a, p. 217-218)

Pelo olhar de Freud, a obra literária, antes de ser uma criação artística, é a reprodução de uma realidade de que se ouviu falar ou que se vivenciou, portanto tem seu encantamento não apenas porque leva o leitor a imaginar e a refletir, mas também porque o texto construído a partir de aspectos da realidade conduz o leitor por um caminho que ele pode percorrer enquanto lê ou enquanto vive.

A Sublimação e a Pulsão segundo Freud

De acordo com Freud (1913b), a Psicanálise esclarece algumas vicissitudes relacionadas às artes e aos artistas, enquanto outras lhe escapem completamente. Para o autor, a arte é uma forma de atenuar desejos não satisfeitos, considerando-se, neste contexto, os do próprio artista e os dos seus espectadores. É preciso compreender que os estímulos que motivam os artistas são os mesmos que, transformados em conflitos, despertam, em algumas pessoas, a neurose ou mesmo a criação de instituições sociais. Freud também acredita que qualquer modalidade estética evidencia aspectos da infância, por isso tem uma proximidade singular com as formações sintomáticas.

Pelo viés psicanalítico de Freud, a intenção básica do artista é, através do dialogismo com sua obra, libertar-se e também libertar nos outros os seus desejos recalcados. O artista retrata seus desejos mais pessoais como realizados. Todavia, estas fantasias só se tornam obra de arte após uma modificação que abranda o que nelas é agressivo ou invasivo, recorrendo ao belo para encantar as pessoas. Além disso, de acordo com a teoria freudiana, o artista que escreve desenvolve sua função com maestria quando cria um mundo de fantasia repleto de muita emoção, como uma criança quando brinca, entretanto cabe ao escritor separar as suas fantasias da realidade.

Considerando-se que o diálogo entre a Literatura e a Psicanálise se dá pelo fato de ambas serem criações humanas e considerando-se que a sublimação é a única percepção psicanalítica capaz de esclarecer que obras produzidas pelo homem, longe de qualquer referência à vida sexual, sejam criadas graças a uma força sexual nascida de uma fonte sexual, pode-se afirmar, então, que a origem e a eficácia do processo de sublimação, portanto, são pulsionalmente sexuais (pré-genitais: orais, anais, fálicas), enquanto a conclusão desse processo é uma prática não-sexual consoante os ideais mais irrevogáveis de uma dada época. Assim,

pode-se inferir, desde logo, que o conceito de sublimação satisfaz substancialmente à necessidade, para a teoria psicanalítica, de dar conta da origem sexual do impulso criador do homem.

Conforme se situa a sublimação como o artifício para modificar e aumentar a energia das forças sexuais, ela vai se transformando numa força positiva e criadora. Mas, por outro lado, é preciso também compreendê-la como meio de agregar e suavizar a potência excessiva dessas forças. É nesse sentido que Freud, desde o início de sua obra, considera a sublimação como uma das defesas do eu contra a invasão violenta do sexual, ou como uma das variantes de defesa contrárias à descarga direta e total da pulsão. É por isso que, segundo Nasio (1997), o conceito de sublimação pode ser entendido de acordo com dois pontos de vista complementares que aproximam as diferentes abordagens freudianas: “ou a sublimação é a expressão positiva mais elaborada e socializada da pulsão, ou é um meio de defesa capaz de temperar os excessos e os extravasamentos da vida pulsional” (NASIO, 1997, p. 78).

Ainda de acordo com Nasio (ibidem), com base nestes dois pontos de vista, estudados de forma simultânea, é possível classificar a sublimação pelas seguintes perspectivas:

- A sublimação como algo oposto ao ressurgimento de uma lembrança sexual intolerável.
- A sublimação como algo oposto ao estado passional na relação analítica.
- A sublimação como algo oposto à potência desmedida da moção pulsional (definição de uma pulsão sublimada).
- A sublimação como capacidade plástica da pulsão.
- As duas condições do processo de sublimação: o eu e o ideal de eu do criador.

A teoria da pulsão descrita e utilizada por Freud é algo relativamente complexo. O conceito aqui apresentado surgiu a partir de uma série de observações clínicas do autor, mas se refere a conceitos formulados a partir de um refinado embasamento teórico. Esses conceitos, nas palavras de Garcia-Rosa (2002, p. 115), “não descrevem o real, eles produzem o real”. Para este autor, a teoria da pulsão em

Freud nunca se dá por si mesma (nem de forma consciente, nem de forma inconsciente) e é representada pela ideia e pelo afeto, além de ser um pouco física e um pouco psíquica.

Segundo Freud (1915), pulsão é um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, ou, ainda, o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente.

De acordo com as ideias de Freud (1915), uma pulsão não se torna objeto da consciência – só a ideia que a caracteriza. Ele utilizava o termo pulsão no sentido de uma espécie de organizador biológico, em torno do qual os estímulos endógenos circulam. Quando estes estímulos chegam à mente, se transformam em imagens-representações repletas de afeto (as quais são configurações pulsionais) que se fixarão na memória. Com a interferência dos estímulos exógenos, formam os complexos de ideias que compõem o psiquismo. Por essa razão, a natureza da pulsão é tanto psíquica, quanto física, uma vez que compreende seus representantes psíquicos pela utilização do corpo.

Garcia-Roza (2002) afirma que, em 1905, durante a idealização da teoria pulsional, Freud descreveu a estreita relação existente entre a pulsão sexual e certas funções corporais. Um termo indispensável para o entendimento do conceito de pulsão é o vocábulo ‘apoio’. Garcia-Rosa relata que, ao falar de apoio, Freud se refere ao apoio da pulsão sobre o instinto. As pulsões sexuais, que só se tornam independentes suplementarmente, apoiam-se nas funções vitais que lhes concede uma fonte orgânica, uma direção e um objeto. Esta noção de apoio caracteriza a origem da pulsão como um fator biológico, ou seja, a pulsão pode ser compreendida como um desvio do instinto, um desvio de uma função biológica do organismo.

Ao estruturar o conceito de pulsão, Freud (1915) utiliza quatro termos: pressão, alvo, objeto e fonte.

A pressão é compreendida como o fator motor, a soma de força ou medida da exigência de trabalho que ela representa, logo essa pressão pode ser assimilada como uma quantidade de descarga que tende à excitação. Este fator, por si só, não explica a pulsão, uma vez que, para Freud, há distinção entre as excitações internas, ou pressão de necessidade, a exemplo de fome e sede, e a pressão da pulsão. Enquanto aquela caracteriza-se como uma força momentânea, esta é constante. Estas características difundem uma perspectiva relevante da pressão, ou seja, não é somente um fator motor (que promove

movimento), mas sim um processo complexo de transformação. Sua função é modificar a energia acumulada. É preciso ficar claro que se está levando em consideração o aparelho psíquico, cuja regulação ocorre por meio dos fundamentos do prazer e dos fundamentos da realidade, resultantes da representação. Dessa forma, pressão pulsional é conceituada no âmbito psíquico.

Freud (1915) explica que o alvo da pulsão é sempre uma satisfação que só pode ser alcançada cancelando-se o estado de estimulação da fonte da pulsão. Este alvo é invariável. O que se pode alterar é somente o trajeto até ele. Entretanto, se a força é constante, como cancelar a estimulação? Quando se alcança satisfação? Nessa perspectiva, pela própria natureza da pulsão, nunca se consegue atingir o propósito da pulsão, e a satisfação será sempre incompleta. Sendo assim, o recalque, a sublimação, o sintoma, o sonho e outros destinos da pulsão provocam também satisfação.

Com relação ao objeto de um instinto, Freud (1915) afirma que é algo em relação ao qual ou através do qual o instinto pode atingir seu desígnio. Para que possa alcançar satisfação, a pulsão necessita de um objeto, mesmo que inacabado ou incompleto, desde que esteja propenso a satisfazer a pulsão. Esta predisposição está ligada à história do sujeito, às suas fantasias e aos seus desejos. O conceito de objeto que Freud utiliza pode ser tomado como as representações-objeto que são produzidas a partir da associação entre imagens sensoriais e palavras. Então, pode-se dizer que o objeto idealizado por Freud é o resultado da aplicação da palavra sobre as sensações provenientes dos estímulos externos.

Na teoria psicanalítica freudiana, a fonte da pulsão é corporal e não psíquica. Neste caso, pode-se dizer que a pulsão tem sua origem no corpo, ou melhor, “é um processo somático que ocorre num órgão ou em parte do corpo e cuja excitação é representada na vida mental pela pulsão” (FREUD, 1915, p. 143). Freud acrescenta que é necessário considerar a pulsão como um estímulo para o psíquico. Então é possível deduzir que há diferença entre a pulsão e o representante ideativo, por meio do qual se toma conhecimento acerca da pulsão. É assim, por meio desta distinção, que se reconhece claramente a pulsão e os seus representantes psíquicos.

A Sublimação e a Pulsão em *Grande sertão: veredas*

A temática da homossexualidade tratada em *Grande sertão: veredas* desenvolve-se o tempo inteiro sem que Riobaldo desconfie de que Reinaldo (Diadorim) é mulher. Ao longo do monólogo, o personagem-narrador, em seu relato, apresenta indícios de que não é homossexual, uma vez que se sente atraído por Otacília e Nhorinha:

– “Casa-comigo...” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “Dorme-comigo...” “Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucuia vai se levar no mar. (GSV, p. 262)¹

Isso deixa o personagem numa situação ainda mais conflituosa, pois, para ele, algo mais profundo pode estar sendo evidenciado, algo de que ele não se orgulha e que, em momento algum, pode expor. O que lhe intriga ainda mais é o fato de não entender e de não saber explicar o motivo pelo qual se sente cada vez mais atraído por Reinaldo, seu fiel amigo e jagunço do bando.

Graças à sublimação, a culpa intolerável de desejar o amigo, presente na psique de Riobaldo, transforma-se numa culpa consciente e tolerável, ao se considerar um homossexual:

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha 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. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta

¹ Os trechos de *Grande sertão: veredas* serão apontados neste estudo com a sigla “GSV”, acompanhados da paginação de onde foram retirados.

exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (GSV, p. 47)

Como todos os participantes do bando eram do sexo masculino, admitir seu amor por um dos jagunços era atestar, indubitavelmente, sua homossexualidade. O conflito se intensifica porque, estranhamente, Riobaldo percebe em Diadorim algumas delicadezas na pele alva, nos sedutores olhos verdes, no jeito com as roupas. A imagem do amigo é, ao mesmo tempo, masculina e feminina, ou seja, não somente masculina, nem somente feminina, mas as duas em uma só pessoa. Por esse olhar geminado construído em Riobaldo acerca de Diadorim, desencadeia-se a dúvida sobre sua homossexualidade.

Vivendo com essa dúvida incessante, Riobaldo convida o leitor a mergulhar neste delírio e a fazer reflexões a respeito de tudo aquilo, na iminência de ajudá-lo a compreender tal fenômeno. Por intermédio da sublimação, a atração por seu amigo tornou-se aceitável, pois o protagonista não se sentia vilão, mas sim vítima de um desejo que, em momentos de meditação, só lhe provocavam angústia.

Num nu, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não, Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto – por mesmo isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre. (GSV, p. 107)

Pois minha vida em amizade com Diadorim correu por muito tempo desse jeito. Foi melhorando, foi. Ele gostava, destinado, de mim. E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim. (GSV, p. 266)

O jagunço, que admirava e empenhava-se em estreitar seu laço de amizade com Diadorim, perturbava-se com toda aquela situação, mas a alimentava com uma pureza que ia contra toda a aspereza do sertão, pois sublimação significa, acima de tudo, maleabilidade da força pulsional. Segundo a vertente psicanalítica freudiana, a sublimação é explicada como uma capacidade de trocar um alvo sexual por um outro que já não é sexual. Por isso a sublimação é mais do que um modo

particular de satisfação, porque consegue fazer com que haja a travessia de uma satisfação para outra.

Conto. *Reinaldo* – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. Se sem peso e sem paz, sei, sim. Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto. (GSV, p. 190-191)

O amor impossível entre os jagunços, dois homens de luta, conduziu a trama por um viés cujo sofrimento se tornou inevitável, já que Riobaldo realizava o constante movimento de afirmação e negação desse sentimento, desse homossexualismo.

E de repente eu estava gostando dele, num descomum, gostando ainda mais do que antes, com meu coração nos pés, por pisável; e dele o tempo todo eu tinha gostado. Amor que amei – daí então acreditei. A pois, o que sempre não é assim? (GSV, p. 332)

Quando a sublimação passou a ser compreendida não mais como uma problemática insuportável, mas sim como uma moção pulsional (a pulsão nunca assume a descarga direta e total da resistência a qual alguém se submete), passou a ser uma defesa contra os excessos de pulsão.

Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora. Melhor alembro. Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro, eu estava deitado numa esteira de taquara. Ao perto de mim, minhas armas. Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor? (GSV, p. 407).

Em muitas reflexões, Riobaldo, utiliza seu discurso sinestésico, ora para afirmar seu amor por Diadorim, ora para se questionar, e em nenhum momento deixa de relacionar o sofrimento causado pela incompatibilidade do amor que sente por Diadorim em se tratando de matéria (corpo) e psique (consciência). O personagem-narrador, não esconde sua latente atração pelo amigo, algo que lhe causa sofrimento e culpa, ao lado de amor e desejo.

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entreonde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim-que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (GSV, p. 408)

A imagem de Diadorim morta resgata Riobaldo desse sofrimento que ele mesmo não compreende, e sua narrativa restabelece, por meio deste amor reprimido e conflituoso, o saber incontestável que ele tem sobre a verdadeira essência de Maria Deodorina.

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nu de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher,

moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluzei meu desespero. (GSV, p. 861)

Ao longo do monólogo, Riobaldo deixa transparecer, com sua linguagem e seu estilo de narrar os fatos, seu sofrimento contínuo e sua busca incessante por uma justificativa na qual pudesse se apoiar. Mas o que realmente importa é que a moção pulsional desviou-se para a sublimação, ou seja, a força sexual foi desviada de sua finalidade primária (obter satisfação sexual) e colocou-se a serviço da moral, uma vez que, sem querer aceitar sua condição homossexual, Riobaldo foi conduzido e também conduziu o leitor para a vivência de um sofrimento elucidado apenas no final da trama.

Ao descobrir a verdadeira identidade de seu amigo, Riobaldo pôde, enfim, compreender sua pulsão sublimada, pois preservou a qualidade sexual de sua energia (a libido sexual), mesmo que jamais tenha alcançado uma satisfação plena.

Durante toda a travessia angustiante de Riobaldo, ele manteve constantemente ativo o alvo da sua pulsão, pois não conseguia achar respostas para aliviar sua tensão. Como a descarga só foi possível ao desvendar-se a causa da perturbação, somente neste momento o personagem-narrador alcança uma satisfação parcial, porque realizá-la, naquele momento, já não era mais possível.

Considerações

Por meio da Literatura, Guimarães Rosa explorou a subjetividade humana enquanto escrevia para o outro (leitor). Também a psicanálise se dá a partir da relação com o outro, na medida em que pressupõe um outro que escute, que silencie e que interprete. Portanto, é oportuno corroborar que tanto as obras de Sigmund Freud quanto as de Guimarães Rosa exercem fascinação nos leitores, já que suas produções são valiosas representações do homem.

Nessa análise, pôde-se concluir que pulsão sexual é dotada de uma capacidade de sublimação, ou seja, é possível substituir um desejo sexual por outro desprovido de sexualidade, todavia a sublimação não garante o abrandamento do sofrimento psíquico, mas permite a criação da subjetividade com fins psicanalíticos e literários numa tentativa de entender algo que pode ser uma interpretação da realidade.

Sendo assim, a dúvida sistemática que atormenta o narrador durante sua travessia pela obra é favorável para desencadear importantes reflexões que impulsionam seu fluxo. No romance, Guimarães Rosa apresenta, com maestria, algumas representações de que o fluxo do rio e a travessia não podem ser interrompidos, e seguir esta correnteza nem sempre é questão de escolha.

Referências

- BIRMAN, J. *Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, INL/Civilização Brasileira, Coleção Fortuna Crítica, 6, p. 294-299, 1983.
- FREUD, S. (1895). *Estudos sobre a histeria*. ESB, vol. II, 1996.
- _____. (1905). Três ensaios sobre a sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. VII, 2004.
- _____. (1913a). *O Moisés de Michelângelo*. ESB, vol. XIII, 1996.
- _____. (1913b). O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. XIII.
- _____. (1915). A pulsão e suas vicissitudes. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 2004.
- GARCIA-ROSA, L. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HERRMANN, F. *A psique e o Eu*. São Paulo: Hepsyché, 1999.
- KON, N. M. De Poe a Freud – O gato preto. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- MANDIL, R. *Os efeitos da letra*. Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: ContraCapa Livraria / Faculdade de Letras da UFMG, 2003.
- NASIO, J.-D. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da Psicanálise*. (Trad.) Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- NOBRE, T. L. Considerações sobre Psicanálise e literatura: uma leitura de Madame Bovary. *Psicologia Revista*. São Paulo, volume 19, n.2, p. 207-224, 2010.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- SOUZA, A. O. Crítica Psicanalítica. In: BONNICI, T; ZOLIN, L.O. (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringa: Eduem, p. 285-299, 2005.

Riobaldo, narrador do *Grande sertão: veredas*

Yurgel P. Caldas
Nilcimar de V. Lima

Grande sertão: veredas, publicado por João Guimarães Rosa, em 1956¹, é um livro totalmente construído a partir de um diálogo entre o narrador-personagem (Riobaldo)² e seu interlocutor, o ouvinte que aparece apenas mencionado de “senhor”. O crítico Eduardo Coutinho considera a técnica híbrida de “monólogo-diálogo” (COUTINHO, 1993, p. 61) na construção do romance de Guimarães Rosa, e também cita a visão de Roberto Schwarz sobre o assunto, que indica ser *Grande sertão: veredas* um livro elaborado sob um “diálogo pela metade, ou [...] visto por uma face”, configurando um “monólogo incerto em situação dialógica” (SCHWARZ, 1965, p. 24). Já Walnice Nogueira Galvão considera que a escolha da fala como forma narrativa do livro “é um feliz achado, pois confere ao romance unidade estilística, abolindo a multiplicação de recursos que obrigaria forçosamente uma variação dos pontos de vista ou focos narrativos. Pela boca de Riobaldo, são todas as personagens do romance que falam” (GALVÃO, 2000, p. 45). A crítica brasileira muito teve e tem que debater sobre as questões inerentes à construção de *Grande sertão: veredas*, para a qual bem contribuiu José Carlos Garbuglio quando percebe que:

Como o narrador interfere várias e reiteradas vezes, sente-se que as coisas estão deslocadas de seu lugar original e que, em verdade, estamos em face de fragmentos de partes de um todo a dar aparência de falta de unidade [...]. O narrador tem a sua ordem que foi estabelecida não pelo fluir dos sucessos, mas pela marca que os fatos deixaram em sua memória privilegiada, de que ele se orgulha muito (GARBUGLIO, 1972, p. 26-27)³.

¹ Para este trabalho, usamos a 36ª edição, publicada em 1986 pela editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, com 538 páginas.

² Walnice Nogueira Galvão, por sua vez, chama Riobaldo de “narrador-protagonista” (GALVÃO, 2000, p. 34).

³ O autor considera, ainda, que “como o plano narrativo se entrelaça com o das especulações geradas pelo curso da existência, sobrevém a impressão de caos [...] impedindo o ordenamento dos acontecimentos, por via do narrador”

Na longa conversa que origina o romance, Guimarães Rosa elabora uma curiosa situação de comunicação que tem no livro (escrito/lido) um produto final que possui sentido no momento em que é baseado quase exclusivamente na oralidade. Num fluxo contínuo de falas, sem qualquer marca divisória de capítulos ou partes, o livro se desdobra basicamente em dois tempos: o da narrativa (quando Riobaldo recebe o “senhor” em sua propriedade para compartilhar suas experiências enquanto jagunço) e o tempo rememorado pelo personagem-narrador (as histórias que Riobaldo conta para a audiência do “senhor”) – ambos os tempos percorridos pela prodigiosa memória de Riobaldo: “E tudo conto, como está dito. Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (ROSA, 1986, p. 358).

Mas o livro e sua composição são tão complexos que deixam marcas em vários níveis de interpretação, de que o percurso crítico acerca da obra é testemunha corrente, como quando Garbuglio aponta, sobre o problema do tempo no romance de Rosa, que a

narrativa existe, de início, num código particular, o tempo de memória, onde os acontecimentos se classificam, segundo uma ordem interna de importância que lhes empresta o narrador. Quer dizer, existem apenas para o narrador que os viveu na ação e agora

(GARBUGLIO, 1972, p. 28); por isso, a história contada por Riobaldo seja uma “narrativa em ziguezague” (GARBUGLIO, 1972, p. 27). Para Bernardo Gersen, “a técnica [narrativa] da rédea solta [acaba] justificando as seiscentas páginas da narrativa maciça, sem intervalo, mas entremeadas de divagações, de historietas marginais, de incidentes episódicos” (GERSEN, *in* ROSA, 1994, p. 103). Já Eduardo Coutinho aponta que “os procedimentos empregados por Guimarães Rosa para revitalizar a linguagem narrativa são muitos e variados e se estendem desde o plano da língua *stricto sensu* ao do discurso narrativo” (COUTINHO *in* ROSA, 1994, p. 13); mais adiante, o mesmo crítico, ao tratar da forma de exploração das potencialidades expressivas que Guimarães Rosa apresenta em sua linguagem no romance, considera que ela “é talvez a maior expressão da postura comprometida do autor, que vê a participação do leitor como elemento indispensável em seu próprio processo criador” (COUTINHO *in* ROSA, 1994, p. 14).

passa a vivê-los na narração, transpondo na palavra o rol dos acontecimentos (GARBUGLIO, 1972, p. 23)⁴.

Assim, “não se pode separar a vida de Riobaldo de sua narração ao interlocutor: o itinerário existencial que ele perfaz não está concluído no passado; é um processo contínuo prolongado através do relato” (COUTINHO, 1993, p. 27). Por outro lado, as muitas interrogações que conduzem a narrativa caudalosa de Riobaldo (a “matéria vertente”) surgem com a prática de sua própria narração ao “senhor”, para quem, “longe de um frio relato de fatos e acontecimentos passados, é um processo vivo” (COUTINHO, 1993, p. 27) que se constrói pelo ato mesmo da narração. Para Patrícia Vessoni Bittencourt e Paulo César Lopes, a forma dialogada do romance de Guimarães Rosa – tido como o resultado (atualização/realização) do reconhecimento do “valor de outras formas de razão” (VESSONI, LOPES, 2008, p. 59) – é quem produz as ideias de confronto e oposição, as quais, por sua vez, procuram chegar a uma verdade narrativa. Além disso, renovando as relações da linguagem literária, nela mesma, por conta de sua forma narrativa, “o leitor, para Guimarães Rosa, como aliás todo ser humano, é sempre um perseguidor, um indivíduo inteiramente construído sob o signo da busca, e é esta indagação que deve ser constantemente estimulada pelo escritor” (COUTINHO *in* ROSA, 1994, p. 14)⁵.

Herói óbvio de uma narrativa sobre a vida de jagunços no sertão do Brasil⁶ – envolvendo o espaço entre a parte setentrional de Minas Gerais e parte dos cerrados de Bahia e Goiás –, Riobaldo narra sua

⁴ Para a questão do tempo no romance de Guimarães Rosa, cf., dentre outras referências, “O mito da memória em *Grande sertão: veredas*”, de Cleuza Martins de Carvalho (*in* DUARTE *et al.* [org.]: 2007, 198-203).

⁵ O mesmo crítico, tratando os meios que o escritor se utiliza para formular sua linguagem narrativa, anota: “A linguagem de Guimarães Rosa é uma criação estética, consciente de sua condição de discurso, e composta da fusão de elementos oriundos da experiência e da observação com outros inteiramente inventados no momento mesmo da expressão” (COUTINHO *in* ROSA, 1994, p. 23).

⁶ Para uma formulação mais ampla em torno do personagem Riobaldo como herói, cf. o breve, porém iluminador artigo de Manuel Cavalcanti Proença: “Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais” (*in* ROSA, 1994, p. 92-101).

própria história de autoconhecimento em busca da coragem – muitas vezes mediada pelo medo (por várias ocasiões o mote “medo não tive” sai da boca do dito personagem) – e do sentido de família que o personagem reelabora ao aceitar sua vida de jagunço, quando convidado por Zé Bebelo: “Digo que fui, digo que gostei” (ROSA, 1986, p. 113); e, a seguir: “[...] como se eu tivesse acertado de encontrar [...] as regências de uma alguma a minha família” (ROSA, 1986, p. 119). Mas é no encontro do amor que Riobaldo surge como ser perturbado e perturbador, pois sua relação com Reinaldo – bravo e honrado jagunço, que mais tarde revelar-se-ia como “Diadorim” – desde cedo aparece como algo estranho, revelador e, mais tarde, interdito; fato que interfere na narrativa de Riobaldo ao “senhor” (“Conforme pensei em Diadorim [...]. Estou contando fora, coisas divagadas” (ROSA, 1986, p. 13) e já nas ações daquele herói quando jagunço: “Assim ele [Diadorim] acudia por me avisar de tudo, e eu [...] não dei tino” (ROSA, 1986, p. 445).

Embora não possua um discurso direto – e com poucas indicações de fala (algumas perguntas/pensamentos sempre intermediados pela voz de Riobaldo: “Eh! – o que o senhor quer indagar eu sei. Porque o senhor está pensando alto, em quantidades. Eh. Do demo? [...] No nada disso não pensei [...]” (ROSA, 1986, p. 444) –, o “senhor” é figura fundamental para a fala/confidência de Riobaldo, que, por sua vez, origina o romance. Pois é apenas ao “senhor” que Riobaldo se sente à vontade para narrar suas peripécias: “Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e minúcias de palavras” (ROSA, 1986, p. 248), salvo ao compadre Quelemém, que o próprio Riobaldo afirma ter contado sua história antes: “Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira” (ROSA, 1986, p. 538). Sobre a estranha importância do “senhor” na composição de *Grande sertão: veredas*, Garbuglio escreve: “A manutenção do interlocutor na penumbra nutre e amplia as esferas da interrogação [de Riobaldo], fazendo o narrador voltar-se sobre o próprio texto, numa atitude crítica que insiste na dificuldade de contar [...]” (GARBUGLIO, 1972, p. 46).

Riobaldo é um narrador desde cedo (“Eu narrava tudo, eles tinham de prestar atenção em me ouvir” (ROSA, 1986, p. 505), mas que ganha um alcance maior na técnica de contar histórias que exercita com o “senhor”, um ouvinte paciente: “Conto o que fui e vi [...]. Cerro.

O senhor vê. Conte tudo [...]. Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não?” (ROSA, 1986, p. 538). Com uma credencial respeitável de quem fez parte da narrativa exposta, como testemunha ocular (“E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou [...] a lugugem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhoã” (ROSA, 1986, p. 353), é narrando que Riobaldo encontra os sentidos de sua vida, no reavivar das ações heroicas dos tempos idos, mas também nas reflexões que vão surgindo ao narrar para o seu único interlocutor: “O senhor me entende [...]. E digo que eles eram homens tão diversos de mim [...]. Hoje, eu sei” (ROSA, 1986, p. 442); e, mais adiante: “Sinto que sei” (ROSA, 1986, p. 460).

Sintetizando o problema de narrar que, por meio de Riobaldo, se apresenta, o romance de Guimarães Rosa constitui-se “uma narrativa onde a experiência de vida [a fala ininterrupta do personagem Riobaldo] e a experiência de texto [a formulação do romance escrito por Guimarães Rosa, a partir da fala de Riobaldo] se fundem numa obra fascinante” (BRAIT, 1988, p. 70).

Em várias passagens do livro, Riobaldo se autodefine, não exatamente como um jagunço, mas como sujeito diferente dos “demais”, uma espécie de ser romântico, porque excêntrico na vida do sertão: “É baixo, os homens não iam me obedecer; nem de me entender eles não eram capazes [...]. Ao que jagunço é isto – o senhor ponha letreiro” (ROSA, 1986, p. 313); em suas reflexões, o narrador não descarta a possibilidade de não ter sido plenamente um jagunço, como dele se esperava naquele momento: “[...] que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo” (ROSA, 1986, p. 314). Na verdade, Riobaldo era um contador de histórias, leitor, homem letrado, professor, poeta e amante⁷, que empunha armas em

⁷ Esse perfil de Riobaldo vai de encontro ao que Bernardo Gersen considera do referido personagem, insistindo em mostrá-lo, ao meu ver equivocadamente, como um sujeito iletrado, tratando da “condição de iletrado do narrador [e] daquele que conta” (GERSEN *in* ROSA, 1994, p. 102-103). Diferentemente de Gersen, Paulo Rónai trata a questão com agudeza no trecho: “O seu Riobaldo, esse Fausto sertanejo, ente inculto mas dotado de imaginação e poesia, ao passar revista aos acontecimentos de sua vida aventurosa, enfrenta seguidamente todas as contingências do ser [...] e relata-as com surpresa, a

nome de certa justiça (engrossa a vingança de Diadorim contra a morte de Joca Ramiro), de certo romantismo em torno da vida idealizada dos exércitos volantes, mas sobretudo para estar perto de sua amada Diadorim: “E tive vontade de traçar uns versos também” (ROSA, 1986, p. 432); “Eu era diferente de todos? Era. Susto disso – como me divulguei” (ROSA, 1986, p. 503). Ao final, revela-se a face trágico-romântica de Riobaldo e sua relação amorosa, já prenuncia por Diadorim no início da trama: “Você sabe do seu destino, Riobaldo?” (ROSA, 1986, p. 169). Tal destino então se mostra após a morte do amor (Diadorim) do narrador, na própria voz do desgraçado: “Esperança meu destino: desgraça de mim! Eu! Eu...” (ROSA, 1986, p. 524), em “Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? [...] quando que já defunto era quem mais matava” (ROSA, 1986, p. 524), ou em “Cantar que o senhor fosse. De aí, de mim” (ROSA, 1986, p. 532) e “E, o pobre de mim, minha tristeza de atrasava, consumindo” (ROSA, 1986, p. 535).

Na fala corrente de Riobaldo,

a linguagem assume, para o narrador, um poder mágico. Falar a própria vida representa, simultaneamente, a única possibilidade de decifrá-la (a vida determina o texto, mas é o texto que explica e instaura a vida) e também a única possibilidade de resgate de culpas e de absolvição, à semelhança de uma confissão pública (BRAIT, 1988, p. 71).

As autodefinições que Riobaldo vai revelando ao “senhor” também mostram ao leitor um perfil deste que apenas ouve as histórias daquele, mas que acaba sendo o motor do poderoso fluxo oral de Riobaldo. Assim, Riobaldo “escolhe” o que contar e para quem contar. Afinal, o “senhor” é um amigo do narrador, que – diferente do ex-cangaceiro – mora na cidade e teve maior instrução que o contador de histórias: “Senhor [...] assisado e instruído” (ROSA, 1986, p. 4); certamente que o “senhor” não tem a afinidade com o sertão que

reação fresca de quem as experimentasse pela primeira vez no mundo, reinventando as explicações dos filósofos numa formulação pitoresca e ingênua” (RONAI *in* ROSA, 2001, p. 19).

esbanja Riobaldo, pois “o senhor é de externos, no sutil o senhor sofre perigos” (ROSA, 1986, p. 342)⁸.

Se, por um lado, o “senhor” é apresentado como um personagem que “escuta atentamente toda a história e toma notas que lhe servirão mais tarde como base para um possível livro” (COUTINHO, 1993, p. 62), por outro, não se pode definir a função social do interlocutor de Riobaldo, além da de ouvinte, que exerce com atenção e paciência na trama. Já Letícia Malard é mais incisiva na questão, ao defender a ideia de que, em relação à técnica narrativa do *Grande sertão: veredas*, “o seu ouvinte nos parece ser nada menos que o narrador-autor, que ouve a narrativa para transformá-la em romance” (MALARD *in* GROSSMANN *et al.*, 1993, p. 37). Também Nei Leandro de Castro afirma categoricamente que o “falar de Riobaldo [é] narrado, no romance, a um interlocutor, que é o próprio Guimarães Rosa” (CASTRO, 1970, p. 9).

Uma fala de Riobaldo sugere, no entanto, que ele pode ser/estar um fotógrafo: “Assim como o senhor, que quer tirar é instantâneo das coisas, aproximar a natureza” (ROSA, 1986, p. 59), utilizando o recurso do *zoom* na lente para “aproximar” as imagens focadas. Mas é nos momentos mais tensos (relatos de batalhas decisivas para a “fama” e o poder de Riobaldo) que outra função aparece ao senhor, a de escritor que está coletando, de posse de uma caderneta, os dados da entrevista com Riobaldo, quem dirige as ações: “Mire e veja: o senhor se entende? Deixe avante; conto [...] o senhor aí escreva: vinte páginas” (ROSA, 1986, p. 482). Ao final, Riobaldo assevera àquele que anota: “o senhor nonada conhece de mim [...]. O senhor enche uma caderneta [...]. Conforme conto” (ROSA, 1986, p. 527); ou, antes: “O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (ROSA, 1986, p. 441).

Por vezes o comportamento de Riobaldo, ao narrar suas histórias ao “senhor”, assemelha-se ao de um depoente no relato de algum crime, em juízo, transformando seu ouvinte (o “senhor”) numa espécie

⁸ Sobre as escolhas temáticas de Riobaldo, as quais incidem sobre seu especial interlocutor (o “senhor”), José Carlos Garbuglio aponta a seguinte questão: “Pensando, pois, no que tem importância e no que é dispensável, o narrador é levado a reprojeter as coisas dentro dum nível já interpretativo de seu universo tomando-o pelos resíduos mais vívidos que o tempo lhe sedimentou no espírito [...]” (GARBUGLIO, 1972, p. 42-43).

de delegado (aquele que coleta os depoimentos para, em seguida, dar vazão a sua investigação), ou o tal desejo de absolvição pretendido pelo narrador na “confissão pública” de seu discurso rememorativo, conforme expresso páginas acima. Por isso, Riobaldo diz: “Mas – dirá o senhor – por que era que eu também não delatava aquilo? [...] Deponho que não sei” (ROSA, 1986, p. 304); donde o verbo “depor” sinaliza para uma situação de revelação jurídica em relação a algum crime. Dessa maneira, como depoimento, Riobaldo confere o estatuto de verdade a sua narração, que o mesmo considera “verdadeira” por conta de sua experiência e memória privilegiadas, embora lute sempre contra as falhas desta última nas reflexões sobre aquela (experiência de vida): “A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (ROSA, 1986, p. 353). Todavia, sempre deve prevalecer, para o narrador, a declaração verdadeira: “Ainda confesso declarado ao senhor [...]. Mas juro ao senhor” (ROSA, 1986, p. 366), ou “Isto, juro ao senhor: é fato de verdade” (ROSA, 1986, p. 378).

Ao mesmo tempo em que Riobaldo louva sua capacidade de bem lembrar para melhor narrar, ele assume a importância capital da memória no relato, conferido ao objeto narrado o estatuto concreto, que precisa ser liberado na voz (situação de comunicação com o “senhor”) para dar lugar ao que vem adiante. Tal funcionamento pode justificar as várias suspensões durante o decurso do narrar, técnica folhetinesca de deixar para mais tarde (final) as situações mais tensas e definitivas da trama:

Aos dez e dezes, digo, afirmo que me lembro de todos. Esses passam e transpassam na minha recordação, vou destacando a contagem. Nem é por me gabar de retentiva cabedora [...] mas para alimpar o seguimento de tudo o mais que vou narrar ao senhor, nesta minha conversa nossa de relato. O senhor me entende? (ROSA, 1986, p. 396-397).

Sujeito ladino e experimentado, Riobaldo sabe os momentos de acelerar os episódios ou cadenciá-los, dando-lhes epicidade, romantismo, humor, realismo, simbolismo. E mesmo como antídoto a uma possível impaciência ou certa desconfiança por parte do “senhor”/ouvinte, Riobaldo se sai bem: “[...] fato que ao senhor

retardei: devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez” (ROSA, 1986, p. 367). Além de ter vivenciado a experiência de jagunço, como liderado obediente e líder respeitado, Riobaldo traz em sua narrativa a vivência de terceiros, dos quais colhe elementos para sua longa conversa com o “senhor”: “Comigo conversou. Com tudo que [...] ele tinha aprendido” (ROSA, 1986, p. 459); bem como numa das muitas missões pelo sertão, Riobaldo pede que outro jagunço (Sesfredo) lhe conte sua história de amor (ROSA, 1986, p. 52). Em outra passagem, Riobaldo se aborrece com Garanço, quem força o herói a ouvir a narrativa da vida de Garanço (ROSA, 1986, p. 151); fato que, mais adiante, Riobaldo ponderaria: “Coitado do Garanço, ele queria relatar, me falava” (ROSA, 1986, p. 161).

Nas tantas idas e vindas que assume o discurso no mínimo ambíguo do personagem Riobaldo, “Falar a própria vida constitui a matéria narrada, mas as dificuldades do viver e do narrar por distorcerem as duas práticas criam um texto ambíguo, tão enigmático quanto a vida, onde tudo é e não é, simultaneamente” (BRAIT, 1988, p. 71).

Para Garbuglio, a dependência da narrativa de Riobaldo – que se nutre de diversas falas de outros personagens em seus relatos de experiências – contribui para a formação dessa extensa e intrincada rede de relatos que é o próprio relato do narrador. Assim, o “nível de suas experiências se cruza com o de outras com o fito de encontrar abertura para encaixe das dúvidas interiorizadas” (GARBUGLIO, 1972, p. 104). Percebendo a questão da construção dialógica como criação ficcional de um jogo discursivo no romance de Guimarães Rosa, Kathrin Rosenfield assinala: “Estritamente falando, nem Riobaldo nem o senhor existem, Riobaldo não fala, nem rememora, nem reflete, mas *surge* – como o senhor também – enquanto projeção de um discurso que lhe é atribuído pelo autor” (ROSENFELD, 1993, p. 180). Ao emitir uma fala direta exclusivamente ao “senhor”, ao mesmo tempo em que reatualiza seu discurso por meio de muitos questionamentos, o narrador Riobaldo “configura assim uma situação dialógica cuja particularidade consiste apenas na ausência de atualização da segunda voz, pelo silêncio do senhor” (ROSENFELD, 1993, p. 183). Assim, “o senhor não é algo negligenciável, cuja posição silenciosa nada significaria. [...] O silêncio cumpre plenamente a função

na conversa, uma vez que sua presença negativa abre um campo no qual a palavra pode inscrever-se” (ROSENFELD, 1993, p. 183)⁹.

Mesmo com toda a competência narrativa de Riobaldo, inclusive usando alguns recursos gestuais que seu próprio discurso denuncia (“[...] rolava mesmo assim [...]” [ROSA, 1986, p. 12]) na ilustração de seu objeto, há momentos em que lhe faltam palavras para dar conta do vivido, como ele admite ao “senhor”: “Como vou achar ordem para dizer ao senhor a continuação do martírio?” (ROSA, 1986, p. 39), ou “Daí, os pensamentos que tive foram os que nem merecem, e eu não sou capaz de dar narração” (ROSA, 1986, p. 177)¹⁰.

Se é verdade que, conforme aponta Eduardo Coutinho, “em nenhum momento ao largo de todo o romance, a narração de Riobaldo se interrompe para dar lugar à fala do interlocutor” (COUTINHO, 1993, p. 62)¹¹, a narrativa de Riobaldo é pontuada pela presença constante do “senhor”, fazendo com que a exposição do seu interlocutor chegue ao ponto de se complementar com algumas imagens que o senhor, que não conhece devidamente o sertão, pode construir a partir da fala do narrador. Além disso, o “senhor”, em alguns momentos, passa a ser o sujeito capaz de dar termo a algumas divagações de Riobaldo, inclusive dando continuidade às estórias: “Por via disso mesmo resumo; não glosso. No fim, o senhor me completa” (ROSA, 1986, p. 454); ou “Mas fujo de dizer: [...] – o senhor me lembrará” (ROSA, 1986, p. 428). No final, o narrador resume sua tarefa de contar estórias, que se assemelha ao próprio viver “perigoso” do homem do sertão: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso” (ROSA, 1986, p. 159).

⁹ Mais adiante, em seu texto, Rosenfield assevera: “O silêncio do senhor não inviabiliza ou anula a conversa, mas impede que ela se *achate* em um *acordo*, esgotando-se numa convivência tácita dos interlocutores” (ROSENFELD, 1993, p. 186).

¹⁰ Para José Carlos Garbuglio, a “radicalização desse processo obriga a utilização da técnica de avanço a recuo, de que resulta o tumulto do romance, para nossa compreensão, onde o fluxo, o movimento mostra sempre uma realidade movente a fugir da especulação [...]” (GARBUGLIO, 1972, p. 39).

¹¹ Mais adiante, Coutinho afirma: “Riobaldo não confia totalmente em sua própria capacidade de encontrar respostas para os problemas que o incomodam, e, por essa razão, busca a ajuda do interlocutor; portanto, a presença do último é indispensável” (COUTINHO, 1993, p. 65).

Considerando a observação de Beth Brait – que aponta para uma espécie de extrapolação operada pelo discurso de Riobaldo, após o mesmo decretar o fim de sua própria fala em “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui, a estória acaba” (ROSA, 1986, p. 571) -, o personagem protagonista avança mais algumas páginas após o final dito (declarado, falado e escrito) do romance; como se sua fala não se contivesse naquele final, e precisasse de mais algum tempo, inclusive de outros espaços, para se aperfeiçoar. Afinal, para Riobaldo, assim como para Sherazade dos contos das “Mil e uma noites”, narrar significa prolongar sua própria vida, afastando a morte. Narrar e contar histórias mil, incontáveis, constitui em si mesmo única forma de sobrevida e reconhecimento de si e do mundo.

Referências

- BITTENCOURT, Patrícia Vessoni, LOPES, Paulo César. *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- BRAIT, Beth. *Coleção Literatura Comentada: Guimarães Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1988.
- CARVALHO, Cleuza Martins de. “O mito da memória em *Grande sertão: veredas*”. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Seminário Internacional Guimarães Rosa: Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC-Minas/Cespuc, 2007, p. 198-203.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- COUTINHO, Eduardo. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- COUTINHO, Eduardo. “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 11-24 (Prefácio ao vol. I).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GERSEN, Bernardo. “Veredas do grande sertão”. ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 101-109 (vol. I).

MALARD, Letícia. “Minas Gerais em Guimarães Rosa”.
GROSSMAN, Judith *et al.* *O espaço geográfico no romance brasileiro*.
Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 33-48.
PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro
dos Campos Gerais”. ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de
Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 92-101 (vol. I).
RONAI, Paulo. “Três motivos em *Grande sertão: veredas*”. ROSA, João
Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001,
p. 15-20.
ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 1986.
ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do Demo: tradição e ruptura em
Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.
SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização
Brasileira, 1965.

O sertão mito-*poiético* de João Guimarães Rosa¹

Jorge Henrique da Silva Romero

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando ai surgiu pela primeira vez.

(Visconde de Taunay, *Inocência*)

Então o viajante tinha de atravessar grandes distancias sem encontrar habitação, que lhe servisse de pousada; por isso, a não ser algum afoito sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança.

(José de Alencar, *O sertanejo*)

Ao ler as descrições das paisagens sertanejas, compostas por Taunay e Alencar, paisagens desérticas, castigadas pela frequência das secas, onde, como afirma Alencar, “a vida abandona a terra” (1995, p. 16), ou, como observa Taunay, “de todos os lados tetricas perspectivas” (1972, p.23), nos defrontamos ao mesmo tempo com o “imenso holocausto da terra” (ALENCAR, Op. cit., p. 22) e com a súbita ressurreição, quando despontam os primeiros indícios de chuva. Além dos aspectos naturais, a solidão, a melancolia e a profunda tristeza alargam os limites físicos, impregnando a terra e as impressões dos viajantes com cores lúgubres acentuadas: “Quanta melancolia baixa à terra com o cair da tarde!” (TAUNAY, Op. cit., p. 26).

Paragens *sinistras* e *desoladas*, como afirma Euclides da Cunha, que devem ser evitadas, “subtraindo-se a uma travessia torturante” (2001, p. 83). Ao iniciar a leitura de *Os Sertões*, iniciamos também uma viagem pelas “zonas mal descortinadas à ciência”². Logo no capítulo inicial, percebemos a adoção de procedimentos narrativos que nos conduzem

¹ Este ensaio resulta da pesquisa de doutoramento: “Sertão, sertões e outras ficções: ensaio sobre a identidade narrativa sertaneja”. A tese foi defendida em 2015 no IEL, Unicamp e contou com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² *Jornal do Comércio*, 24 de dezembro de 1902.

por meio de uma “visão telescópica” que “principia com uma imagem aérea, ‘cinematográfica’ do Planalto Central (sic) e abre-se como um leque em visão panorâmica, subjugada aqui e ali por um efeito ótico de *zoom*, como a crítica já observou, para fechar-se em *close-up* (a região de Canudos) (...)” (BERNUCCI, in. CUNHA, *Op.cit.*, p. 17). Há, segundo Leopoldo Bernucci, nesses procedimentos euclidianos um “movimento de abertura e contração do campo visual” que “atesta explicitamente o caráter não só pictórico da escritura euclidiana, mas também a sua singular capacidade para mover-se entre as generalizações e os aspectos mais particulares da sua narrativa” (*Idem*, p. 17). Da *visão telescópica* dos sertões, passamos à perspectiva microscópica: “O sertão de Canudos é um índice sumariando a fisiografia dos sertões do Norte. Resume-os, enfeixa os seus aspectos predominantes numa escala reduzida” (CUNHA, 2001, p. 109). Assim, o *sertão de Canudos* constitui para Euclides da Cunha, um “microcosmos dos sertões” (LIMA, 1997, p. 175).

Tal procedimento está presente também na configuração dos mapas que o livro apresenta e demonstram que a “escala dos mapas que acompanham o ensaio vai se ajustando ao movimento de aproximação do observador” (BOLLE, 2004, p. 53) e, além disso, Euclides da Cunha ao elaborar, com precisão cartográfica, o mapa *Esboço geográfico do Sertão de Canudos*, procurou “situar o leitor no espaço além do último ponto da civilização, que é a parada ferroviária de Queimadas, dirigindo o olhar para os ermos ao norte do rio Itapicurú” (BOLLE, 2004, p. 54). Ultrapassar o rio Itapicurú, em direção a Monte Santo é abandonar os últimos resquícios de civilização e adentrar num território, onde se trava a luta dramática entre as *vagas humanas* e a variabilidade de um meio físico que oscila entre parcos períodos de fertilidade e os espasmos profundos e tortuosos que *martirizam* a terra: ora o sertão é um Paraíso (CUNHA, 2001, p. 130), ora estamos diante do *martírio secular da Terra* representado pelas secas frequentes (CUNHA, 2001, p. 147).

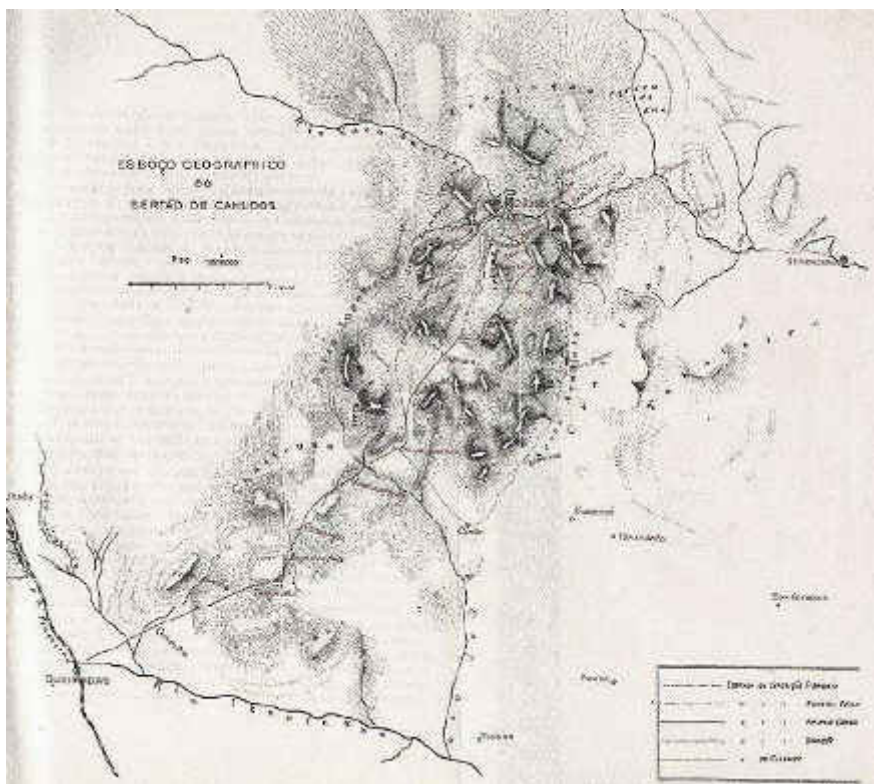


FIGURA 1: Esboço Geográfico do Sertão de Canudos. Fonte: www.euclidesdacunha.org.br (acesso em 27 de maio de 2015)

Apesar do exaustivo esforço de descrição do observador (que demonstra raro talento estilístico), dos traços de preciosismo na composição metafórica, o sertão que nos apresenta o narrador euclidiano está a *léguas* de distância das paisagens apresentadas tanto por romancistas como Taunay e Alencar, quanto das descrições pitorescas e dos traços de exotismo dos relatos de viagens. E percebemos que a entrada para os sertões de Euclides apresentam paragens sintáticas de difícil acesso ao leitor, marcando terreno para uma crítica, no começo do século XX, que sucumbiu facilmente à estigmatização, como afirma Antonio Arnoni Prado, “Ninguém lê o magistral relato da campanha de Canudos sem antes preparar o espírito para o estilo difícil, a linguagem inacessível, encalacrada no que se convencionou chamar de retórica do parnasianismo” (PRADO, 2004, p.

175). E ainda mais problemática é a percepção de que “poucos leitores, mesmo hoje, saberiam dizer com precisão o lugar que o livro e seu autor ocupam nos compêndios mais recentes da nossa história literária” (PRADO, 2004, p. 175).

A travessia do leitor de hoje, nos sertões de Euclides da Cunha, pressupõe ainda um duplo movimento de surpresas e constatações. Com o processo de modernização do país, com o desenvolvimento econômico, que acelerou o deslocamento das atividades produtivas do campo para as cidades, aprofundando ainda mais as contradições sociais e conflitos no campo, percebemos que, apesar da inexistência da *terra ignota*, devassada pela força civilizadora das diversas expedições, descrita magistralmente por Euclides, antigos problemas no interior do Brasil continuam fervilhando, os períodos de estiagem, de seca prolongada, ainda afetam profundamente as comunidades nos sertões do Nordeste, os conflitos envolvendo a posse da terra continuam matando e acentuando as disparidades sociais nos sertões de latifúndios e misérias. Apesar de Canudos estar hoje embaixo das águas, tentativa malsã de compensar com o esquecimento a “loucura e os crimes das nacionalidades” (CUNHA, 2001, p. 781), constatamos ainda a força das contradições históricas que parecem empurrar o sertão para outras paragens, para as favelas, periferias das grandes cidades. Outros sertões?

Travessia pressupõe a experiência da partida e a expectativa de uma chegada que desponta no horizonte: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada”³ (GSV, p. 33). Entre partida e chegada, o percurso. Tempo e espaço no atravessar estão conjugados; mudança: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia.” (GSV, p. 60). Quem diz: Riobaldo, narrador de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa.

Riobaldo, como observaram muitos críticos, possui impresso em seu nome a conjugação das palavras “rio” e “baldo”. Rio é fluidez, mudança, rio de Heráclito de Éfeso, onde não se pode nadar duas vezes nas mesmas águas, sabendo que para isso há sempre um movimento contínuo de mudança, não somente das águas, mas das próprias

³ As citações à obra *Grande sertão: veredas* seguirão o seguinte formato: GSV, p. XX, sendo o duplo “x” substituído pela página de onde se retirou a citação.

pessoas. Em *Grande sertão: veredas* os rios que cortam o romance não apresentam somente uma dimensão geográfica, mas míticas, metáforas fluidas. No plano mítico, “o rio é figura de primeira grandeza. Há mesmo, no desenrolar da estória, uma indistinção em que ele e herói se confundem, superpondo-se, ou correndo paralelos” (PROENÇA, 1958, p. 32-3). Cavalcanti Proença afirma ainda que o rio chega a ser mais importante que o homem, pois “este o liga a suas emoções, dele se vale para dar corpo às suas ideias, associa-o a seu próprio destino de jagunço, de amoroso e de místico” (1958, p. 34). E quando Riobaldo fala da quantidade de rios, ribeirões e veredas constata que “o sertão é do tamanho do mundo” (GSV, p. 68).

Rio-baldo: para Cavalcanti Proença é o “jagunço frustrado na hora decisiva do último combate, assiste, da janela do sobrado, imobilizado pelo ataque, ao duelo entre Diadorim e Hermógenes” (1958, p. 40). “Baldado”: “frustrado”, “inútil”, como poderia sugerir qualquer dicionário facilmente ao alcance das mãos? Sabemos que Guimarães Rosa gostava de brincar com palavras e destinos. Conhecedor da língua alemã, poderia talvez lançar mão de sua riqueza expressiva; “Bald” no dicionário dos irmãos Grimm não se restringe ao advérbio “logo”, nem “breve”, mas corresponderia aos substantivos “audaz”, “temerário” e “generoso”⁴. imperativos éticos do jagunço para enfrentar as adversidades, tanto na luta contra o meio e contra os outros grupos armados. Outra sugestão nos faz o crítico Willi Bolle: “se interpretamos o baldo em Riobaldo como uma incorporação do núcleo do verbo alemão ‘baldowern’ (‘explorar’), chegamos à imagem do protagonista-narrador como explorador de um rio, que é alegoricamente o Rio da História” (2004, p. 77).

Enquanto o narrador euclidiano, com talento descritivo, minúcia e rigor científico nos conduz pela *terra ignota*, situando-nos neste meio físico bem delimitado geograficamente, em *Grande sertão: veredas* nos perdemos nos sertões de Riobaldo e, como “exploradores”, nos vemos presos em um universo que nos sugere uma teia labiríntica: “enquanto

⁴ “BALD, celer, fortis, goth, ahd. Pald (GRAFF 3, 108), mhd. Balt, baldes (Ben. 1,80) liber, liberalis, fidens, temerarius, aus dem begriffe der kühnheit und freiheit in den der frechheit, verwegenheit übergehend.(...)” Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991: 1081.

em Euclides os vários mapas e a descrição verbal visam providenciar um máximo de orientação e controle numa *terra ignota*, o objetivo de Guimarães Rosa, pelo contrário – com os meandros das veredas, dos discursos e da fala do seu narrador-rio – consiste em caracterizar o sertão como lugar labiríntico” (BOLLE, 2004, p. 78). Para Leonardo Arroyo, este sertão é *mítico e espiritual*, o que em si já representaria uma contradição. É um sertão “que existe em função do jagunço e de seus ideais de comportamento, e por isso de fronteiras profundamente móveis, como reconhece o próprio Riobaldo quando a ele se refere ao longo de toda a narrativa. É o sertão diferente do de Bernardo Guimarães, de Afonso Arinos e de Euclides da Cunha, onde a paisagem é adorno objetivo, moldura de existência concreta. O sertão de Riobaldo é mágico e trans-geográfico” (ARROYO, 1984, p. 98).

Se compararmos, a exemplo de Willi Bolle, os mapas de Euclides da Cunha e o mapa elaborado por Poty, com sugestões de Guimarães Rosa, e que está presente nas orelhas do livro (a depender das edições), percebemos uma diferença significativa não somente no que diz respeito às concepções e experiências no espaço do sertão, mas na forma narrativa, onde o mito escapa ao conhecimento geográfico. E, assim como nos mapas dos séculos XVI e XVII, temos um espaço aberto para a *pulsão de ficção*, desta vez, para projetar um lugar que vai muito além do conhecido e não para sobrepor, em forma de julgamento, os lugares onde a razão modelou as formas de conhecimento.

Elementos míticos e simbólicos compõem, juntamente com as referências geográficas, um mapa simbólico do sertão de Riobaldo. Se num primeiro momento, podemos identificar, com a ajuda de um mapa, os elementos geográficos e as referências a lugares, rios e chapadões presentes no romance: “Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação” (CANDIDO, 1964, p. 124), contudo, percebemos logo que essas referências cedem lugar ao mito, mostrando ambivalência na criação de um *universo fictício* que conjuga o dado geográfico e o elemento puramente simbólico:

Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais

longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional. (CANDIDO, 1964, p. 124)

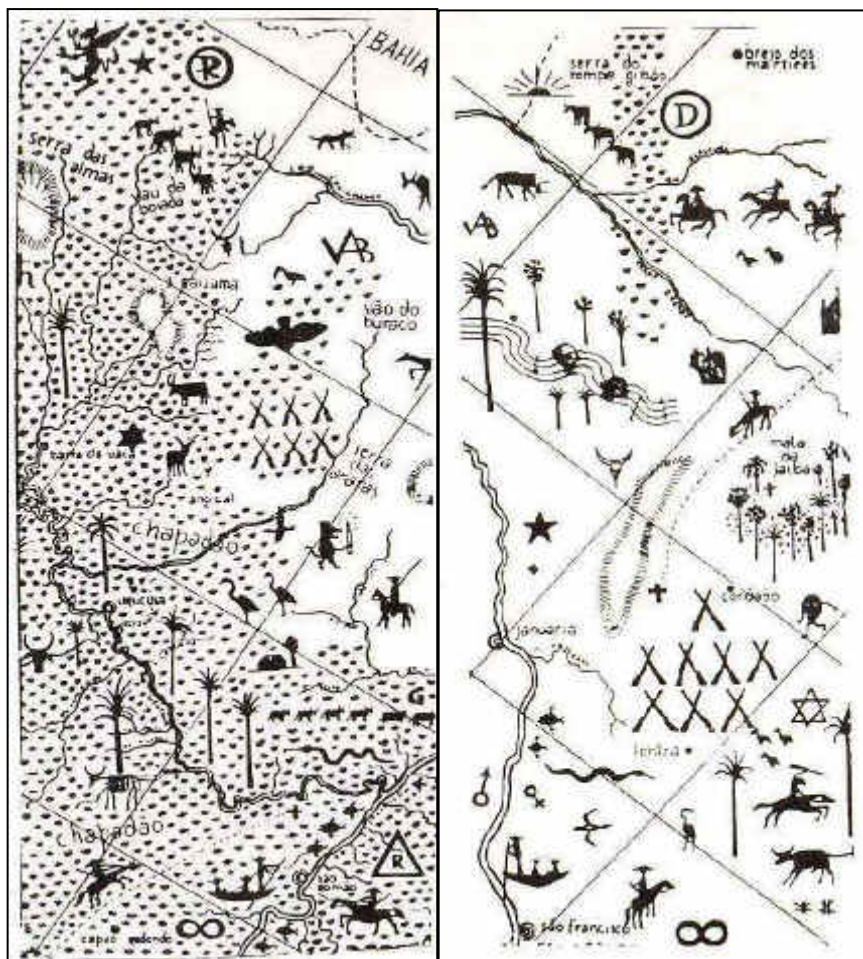


FIGURA 2: Ilustrações de Poty para as orelhas do livro *Grande Sertão: Veredas*, mapa elaborado a partir de sugestões de Guimarães Rosa em conversa com o artista.

Em destaque, a liberdade na criação, o “uso livre dos dados geográficos” que acaba “plenamente confirmado no mapa de Poty” (BOLLE, 2004, p. 59). Como afirma ainda Willi Bolle: “trata-se de uma representação do sertão que mistura elementos da cartografia convencional (rios, montanhas, cidades)⁵ com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens edifícios, objetos), figurações de seres fabulísticos (demônios, um monstro) e emblemas esotéricos” (Idem, p. 59).

Ambivalência não pressupõe sobreposição de planos, mas congregação de valores. Não é possível negar que “a natureza física lastreie a natureza do Grande Sertão”, porém, como acrescenta o próprio Costa Lima, “ela não se limita a ser este correlato. Se os personagens combinam nos seus nomes e nas suas carreiras sentidos opostos, o sertão congrega dimensões opostas (ele é um ponto físico preciso e é um ponto cósmico)” (LIMA, 1969, p. 72).

Se tivéssemos o plano descritivo do sertão de Minas sobreposto ao plano simbólico, perderíamos a dimensão ambivalente entre *logos* e *mythos* e, assim, teríamos unicamente um romance de caráter

⁵ É importante destacar o conhecimento que Guimarães Rosa possuía dos Gerais. O escritor deixou-nos em *Boiada* anotações de viagens que empreendeu pelo sertão mineiro. Segundo Mônica Meyer, *Boiada* “representa um inventário informal da fauna e da flora do sertão mineiro na década de 1950 e uma descrição sociocultural do vaqueiro” (MEYER, 2008, p. 123). Além disso, as anotações presentes no livro revelam uma percepção da natureza intimamente experimentada e aguçada pelos sentidos de Rosa: “Guimarães Rosa vê o mundo animadamente e faz uso da audição, do olfato, do tato e do paladar para captar a intensidade do momento vivido. A natureza se revela em múltiplas sensações experimentadas. As descrições detalhadas de belas auroras e crepúsculos, do canto e da plumagem dos pássaros, da cor e do cheiro das flores, do morro da Garça são registros sertanejos que se apresentam com graça ao leitor, redimensionando o universo em constante processo de transformação. A cor, o som e o cheiro dos Gerais exalam do texto. O tato aparece no corpo a corpo com a boiada e com os vaqueiros e também está presente nas cordas da viola dedilhadas pelos vaqueiros. O paladar se manifesta por meio da comida, especialmente no tempero (quando tem), e da bebida de um gole d’água diretamente na fonte. Dessa forma, ao saborear a viagem, Guimarães Rosa conjugar sabor com saber.” (MEYER, 2008, p. 128-29).

documental, regionalista no sentido mais estrito do gênero. É preciso, todavia, observar que a presença do *lastro* (ou seria rastro?) da natureza regional constitui, como afirma Eduardo Coutinho, a *face documental* do romance. Como observa o crítico, o ponto de partida para a representação do sertão apoia-se na experiência concreta de Guimarães Rosa no interior de Minas: “indubitavelmente, Guimarães Rosa começou o seu processo de representação da realidade por uma região concreta onde havia passado grande parte da vida, transformando-a ou recriando-a, em seguida, para formar o universo de seu romance” (COUTINHO, 1993, p. 15). Mas, para Eduardo Coutinho, essa *transformação* ou *recriação* não perde de vista a realidade primeva, o sentido de referência a uma região geográfica específica, entranhada no coração de Minas⁶, e na qual muitos pesquisadores se aventuraram ao traçar os itinerários do jagunço Riobaldo, percorrendo, assim, os sertões à procura das referências espaciais presentes no livro.⁷

Transmutação poderia significar o abandono de um ponto de partida e, assim, quanto mais nos distanciamos desse ponto, mais uma nova realidade se abre, não somente como contemplação de um horizonte de expectativas, mas de transformações impressas na própria experiência do percurso, estamos novamente diante da potência metafórica presente na palavra “travessia”: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mais vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (GSV, p. 33). Não somente se chega num ponto diferente daquele que se apresentava no horizonte de expectativas, mas o próprio ponto de partida adquire outro sentido depois da travessia.

⁶ Na correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa fala da profunda influência da vida das *paisagens sertanejas* na composição de *Sagarana*: “Por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isso mesmo, acho hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação”. (BIZZARI, 1980, p. 58).

⁷ É o caso de Alan Viggiano em *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte/Brasília: Ed. Comunicação/INL, 1974. Nesse trabalho, autor percorreu o interior de Minas, procurando refazer as trilhas de Riobaldo.

O mapa de Poty nos mostra que não é possível a separação entre os elementos simbólicos, místicos e as referências geográficas. Com efeito, há uma profunda “coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis” (CANDIDO, 1964, p. 125). Além disso, como aponta Antonio Candido, a própria topografia apresenta significativa variabilidade que não depende de fatores externos, mas das disposições interiores, (meta)físicas, da personagem. É o caso do Liso do Sussuarão e das Veredas-Mortas.

No entanto, é preciso observar que, “não se trata de uma visão psicológica da terra sertão” (LIMA, 1969, p. 72). O que está em jogo é uma natureza ambivalente. O sertão se transforma à medida que os personagens realizam uma travessia que não é somente física, assim, “ele passa a não ser mais apenas território onde se cumpre um trajeto pois se confunde com as próprias possibilidades deste trajeto, que é o humano” (LIMA, 1969, p. 72). É dessa forma, que o “sertão” se desdobra em “sertões”, multiplicidade que logo no título do romance é apontada pela palavra “veredas”.

Na correspondência entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, o escritor mineiro, a propósito da tradução de *Corpo de Baile*, responde a dúvida de seu tradutor que lhe pede a definição da palavra “vereda”, que o próprio Bizzarri pretende não traduzir e introduzir na língua italiana. Guimarães Rosa então responde:

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já se sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (BIZZARRI, 1980, p. 22-3)

Nesta descrição estão presentes alguns elementos que Cavalcanti Proença classificaria como pertencentes ao *plano mítico* de *Grande Sertão: Veredas*, caso este dos buritis e dos pássaros que, juntamente com as passagens referentes ao Urucuia, ao rio São Francisco, aos ventos

anunciadores e até mesmo a presença metafórica do mar, confere nota telúrica ao romance de Guimarães Rosa.

Os buritis constituem “uma nota de suavidade no livro intensamente dramático de Guimarães Rosa” (PROENÇA, 1958, p. 54), assim afirma Cavalcanti Proença. Com efeito, a vista dos buritis não anuncia somente o lugar onde é possível obter água depois das andanças fatigantes pelos chapadões dos Gerais, mas é uma espécie de miragem lírica, lugar onde a metáfora semeia poesia. O buriti está presente na canção de Siruiz; anuncia a saudade de Otacília e faz lembrar os olhos de Diadorim:

Buriti, minha, palmeira,
Lá na vereda de lá:
Casinha da banda esquerda,
Olhos de onda do mar... (GSV, p. 48)

É também na presença dos buritis que Riobaldo busca inspiração para compor os seguintes versos:

Trouxe tanto este dinheiro
O quanto, no meu surrão,
P’ra comprar o fim do mundo
No meio do Chapadão.

Urucuia – rio bravo
Cantando à minha feição:
É o dizer das claras águas
Que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
Passada na obrigação:
Toda noite é rio-abaixo,
Todo dia é escuridão... (GSV, p. 297)

A estes versos que, segundo o próprio Riobaldo, foram compostos ao raiar do dia e na presença dos buritis (elemento que inspira poesia): “quando o dia clareou de todo, eu estava diante do buritizal. Um buriti – tetéia enorme. Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem

conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando”, comparem-se os versos da canção de Siruiz:

Urubu é vila alta,
Mais idosa do sertão:
Padroeira, minha vida –
Vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
Meu boi mocho baetão:
Burití – água azulada,
Carnaúba – sal do chão...

Remanso de rio largo,
Viola da solidão:
Quando vou p´ra dar batalha,
Convido meu coração... (GSV, p. 111)

Siruiz, ninguém mais viu, morreu num tiroteio. Ninguém lembra mais daqueles versos, só Riobaldo carrega-os em sua memória durante toda a narrativa. À lembrança dos versos de Siruiz somam-se outras da infância de Riobaldo, como a visita de Joca Ramiro a seu padrinho-pai Selorico Mendes, os carinhos da mãe Bigri e a travessia do Velho Chico na companhia do menino Diadorim. Memória: veredas poéticas; como afirma Paul Ricoeur, o ponto em comum entre a memória e a imaginação é a “presença do ausente” (RICOEUR, 2007, p. 61).

Ausência que se transforma continuamente na narrativa de Riobaldo. A canção de Siruiz, enquanto afirmação dessa ausência, não contém unicamente uma nota idílica da vida sertaneja, mas constitui, como o afirma Arrigucci Jr., uma “forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo. Desse fundo obscuro da poesia oral vai desenrolar-se a história de sua vida” (ARRIGUCCI JR., 1994). O caráter profético da canção como anúncio do destino de Riobaldo está presente. No entanto, é preciso pensar nos momentos em que a canção é lembrada, recorrência que a transforma em “um espelho, um brasão, um resumo que só ganha sentido à medida que a vida do herói a reproduz” (RONCARI, 2004, p. 78).

Debater-se entre presente e passado (SPERBER, 1982, p. 74) é o conflito que faz nascer distintas pulsões na experiência de Riobaldo. Enquanto o presente, no qual Suzi Sperber enfatiza que Riobaldo “também é outro”, representa a “razão, memória, esforço lógico, racional”; o passado, por sua vez, é “subjetividade, emoção, saudade, poesia”. Presente e passado, signo e sentimento (SPERBER, 1982, p. 74) congregam-se para prenunciar profecias: “é o dizer das claras águas/ que turvam na perdição”. Da *água azulada* que corre aos pés do buriti, temos agora as águas, que mesmo *claras*, transtornam-se, como uma pedra que ao atingir a superfície de um rio, deforma a imagem fiel que espelhava de seu observador.

A canção de Siruiz pode ser vista como síntese desses conflitos, deslizamento entre as pulsões de desejo e morte (SPERBER, 1982, p. 74); “presença do ausente” que encontra na *poiesis* seu ponto culminante, posto que esta, enquanto passagem da ocultação à presença, representa o impulso criador de Riobaldo e uma ação sempre reveladora.

A canção de Siruiz representa para Cavalcanti Proença, o “encontro de Riobaldo com a poesia” (PROENÇA, 1958, p. 54); em primeira instância, tanto a canção de Siruiz como os versos compostos por Riobaldo representam o encontro entre memória e *poiesis* no jogo narrativo. Porém, Riobaldo guarda para si os versos que só serão conhecidos por seu interlocutor urbano e que chegam a causar certo estranhamento ao próprio jagunço-poeta: “Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que em sustos se revolta para o curral, e na estreiteza da porteira embola e rela” (GSV, p. 297). Não é a memória que alimenta a *poiesis*, mas o contrário. Nesse caso, a impossibilidade de atribuir valor aos versos é devida à própria impossibilidade de Riobaldo de *abstrair-se da ação presente*, o que seria possível somente através da *poiesis*, tentativa de conferir valor aos signos e sentimentos⁸. Se ele guarda para si estes versos é porque sabe que o

⁸ Aqui há uma clara modificação da seguinte afirmação de Bergson: “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90). A *poiesis* é tomada aqui, como a possibilidade de

tema da canção reside na própria suspensão das certezas que representa sua vida, espécie de neblina que torna o passo incerto: “Vida é sorte perigosa/ Passada na obrigação:/Toda noite é rio-abaixo,/Todo dia é escuridão...”

Tão expressivo quanto a canção de Siruiz e Riobaldo, em sua forma de combinar memória e *poiesis*, é o espaço ambivalente que o sertão ocupa no romance de Guimarães Rosa. Segundo Walnice Nogueira Galvão, o sertão *comparece* “como o substrato que fundamenta a fabulação ficcional” (GALVÃO, 1986, p. 67). Diríamos que o sertão é o substrato *poético* da ficção roseana, que transcende qualquer fronteira regionalista, constituindo-se, assim, um mundo que escapa a todas as tentativas de determinação e onde os conflitos mais latentes, assumem seu “significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares, em os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 1964, p. 122).

A ambivalência do sertão em GSV surge, primordialmente, na sua própria relação com o romance regionalista, afirmando Ettore Finazzi-Agró, que “de modo mais radical, pode-se dizer que o regionalismo roseano é condição de uma ausência de determinações espaciais e é por ela determinado, é por ela tornado presente e real”, sendo que a *escolha* do espaço do sertão “como lugar único da ação romanesca permite a sua dilatação para além de toda especificação espacial, sendo esta especificidade recuperada na própria absolutização do lugar contado” (FINAZZI-AGRÓ, 2001, p. 88).

Específico e absoluto, o sertão ora comparece com seus rios, buritis, chapadões e veredas, ora foge estrategicamente para retornar em seguida com força maior: “Sertão é isto: o senhor empurra pra trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (GSV, p. 267). O sertão não *retorna* como paisagem, mas força entranhada na experiência do narrador-jagunço-explorador: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (GSV, p. 24).

conferir valor ao *inútil*, ao *querer sonhar*. Assim, não somente o passado, mas tanto o presente, como o futuro, pressupõe a *poiesis* como a possibilidade latente de *evocação* de imagens.

Riobaldo procura situar seu interlocutor no espaço dos acontecimentos; o lugar das ações: “Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar” (GSV, p. 26). Mas o sertão também é o espaço onde o narrador reflete sobre as ações acontecidas e, por esse motivo, afirma em tom de perigo existencial e desfechando uma das muitas reflexões sobre o sertão: “Viver é muito perigoso”. Percebemos, então, que, dessa forma, o sertão se confunde com o espaço narrado e com o espaço de reflexão do narrador. Enquanto espaço de reflexão, o sertão apresenta-se como conjugação entre memória e *poiesis*.

Sobre a importância da memória em *Grande sertão: veredas* é importante destacar que, a “lembrança do passado dá a Riobaldo a possibilidade de se tornar consciente do sentido e valor dos acontecimentos, do sentido e valor de sua vida” e ainda, como afirma Suzi Sperber, a “estrutura do real corresponde à estrutura dos acontecimentos e da vida” (SPERBER, 1982). Neste *tornar-se consciente*, Riobaldo procura atribuir sentido às experiências vividas, assim, o sertão ressurgiu como espaço da memória, tornado ativo pelo movimento *poiético*, que tem na narrativa o espaço concreto que congrega memória e criação: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (GSV, p. 93). Sertão é a própria *matéria vertente*: signo e sentimento, caos e cosmos, memória e criação.

Ao comparar o sertão de Euclides da Cunha e o sertão de Guimarães Rosa, Willi Bolle acentua uma diferença essencial para definir *Grande sertão: veredas* como *reescrita* d’*Os Sertões*: “Enquanto Euclides escreve *sobre* o sertão, apesar da empatia que sente pela ‘terra’, Guimarães Rosa escreve *como* o sertão, incorporando o potencial dedálico da paisagem ao seu método de narrar” (BOLLE, 2004, p. 82). Nesse escrever *como*, o sertão surge como “forma de pensamento”, onde o “estilo, a composição e o modo de pensar são labirínticos” (BOLLE, 2004, p. 82). Para o crítico, o princípio que rege a composição do romance reside no “labirinto dentro de um labirinto”:

O aspecto teseico e o dedálico estão imbricados em Grande Sertão: Veredas. Trata-se de um labirinto narrado (a história das errâncias de Riobaldo) entrelaçado com o labirinto da narração (o trabalho da memória). Um labirinto dentro de um labirinto – essa construção em abismo é o princípio de composição do romance. Também no nível

intertextual, sendo a intertextualidade uma das características do discurso labiríntico. Na narrativa rosiana estão embutidos outros textos: entre eles, como já vimos, o labirinto sertanejo descrito por Euclides da Cunha. (BOLLE, 2004, p. 82)

Enquanto *labirinto narrado*, o sertão apresentaria os aspectos que Antonio Candido definiria como *realidade envolvente*, que serve de “quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado” (CANDIDO, 1964, p. 123). Nesse sentido, é que Walnice Nogueira Galvão atribuir-lhe-ia a condição de “substrato que fundamenta a fabulação ficcional” (GALVÃO, 1986, p. 67). Neste *universo, inventado* por um processo de *fabulação ficcional*, temos um sertão que se apresenta como labirinto ficcional que, como define Bolle, é constituído pelo *trabalho da memória* e, como já pontuamos anteriormente, pelo trabalho da *poiesis*. É pelo contínuo deslizamento entre espaço narrado e espaço de narração que o sertão amplia suas fronteiras: “O sertão é do tamanho do mundo” (GSV, p. 68).

A *feitura labiríntica*, segundo Willi Bolle, é o ponto no qual as representações do sertão de Guimarães e Euclides da Cunha diferem de forma radical. Pois, enquanto “o narrador d’*Os Sertões* descreve o ‘labirinto monstruoso’ do sertão humano com distanciamento e pré-conceitos⁹, como que receando contagiar-se, o narrador de *Grande sertão: veredas* mergulha de cabeça nesse labirinto, assemelhando-se a ele no seu modo de narrar” (BOLLE, 2004, p. 85). O que está em jogo na

⁹ Importante notar que o próprio Euclides da Cunha recorre à imagem do labirinto para metaforizar o caos na organização do que chama de *urbs monstruosa de barro*: “Não se distinguem as ruas. Substituíam-as dédalo desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o baralhamento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, cumeeiras orientando-se para todos os rumos, como se tudo aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite, por uma multidão de loucos...” (CUNHA, 2001, p. 292). Tal imagem é ilustrada pelo próprio Euclides da Cunha em sua *Caderneta de campo*, que desenha a vista de Canudos, onde é possível perceber a disposição das casas, formando o aspecto labiríntico que seria mencionado n’*Os Sertões*. Ver imagem XXX (FIGURA 3). Outros desenhos e anotações podem ser conferidos em: CUNHA, Euclides da. *Caderneta de campo*; introdução, notas e comentário por Olímpio de Souza Andrade. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975.

feitura labiríntica do sertão roseano é a “superação da cartografia mimética (mesológica)” (BOLLE, 2004, p. 85), mas em nosso entender, não em detrimento de um “mapeamento da mente humana” (BOLLE, 2004, p. 85), mas por uma cartografia mito-poética. Assim, retornarmos (como num movimento crítico labiríntico) ao mapa de Poty, que comparado ao desenho de Euclides da Cunha, presente em sua *Caderneta de Campo*, ilustra a diferença na *feitura labiríntica* das representações do sertão:



FIGURA 3: Imagem XXX: *Vista de Canudos de uma encosta do Morro da Favela*. Fonte: Acervo do IHGB.

Sertão: onde o poder de narrar se faz mais forte que a força da própria palavra. Da importância que Riobaldo confere ao poder de narrar, Heloisa Starling acrescenta: “Sem dúvida, sua narrativa é uma espécie de finalização, uma forma específica de arremate que a palavra oferece à ação para que ela se complete em uma história. Sem essa finalização e sem a articulação realizada pela memória para preservar a ação do esquecimento, não sobriam histórias a serem contadas – e as vidas humanas restariam no vazio onde nada pode sustenta-las nem orientá-las” (STARLING, 1999, p. 178). Pior que o silêncio ou o vazio de narrativas, talvez fosse o perigo de histórias únicas, aceitas e cristalizadas pelo tempo; risco sempre circundante de construir todas as experiências possíveis, imaginários, crenças e esperanças em torno de uma única história que todos aceitam como verdadeira. Talvez, por esse motivo, a história de Riobaldo não possua um ponto final e, igualmente, seu sertão não possua fronteiras e a narração, talvez, não seja outra coisa que não “essa palavra que ultrapassa o silêncio de uma vida não vivida, uma vida que findaria fracassada não fosse ele contar sua aventura, viver o vazio insuportável que o habita, levar Diadorim consigo para não morrer, também ele, em Paredão” (STARLING, 1999, p. 178).

A travessia dos leitores pelo sertão rosiano, nos primeiros momentos de leitura de *Grande Sertão: veredas*, pode até assemelhar-se à primeira tentativa fracassada que os jagunços empreendem para atravessar o Liso do Suçuarão. Desafio que pode ser superado se, enfim, “aprendermos a paciência dos capiaus rosianos, aceitaremos a dificuldade, nossa ignorância, nossa falta de entendimento do que é dito, como elementos da narrativa, que mais adiante serão transformados em conhecimento, o qual, por sua vez, nos transformará” (SPERBER, 1982, p.151).

O restante? Nonadas...

Referências

- ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- ARRIGUCCI JR. Davi. *Romance e experiência em Guimarães Rosa*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, N. 40, novembro de 1994.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BIZZARI, Edoardo. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano/Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1980.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34: 2004.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos” em *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador-BA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- CUNHA, Euclides da, *Os Sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanbo do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- _____. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SPERBER, Suzi. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.
- TAUNAY, Visconde. *Inocência*. São Paulo: Editora Três, 1972.

É no interior do local que o universal acontece: pelo sertão roseano, novas mediações de um dilema nacional¹

Camila Teixeira Lima

Um sertão como dilema

“Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe” (Guimarães Rosa, “Grande Sertão Veredas”, 1956).

O sertão ocupa um lugar privilegiado na interpretação da modernidade brasileira. Isto porque ele foi sendo construído como categoria de análise capaz de centrifugar várias *ideias-força*² fundamentais da reflexão literária-sociológica e das formulações e tomadas de decisões culturais e políticas concretas. Ainda, porque essa constelação de ideias formada pelas *afinidades eletivas* entre sertão/ideias-forças continua informando as opiniões, o imaginário e o senso comum dos brasileiros. Não é à toa que diversas valorizações negativas e positivas foram sendo elaboradas sobre o sertão, várias tentativas de síntese e múltiplas disputas de significado. Por tecer uma teia entre discussões e formulações literárias, teóricas e sociológicas; tomadas de decisão políticas e conteúdo construtivo do imaginário, o sertão como categoria de apreensão do mundo social se torna um campo de força significativo entre pensamento, sociedade, cultura e política.

Dentre essas ideias-forças as tensões entre *localismo* e *universalismo* se constituem como um traço da formação nacional e continuam sendo objeto de investigação extenuante do pensamento social e político produzido no Brasil. Pertencimento local/adesão ao universal tornam-

¹ Agradeço as correções e sugestões de Maria Caroline Tresoldi e Pedro Henrique S. Queiroz.

² Tais como: localismo, universalismo, arcaísmo, atraso, progresso, provincialismo, modernidade etc. Esse termo, ideias-força, foi utilizado por Bastos e Botelho (2010) e reproduzo aqui por julgá-lo uma ótima síntese para compreendermos que as ideias se rotinizam, constroem uma forma e agem como força ativa construtora do processo social. O termo também é usado por Gildo Marçal Brandão (2005).

se, assim, polos organizadores de um *dilema* importante para interpretação do país. E este dilema parece inevitável na análise e nas formulações do sertão, pois o modo como este vem sendo lido, relido, disputado, experimentado, vivido, imaginado, inventado nunca consegue escapar das mediações e tensões entre local e universal. Seja no campo exclusivo das ideias, seja, sobretudo, na interface entre produção das ideias e processo social, há uma recorrência da formalização do sertão como um dos polos organizadores de uma representação binária do mundo social.

Euclides da Cunha é uma chave incontornável da representação binária e de sua rotinização ao formular, *n'Os Sertões* (1902) – em diálogo com o racismo científico da época e, mais do que isso, tendo este racismo como pressuposto teórico –, a polarização espacial, temporal, subjetiva e simbólica de duas formas de ordem social: a dos retrógados do sertão e a dos degenerados do litoral³. O litoral era o polo da urbanização, civilização, cultura e instrução, ainda que os constantes fluxos migratórios tenham formado uma “instabilidade mestiça” e produzido sujeitos neurastênicos, instáveis e *degenerados*. Nos sertões, por sua vez, o isolamento demográfico e o “insulamento temporal” garantiram a “estabilidade étnica” do sertanejo, que se torna o repertório moral e a rocha viva da nação, mesmo que bárbaro, bruto, bronco, atrasado, incivilizado, *retrógado*. É o início da concretização de uma matriz de representação e um repertório clássico do pensamento social brasileiro, analisado por Nísia Trindade Lima (2013) como uma dualidade constitutiva da formação do Brasil: *O litoral e o sertão*. Essa representação dual foi sendo rotinizada, construída, reconstruída, transfigurada, reinventada em outras, a depender de intérpretes, *sequências* e *linhagens* de pensamento, mas a tradução continuou a se

³ Em dois textos que escrevi, o primeiro intitulado “O Sertão e as Veredas da Modernização Nacional” e publicado no livro *Pelo o Sertão, o Brasil* (2016) e o segundo, uma resenha de *Um Sertão Chamado Brasil*, de Nísia Trindade Lima e publicada na *Revista Ideias* (2016), v. 7, n. 1, os termos retrógados dos sertões e degenerados do litoral aparecem trocados, como se fosse degenerados dos sertões e retrógados do litoral. Foram erros e aproveitamento aqui para esclarecer os equívocos.

referir à contradição (ou conciliação) de dois polos formadores da nação: o refratário à modernização e o emergente.

Embora constantemente presente nas formulações/interpretações da modernidade brasileira, seja no paradigma identitário (BOTELHO, 2008, p. 17-8), como em Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, seja no paradigma societário (Idem, Ibidem), como no desenvolvimentismo dos anos 1950/60, elaborado por intelectuais como Florestan Fernandes, Costa Pinto e Celso Furtado e por instituições como a Comissão Econômica para América Latina e o Caribe (CEPAL); a matriz dicotômica de interpretação da sociedade *que organiza aspectos do dilema local/universal* também é alvo de críticas significativas. Exemplos são a) as produções e denúncias da superação do paradigma dual nos anos 1970/80, como as apresentadas por intelectuais vinculados ao Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP); b) o livro *A crítica da Razão Dualista* (1972), de Francisco de Oliveira, escrito como resposta ao pensamento dualista desenvolvido por Celso Furtado, CEPAL e a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) – de cujo quadro técnico participou (superintendente adjunto), de 1959-1964 junto a Furtado (superintendente); c) as formulações de Gláucia Villas-Bôas em *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro* (2006), de que há a elaboração de “um mito da modernidade brasileira face à modernidade (...) constituído pelo pensamento social anterior à institucionalização das ciências sociais, mas atualizado na sociedade acadêmica posterior e mesmo contemporânea” (BASTOS; BOTELHO, 2010, p. 483) e que tem como consequência a elaboração de uma *ontologia do brasileiro* cujo efeitos têm percussões no *mito da ambiguidade nacional* (VILLAS-BOAS, 2006, p. 15).

No campo de força em torno de tal dilema, uma voz, um romance, um universo narrativo, o livro *Grande Sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa, se destaca por recolocar, reconstruir e adicionar novos elementos nas mediações e tensões entre local e universal. Por acrescentar coisas novas. O sertão roseano não pode ser traduzido tão-somente como o lugar dos fortes; ou da repetição constante e circular do desespero e da esperança das vidas secas; ou da explosão da vida Severina ou por expelir Macabéas; ele é “do tamanho do mundo” (p. 73). Não é tão-só, também, o lócus específico de um passado particular, tradicional, encantado e endógeno, pois ele é “isso, o senhor sabe: tudo

incerto, tudo certo” (p. 156). Assim, como nem é, ainda, a grande personagem da narrativa, já que são os dilemas humanos que ganham centralidade na trama, como nos conta Riobaldo: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é o elemento humano. Travessia” (p. 608). E não é nada disso, não porque essas formalizações de vertentes, obras e autores clássicos e consagrados não sejam importantes ou se constituam como inferiores às representações do *grande sertão* roseano. Mas sim, porque Guimarães – pela voz de Riobaldo, que o que está contando “não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente (p. 100)” –, consegue tornar universalizável, incorpóreo, não-idêntico e incaracterístico aquilo que foi constantemente representado no mundo das letras e no imaginário social como corpo específico, marcado, mediado⁴, particularizado, provincializado, insulado: os sertões.

Passados 60 anos de publicação de *GS:V*⁵, o dilema tão fortemente debatido na época de sua publicação – traduzido, sobretudo, pela leitura dualista – pode não ter a centralidade que tinha décadas atrás e pode até ter sido superado no debate acadêmico. Todavia, ainda não é uma questão ultrapassada no processo social⁶. As formulações em torno de pares antitéticos que são organizadores do dilema local/universal, manifestado hoje como local/global, continuam organizando as interfaces literatura/sociedade e produção das ideias/processo social, interface esta que coloca este dilema em constante movimento. O dualismo permanece, assim, como operativo

⁴ Dialogo aqui com termos desenvolvidos por Donna Haraway na sua elaboração de uma nova epistemologia para a produção do conhecimento a partir de uma perspectiva feminista em “Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (1995). Ao fazer isso, embora provavelmente não tenha sido a intenção da autora – que deixou claro que sua preocupação era a de pensar a pesquisa feminista acadêmica e ativista –, Haraway nos forneceu uma lógica que também pode ser útil nas reflexões sobre diferentes *outros universais*, que, como o feminismo, cresceram torto como efeito da distorção da velocidade do jogo dos significantes (HARAWAY, 1995, p. 10).

⁵ *GS:V*= *Grande Sertão: Veredas*. Usarei abreviado a partir de então.

⁶ Este binarismo está em movimento em momentos de eleição, em clichês de novelas, em preconceitos nas relações sociais e na internet, nos vínculos de trabalho, nas classificações sociais etc.

e forma explicativa da sociedade brasileira: “Por que que ele se faz presente?”, “Quais são as bases políticas, sociais que ancoram essa presença?”, são perguntas para um outro momento. No entanto, 60 anos antes do aqui e agora, uma obra enriquece, amplia, recoloca e desestabiliza a categoria “sertão”, central nas representações binárias; movimentada aquilo definido como estruturante; traz porosidade ao debate. É esta leitura que proponho fazer de *GS:V* e tentarei expô-la em seu movimento, assimilar suas veredas.

O grande sertão

Do ponto de vista analítico, sugiro que a narrativa pode ser dividida em três momentos principais e que, de certa maneira, os fatos narrados por Riobaldo são construídos e encaminhados para tornar inteligíveis tais momentos: guerra zé bebelos x joca ramiros; tribunal e vingança (ocasião do pacto). Os acontecimentos contados entre um e outro ponto chave do enredo não são menos relevantes, pelo contrário, pois são nesses (em tese) meros “preenchimentos”, em meio às veredas sertanejas, que a “trama ontológica” (CANDIDO, 2014)⁷ vai sendo tecida. O interessante é que aqui já podemos perceber uma das inúmeras ambiguidades do romance, pois embora Riobaldo, em um dos seus monólogos sobre a reflexão de si, nos conte que repetidamente não enxerga *no meio da travessia*, já que “só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (p. 35); são exatamente nessas travessias que devemos reter nosso olhar. São nos *sertões enquanto travessia*, em movimento - e não na sua representação constante como espaço estático -, que “os problemas universais” – que poderiam brotar em qualquer outro espaço social – se desenrolam.

Já na construção formal da narrativa, portanto, percebemos o dilema local/universal adquirindo outras configurações e sendo complexificado. No plano do contexto, cenário e repertório de pano de fundo (a bala e o crucifixo) temos algo que fora formalizado quase invariavelmente como algo pictórico, documental, particular. Na linguagem, no texto e no conteúdo interno – incrustado nessa matéria

⁷ Não consta paginação porque é um depoimento em vídeo. Referência completa na Bibliografia.

– se desenvolvem os grandes problemas e questionamentos metafísicos: “quem sou eu?; quem é você?; Deus existe?; Deus não existe?; Quem é o bem, quem é o mal?; O culpado sou eu ou ele” (CANDIDO, 2014). É por isso que Guimarães desconcerta o leitor que espera meras divisões, esquemas de polarizações e conteúdos homogêneos, o “sertão é do tamanho do mundo” (p. 70), é “um sem lugar” (p. 354) e é “dentro da gente” (p. 309) porque é no interior daquele “local” que o “universal” acontece.

Apesar desse *aparente* conflito latente entre enredo e linguagem, o próprio sertão roseano não é exótico e particular, mas “está movimentante todo-tempo (...) que nem braços de balança, para enormes efeitos de leves pesos” (p. 517). As novas mediações entre local/universal de *GS:V* não se colocam enquanto mera dialética entre um universo arcaico e um sentimento moderno questionador e angustiado. Esse enquadramento rigoroso de tempo e espaço, que circunscrevem as narrativas sertanejas anteriores, é ampliado, na trilha epifânica de Riobaldo, “porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores e diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total” (p. 311).

“Movimentante”, o sertão é construído aqui como *veredas*. É passagem e dinâmico. E apesar dos dramas humanos – personagem central da trama – transcender o sertão, por não ter lócus determinado, por ser universal e poder germinar em qualquer canto, são esses “mares sertanejos”, essa infinitude, o mundo escolhido para a trama ontológica de Riobaldo suceder. Isso acontece porque o romance supera o regionalismo através do regionalismo (Candido, 2014)? É uma leitura interessante e muito provavelmente correta. Mas quem sabe, além disso, por Guimarães Rosa querer inverter a lógica posta entre a parte e o todo: se o sertão é o lugar “onde o pensamento se forma mais forte do que o poder do lugar” (p. 25), talvez seja a vida contemplativa, das veredas infinitas, do movimento circular da guerra – “o constante mexer dos sertões” (p. 361) –; e não o automatismo da grande cidade moderna que permite o desenvolvimento das grandes questões. Quiçá por isso, não só o elemento humano, mas o próprio espaço circundante ganhe também autonomia: “o senhor querendo procurar [o sertão], nunca se encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (p. 381).

Essa liberdade do jagunço e do sertão pode ser compreendida pela ausência de nexos causal entre homem e terra no romance. Ao contrário de *Os Sertões*, no qual terra condiciona o homem que condiciona a luta, não há determinismos entre terra, homem e luta em *GS:V*, mas sim, um embaralhamento constante, em que um elemento produz o outro *na relação e reciprocamente* (CANDIDO, 2014).

Até aqui, podemos perceber dois movimentos de “ampliação” da categoria sertão e do próprio dilema do qual essa categoria é peça chave: 1) o sertão perde o protagonismo no enredo e 2) o sertão deixa de ser uma categoria regional, no sentido documental, pictórico e particular. No primeiro movimento percebemos o humano se sobrepondo ao espaço já no plano da linguagem. Pela primeira vez, no universo dos romances clássicos sobre o sertão, temos uma narração em primeira pessoa. Em *Os Sertões*, por exemplo, a voz é externa, do próprio Euclides, enquanto que em *Vidas Secas* (1936), de Graciliano Ramos, temos um narrador onisciente e o discurso indireto livre, que permite uma maior aproximação com o sertanejo Fabiano. Mas ainda assim, se trata de uma narração artificial de um agente externo, não é Fabiano que nos conta os dramas da vida nos sertões, como não poderia ser em *Vidas Secas*. Aqui, a personagem tem um conhecimento lexical rude, o que tornaria inverossímil a narração em primeira pessoa. Em *GS:V*, por sua vez, o texto se constitui de um monólogo com diálogo e é Riobaldo – por meio de sua voz rica, irregular e com tantos significados quanto à linguagem da vida cotidiana – que torna inteligível que *nem todo preto é preto e nem todo branco é branco* (p. 246), em meio a um ambiente supratranscrito simbolicamente regional, numa voz marcada por inúmeras variações lexicais, fonéticas e neologismos.

É notável o texto ser construído por uma espécie de vocabulário novo. Assim como no campo da linguagem se elabora uma nova palavra ou um novo termo a partir de elementos gramaticais da própria língua vivente, se cria uma acepção nova de uma palavra que subsiste – se produz neologismos –; no conteúdo são desenvolvidos novos significados sobre o sertão a partir de um universo espacial, simbólico e social já existente e até exaustivamente representado. A narrativa, ainda, não é linear, tal como a memória. Riobaldo constrói sua voz, sua fala, a matéria, o sertão, de forma imbricada, dialeticamente e pela

contradição da lembrança e do esquecimento, do mito e da reificação⁸: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram (...) São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruado” (p. 184)

Dois pretextos se destacam para garantir legitimidade a fala deste (novo) sertanejo sobre este (novo) espaço – ou categoria – social, o sertão. O primeiro, é que Riobaldo confessa o seu crime: embora não tenha certeza da existência do demo, ele nos conta: fez o pacto. O segundo tem relação com a distinção de Riobaldo como narrador orgânico *versus* narradores externos e os artificialismos da escrita de denúncia social. A organicidade da narração de Riobaldo torna possível a perda dos determinismos, ao mesmo tempo em que o afasta de intelectuais e retratistas brancos e dos centros hegemônicos de produção de ideias que, muitas vezes, acabam por falar de uma situação social miserável com demagogia ou num denunciamento falso. É um narrador singular, mais uma vez, porque não é o “dono do destino” da vida de quem ele conta, da matéria vertente que ele narra e nem da sua própria sina, ao contrário do tipo de intelectual representado por Rodrigo S.M, personagem-narrador do romance *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, que acredita ter legitimidade para falar *por* e *sobre* “as nordestinas reais”, por meio de sua personagem, Macabéa, já que, uma vez, como nos fala: “numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, [1977] 1990, p. 22).

No monólogo de Riobaldo há presença constante de frases assertivas: “o sertão é o sozinho” (p. 309); “jagunço é o sertão” (p. 310); “no sertão tem de tudo” (p. 528), no entanto, entre um anunciado e outro paira a ambiguidade, o contraditório e a dúvida, “ah, tempo de jagunço tinha mesmo que acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba? (p. 167). E são nas entrelinhas dessas afirmações que a linha central da narrativa – a impossibilidade de distinguir o certo e o errado, o bem e o mal, o que é um e o que é outro – é construída. Riobaldo, sertanejo interiorano, não é um sujeito urbano de racionalidade instrumental e pode não ter a capacidade de invenção, de abrilhatamento e de abstração dos homens da cidade grande (p. 84), como o seu próprio

⁸ Cf. Adorno e Horkheimer, [1944], 2006.

interlocutor. Mas, sendo um homem comum e concreto, que mostra a realidade *com menos formato*, sertanejo que pensa⁹, que possui um conhecimento lexical considerável e que narra¹⁰, Riobaldo se permite e pode *duvidar*: “(...) manter firme uma opinião, na vontade do homem, em mundo transviável tão grande, é dificultoso. Vai viagens imensas” (p. 532).

No conteúdo, como antes dito, também há novos sentidos. O sertão é ampliado a) no nível *metafórico*, pois não é simplesmente um polo particular, “a liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra” (p. 320); nem estático e simples, “a gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos e por todos remexida e temperada” (p. 461); tampouco arcaico, “o sertão tudo não aceita? (p. 487); b) via seus sujeitos “da terra”, jagunço/sertanejo, pois ele não é apenas o forte, o patológico, o frouxo, o corajoso, o bondoso, o violento, o ignorante, o esperto e o inteligente. Não teme apenas Deus. Não é cria apenas do diabo. *Em uma e de uma* mesma terra brota uma pluralidade de sertanejos e uma variedade de características que definem ou não este sertanejo, “pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que come comum, e a mandioca-brava, que mata? (...) o senhor ache e não ache. Tudo é e não é” (p. 11); c) amplia-se o sertão, por fim, no plano geográfico. Em um primeiro sentido mais espacial, já que “o sertão

⁹ Curioso o fato de Riobaldo ser um jagunço que pensa, que tem conteúdo lexical suficiente para contar a história, mas que só age via fantástico, pelo mundo encantado, quando faz o *pacto*. É como se no mundo sem o contrato com o diabo, no desencantamento ou esclarecimento, Riobaldo pudesse se aproximar do tipo (ideal) do sujeito culto da cidade e, quando este momento é encantado – via o pacto com o sobrenatural –, ele voltasse a se aproximar ao tipo (estereotipado) do jagunço, que age mais do que pensa. Interessante, ainda, como nesse jogo de representações, Zé Bebelo, que “raciocinava o tempo inteiro, mas na regra do prático” (p. 357), surge como uma síntese, consoante sujeito que age e tem astúcia, todavia, inteligente e que tem conhecimento, inclusive o da *terra* (tal e qual, aqui, o Anteu de Euclides da Cunha).

¹⁰ No entanto, as possibilidades do sertanejo continuam restritas: ou você é proprietário, ou é jagunço (cabra/braço armado) ou você é um homem livre e miserável.

aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá o chapadão, lá e acolá a caatinga” (p. 90), mas sobretudo pelo o que essa vastidão permite – e aqui voltamos ao questionamento do porquê o sertão, e não outro lugar qualquer, foi o palco escolhido para os questionamentos universais e centrais da narrativa se desdobrarem. Talvez porque no “se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouso diferente (...) *toda firmeza se dissolve*” (p. 315, grifo meu), pois que “serras que se vão saindo, para destapar outras serras. *Tem de todas as coisas*. Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, *é só a fazer outras maiores perguntas*” (p. 413, grifos meus). Há uma força da terra, em *GS:V*, que longe de aprisionar as ambiguidades humanas, que são transcendentais a qualquer espaço social, a possibilita. Isto no plano pré-textualmente mais estático da narrativa: o geográfico. Possivelmente estamos diante de mais uma ambiguidade da obra. Porque essa terra, esse sertão, até em sua geografia, não é inerte; é movimento: veredas.

Esses dois movimentos da obra, destacados anteriormente, não acontecem de forma isolada. Riobaldo relaciona e entrecruza ambos, primeiro, pelo amor que sente por Diadorim e pelas certezas e incertezas que esse amor tenciona, e, do mesmo modo, via a *ambiguidade suprema* tratada no romance: a existência ou não de Deus e do Diabo, as dúvidas sobre quando começa um e termina o outro e as desconfianças sobre seu pertencimento ao divino ou ao maligno. Amor e espiritualidade – aqui, jamais pelo viés institucional ou da moral de uma religião específica –, muito provavelmente por serem “estados” não nomeáveis, incaracterísticos e universalizantes, são os provedores principais das dúvidas, angústias e questionamentos que constroem a obra. Sobretudo pela *intersecção*, no texto, de terra, sujeito, espiritualidade e amor, é que o dilema local/universal é distendido, extrapolado, relido: “o que produzia, era eu aguentar até passar o arrocho no coração. Deus me punia – que hora tem – ou o demo pegou a regatar? E entendi que podia escolher de largar ido meu sentimento: no rumo da tristeza ou da alegria – longe, longe, até ao fim, como o sertão é grande...” (p. 560-561).

Nonada e infinitude

Feita a demonstração de uma leitura que percebe *GS:V* enquanto obra que dilata e amplifica aspectos do dilema da figuração literária e

social do sertão, é importante acentuar que Guimarães Rosa não inaugura uma nova literatura e nem cria a partir de uma tábula rasa. A atribuição de novos sentidos ao sertão, as sufixação, aglutinações e justaposições só são possíveis porque *o novo* dialoga, adere, recusa, *o velho*: faz escolhas. Por Guimarães Rosa estar inserido em um repertório interpretativo que é acumulativo, o sertão roseano é herdeiro de sertões anteriores. Mesmo que um herdeiro subversivo. E como tal, é um *locus* sugestivo para perceber as comunicações entre passado, presente e futuro, “um fio de Ariadne, por assim dizer” (BASTOS; BOTELHO, 2010, P. 494), já que a tensão entre presente e passado produz novas e incontornáveis leituras. Olhar também para as permanências, portanto, mesmo que a colocando em xeque ou sob um novo olhar, é fundamental para compreender o movimento do pensamento e do processo social, o que lhes são constitutivos.

Se nos preenchimentos e no todo percebemos o novo, na tríade central da narrativa (guerra, tribunal, vingança) temos uma aproximação ou releitura do debate clássico sobre o sertão e do repertório que percebe este como um dos polos estruturadores da nação. Na guerra dos bebelos contra os jocas, que ocupa o primeiro terço do livro, temos uma luta pelo destino dos sertões que serve de palco para o entrave civilização x barbárie. É a “grande guerra” (p. 129) que tem de um lado aquele jagunço “tão diverso e reinante” (p. 310), único “capaz de tomar conta do sertão” (p. 44) - e proteger sua tradição, Joca Ramiro, e, do outro, o político que usa dos meios “rudes do sertanejo”, a guerra, para encontrar o destino moderno dos sertões e “desnortear, desencaminhar os sertanejos dos seus costumes velhos de lei” (p. 260), Zé Bebelo.

No tribunal, ali pela metade do segundo terço do romance, há uma espécie de *conciliação*, entre os polos “arcaico” e “moderno”, quando Joca, vencedor da grande guerra, substitui a faca por uma resolução mais progressista, o julgamento, permitindo ao réu, Zé, direito de defesa e aos jagunços, o direito de emitir suas próprias opiniões, pensar e se posicionar. Há, como resultado de tal julgamento, o surgimento da possibilidade de uma outra sociabilidade sertaneja, cuja síntese permite a justaposição, no jagunço, da força e da civilização. Aqui, até o amor de Riobaldo e Diadorim era possível, como marca a passagem de parte das personagens por Guararanacã, espécie de paraíso onde é permitido uma nova ordem, uma nova moral. Era como se a partir do tribunal os

sertanejos pudessem conceber um final floreado a seus próprios destino – tal qual na continuação inventada da história de Davidão e Faustino por um rapaz da cidade grande, muito inteligente, de alta instrução e contada para Riobaldo (p. 84-85).

Com o assassinato de Joca Ramiro, quase na sequência – pelos “judas” do bando, é como se a nova sociabilidade – que fora tão fugaz e criada pelo tribunal – fosse interrompida. Cessa a conciliação e o sertão “retrocede”, “volta a barbárie”. É o momento que a rudeza se sobrepõe à ação, o agir ao pensar. É também a volta à heteronormatividade, com o afastamento de Riobaldo de Diadorim e a aproximação daquele com Otacília. O pacto marca essa última parte da narrativa e confirma o fim da síntese anterior: o fantástico e lúdico acaba por reposicionar tal universo como antônimo de um mundo onde impera a racionalidade desencantada¹¹.

Como pode o mesmo universo narrativo e literário reatualizar uma fortuna interpretativa anterior e do mesmo modo, ou antes, rompê-lo, por ampliá-lo indefinidamente? Embora existam continuidades nas linhagens do pensamento brasileiro e poucas rupturas, são comuns algumas suspensões e inovações no universo das produções das ideias. Com *Casa Grande & Senzala* (1936), Gilberto Freyre ataca de frente o debate regido sob o racismo científico da época e inaugura nova

¹¹ Outras passagens marcam os diálogos e reatualizações com o debate clássico anterior. A própria “grande guerra” entre os jocas ramiros e os ze bebelos guarda similitude com as teses de Oliveira Vianna em *Populações Meridionais do Brasil* (1920) sobre anarquia branca, caudilhagem e necessidade de “chefe dos caudilhos”, representado em *GS:V*, por Joca Ramiro. O código do homem rural em Oliveira Vianna – fidelidade a palavra dada, probidade respeitabilidade, independência moral ([1920] 1973, p. 55) – também é revisitado nas lealdades e infidelidades de Riobaldo aos códigos do sertão. A necessidade da educação e instrução para a população brasileira – como um marco civilizatório – que é recorrente no repertório de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e vários autores do pensamento social brasileiro também é tema de *GS:V*. Finalmente a guerra, ou a dinâmica “entre a bala e o crucifixo”, presente em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e na *Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, é o fio condutor de *GS:V*, “que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é o gatilho?” (p. 343).

vertente sociológica que percebe a positividade da cultura africana na nossa formação nacional. Florestan Fernandes, por sua vez, com *Integração do Negro na Sociedade de Classe* (1964), interrompe um ciclo de interpretação das identidades nacionais marcada pela (em tese) democracia racial freyriana e demonstra que os negros e brancos entravam em disputa assimétrica e desigual na nova ordem social e econômica competitiva. São produções que abrem um novo ciclo de interpretações, mas que estão em diálogo constante com a tradição anterior, fazendo escolhas a partir delas, autores “cujo trabalho, sob certos aspectos, se assemelha ao de Penélope, que, para atingir seus fins, necessita fazer seu próprio caminho” (BRANDÃO, 2005, p. 234). *GS:V* é esse tipo de produção dentro do repertório interpretativo que, ao tensionar passado, presente e futuro, tem sertão, espaço social, dilema local/universal como reflexões constitutivas do pensamento, imaginário e processo social brasileiro.

Nesse sentido é intrigante a própria construção da escrita no romance. “Nonada” – coisa sem importância, quase nada, insignificante – é a primeira palavra da obra e aparece novamente no último parágrafo do texto, o que faz ela abrir e fechar a narrativa. Mas ao fechá-la, “nonada” é acompanhada pelo símbolo gráfico que representa seu antônimo, o infinito, nos dando a sensação ou corroborando leitura que “o movimento da trama e das ideias, de certa maneira, vai do quase nada ao infinito” (ZILLY, 2012)¹². E novamente temos o encontro ou cruzamento entre linguagem e enredo. Em *GS:V* o quase nada, o banal, o local, o particular, é também inexplicável, metafísico, incomparável, amplo, universal.

E ao tentar acompanhar as ambiguidades, os movimentos, o contraditório da obra – inclusive nas aproximações e distanciamentos com a tradição anterior –, parece que *GS:V* é uma constante “dialética sem síntese”, talvez precisamente por querer propor o sertão como o *não sintético*. Nesse sentido, o entrecruzamento narrativo do sertão com os impasses do amor por Diadorim e a ambiguidade suprema (Deus e o Diabo) foi bastante frutífero. Isto não significa, todavia, que haja uma indecisão a respeito do sertão. Há, inversamente, uma nova leitura construída a partir da negação da unilateralidade das definições

¹² Não consta paginação porque é uma entrevista publicada em um site na internet. Referência completa na bibliografia.

correntes da época. Compreensão essa que apresenta o sertão na sua contradição, na sua existência conflitiva; *na e como* travessia; mas nunca em sua homogeneização. Se muitas vezes “um lugar só se conhece outro é por calúnias e falsos levantamentos” (p. 497), Guimarães Rosa provoca o alargamento da própria noção “de lugar” ao desfechar “tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente este num **cômpito**. Eu penso é assim, na paridade. *O demônio na rua...* Viver é muito perigoso; e não é” (p. 312, negrito meu, grifo do autor).

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Conhecimento*: fragmentos filosóficos. RJ: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BASTOS, Elide; BOTELHO, André. Horizonte das Ciências Sociais: Pensamento Social brasileiro. In: MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza (coord) *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: ANPOCS, 2010.
- BOTELHO, André. Uma sociedade em movimento e sua intelligentsia. In: BOTELHO, André, BASTOS, Elide R. e VILLAS-BÓAS, Glaucia (orgs.) *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. Linhagens do Pensamento político brasileiro. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, v. 48, n. 2., p. 231-269, 2005.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro, Tecnoprint: [1902] 1967.
- FERNANDES, Florestan. A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça branca. São Paulo: Ática, vol. I, 3ª 1978[1964]
- FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala, Global Editora. [1936] 2013.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência social para o feminismo da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (5), 1995.
- LIMA, Camila Teixeira. Sertões e as Veredas da Modernização Nacional. In: PEREIRA, Marcos Paulo T.; LACHAT, Marcelo (org) *Pelo Sertão, o Brasil*. Amapá, Editora da Universidade Federal do Amapá, 2016.
- _____. Um Sertão Chamado Brasil, de Nísia Trindade Lima (resenha). *Revista Ideias*. Campinas-SP, v. 7, n. 1, p. 341-348, 2016.

- LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão Chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec; 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. RJ, Alves Editora, [1977] 1990.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista/o ornitorrinco*. SP: Boitempo, 2003.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. RJ, Record: [1939] 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. RJ, Nova Fronteira: [1956] 2006.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 4a edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- VILLAS-BÔAS, Glúcia. *Mudança Provocada: Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. RJ: FGV, 2006.
- VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Volume 1, Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, [1920] 1952.

Referência vídeo:

Grande Sertão Veredas: Antônio Cândido sobre Guimarães Rosa. *Canal Youtube*. Usuário ZekitchaCostello. Duração do vídeo 18:42. Publicado em 02 de março de 2014. Disponível em < <http://migre.me/w0nMm>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2017.

Referência de entrevista publicada na internet:

ZILLY, Berthold. Especial Capa: Grande sertão alemão (2012). Cândido: Jornal da Biblioteca pública do Paraná. Entrevista concedida a REBINSKI JUNIOR, Luiz. Disponível em < <http://migre.me/w0nLi>>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2017

Espaço e memória no sertão de Guimarães Rosa

Fernanda Santos

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, Eu diria melhor: o escritor, o bom escritor, é um arquiteto da alma. O mau crítico, irresponsável ou burro, é, no máximo, um desentulhador de escombros, um especialista em emburrecer, um deturpador de palavras e obscurecedor da verdade, porque ele pensa dever servir a uma verdade que só ele conhece ou ao que se poderia chamar seus interesses. O escritor é um descobridor, apenas o bom escritor, naturalmente.

(ROSA; LORENZ, 1974, p. 10)

Introdução

O sertão como objeto de representação literária adquiriu, ao longo do tempo, em especial desde a segunda metade do século XIX, tratamento constante e privilegiado na literatura brasileira. A obra de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, de 1956, atinge o ápice na descrição da realidade sertaneja, promovendo uma síntese épico-dramática (LEONEL; SEGATTO, 2009, p. 118-119). A caracterização de sertão, nesta obra, é a de uma área despovoada ou escassamente habitada, “sem vivalma”, nos confins, como escreve Guimarães Rosa (2006, p. 9), “onde se pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador”. Espaço de difícil delimitação, sem contornos e fronteiras nítidas, o “[...] sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (ROSA, 2006, p. 370). É um lugar configurado com uma dinâmica de espaço em permanente movimento, o traçado do sertão muda de lugar, “está *movimentante* todo-tempo” (grifo meu) (ROSA, 2006, p. 301).

Quando Guimarães Rosa (2006, p. 9), por meio de seu narrador/personagem, diz que o sertão “é onde os pastos carecem de fecho”, atribui ao sertão a característica de amplitude, mas também o significado de inexistência da delimitação da propriedade privada. Dessa forma, o universo do grande sertão de Guimarães Rosa expressa um complexo de elementos fundamentais das relações humanas e sociais do país que descreve. Embora seu objeto de representação seja um espaço/ambiente determinado, o do sertão, o autor (re)cria uma

realidade mais ampla, rica em significados sociais, políticos, culturais, que ele nomeia de “sistemajagunço” (ROSA, 2006, p. 391).

Confirme afirmam Leonel e Segato, esse sistema envolve um conjunto de relações de dominação regidas pela violência ou pela coação, pela preponderância do poder privado sobre o público, pela supremacia da tradição sobre a instituição e pelo conjunto de micropoderes de potentados locais fundados na propriedade latifundiária (LEONEL; SEGATTO, 2009, p. 118-119). Quando o narrador afirma que o “sertão está em toda parte” (ROSA, 2006, p. 9) redimensiona o sertão, mostrando como suas dimensões sociopolíticas e culturais extrapolam os limites físicos. As margens do sertão são, antes de mais nada, móveis e pouco nítidas. Nas palavras de Riobaldo: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando o menos se espera” (ROSA, 2006, p. 218). Este espaço redimensionado é o que se pretende mostrar, através das falas do personagem/narrador Riobaldo. Por outro lado, essas falas fazem parte da sua memória de espaço e de acontecimentos, sem a qual não se construiria a história.

Guimarães Rosa foi, ele próprio, um coletor de memórias. Antes de escrever suas obras, percorreu o sertão mineiro, cenário consagrado nas suas obras, entrando em contato direto com o ambiente natural e cultural sertanejo e com o homem do sertão. *Grande sertão: veredas*, em especial, teria sido inspirado na experiência de participar de uma comitiva capitaneada pelo vaqueiro Manuelzão, levando uma boiada entre a região da Sirga, no então povoado de Barreiro Grande (hoje cidade de Três Marias) e a Fazenda São Francisco, em Araçá, ex-distrito de Sete Lagoas. Na viagem de dez dias, realizada em maio de 1952, Rosa questionava os vaqueiros seus companheiros de jornada, anotando as respostas em cadernetas, espécies de diários de viagem, que hoje integram o acervo histórico da Universidade de São Paulo - USP. O autor recolheu, assim, impressões, ideias, descobertas, conhecimentos acerca daquele universo e, sobretudo, documentou o vocabulário e os diálogos travados entre os sertanejos (SALES, 2012, p. 5).

A universalidade na obra *Grande Sertão: Veredas*

A crítica literária da obra roseana se debruçou, essencialmente, sobre as dimensões do particular, do regional e do universal em *Grande sertão: veredas*, mais do que em relação a outras obras de Guimarães Rosa. Nos estudos sobre essa questão, a primazia cabe a Antonio Candido, que trata da relação entre essas categorias no ensaio “O homem dos avessos” (1971). Em 1956, na resenha “Grande sertão: veredas”, inicialmente publicada no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo* e republicada com o título de “No Grande sertão” (2002, p. 190), Antonio Candido ressalta a universalidade da obra, que “não segue modelos, não tem precedentes; nem mesmo, talvez, nos livros anteriores do autor, que, embora de alta qualidade, não apresentam a sua característica fundamental: transcendência do regional (cuja riqueza peculiar se mantém todavia intacta) [...]” Para enfatizar o universalismo da obra roseana, o crítico refere que ela surge “[...] graças à incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora” (CANDIDO, 2002, p. 190); além disso, o romance traz a presença “do pitoresco regional à preocupação moral e metafísica” (*Ibidem*, p. 191).

Guimarães Rosa reelabora, esteticamente, questões universais que ocupam e afligem o ser humano, através de temas como o amor e o ciúme, a opressão, a violência às indagações, nas ações humanas, dos limites entre o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto. Conforme nos colocam os autores Leonel e Segatto, *Grande Sertão: Veredas* supera a tradição literária do regionalismo, que muitas vezes foi marcada pelo naturalismo ou pela caricatura. Na obra, o mundo do sertão não é perspectivado de longe, nem como objeto inanimado, imóvel. Ele é recriado e representado, artisticamente, como um complexo de relações sociais, de dramas humanos, de elementos do imaginário. A ação e a reação das personagens diante de situações enfrentadas abarcam componentes de universalidade, expressos em indivíduos singulares, vivenciando situações particulares. Nesse movimento de criação e representação, o próprio sertão representa o mundo (LEONEL; SEGATTO, 2009, p. 122).

Memória do sertão: o viajante e narrador/personagem Riobaldo

A narrativa é de *Grande sertão: veredas* é conduzida por Riobaldo, que no tempo presente da obra é dono de grandes fazendas, tendo antigos companheiros como vizinhos (posseiros). A história se passa pelo diálogo entre Riobaldo e um homem letrado, com estudo, vindo da cidade. Este interlocutor não possui falas ou nome, sendo suas indagações narradas também pelo protagonista. A mudança de tempo da narrativa, usada por Guimarães Rosa, aliada às incansáveis travessias de Riobaldo e seu bando, sem saber ao certo em qual direção os jagunços rumam, criam um ambiente semelhante a um labirinto, o que pode ser comparado, metaforicamente, com a vida, constituída de uma complexidade de escolhas (Cf. BRAIT, 1982).

Numa obra em que, como disse Antonio Candido, “a absoluta confiança na capacidade de inventar” (CANDIDO, 1974, p. 4) nunca se esgota, Rosa constrói personagens que não se deixam abater pelas dificuldades, nem se demovem do seu caminho por conta delas, entrando numa disciplina de superação e afirmação pessoal. Os personagens são ativos e os seus questionamentos ultrapassam, em larga escala, a viagem física.

A narrativa de *Grande sertão: veredas* assenta nos relatos do narrador-personagem Riobaldo, ex-jagunço, cujas memórias individuais e coletivas são narradas a um interlocutor-ouvinte subtendido, mas fortemente presente no texto. A forma como a história é contada por Riobaldo evidencia a relação natural e humana que temos com a memória, naturalmente impregnada pela descontinuidade, pelo vacilo, pelos desvios no tempo. A memória de Riobaldo é instável, maleável, como a memória de qualquer ser humano, renunciando à temporalidade linear em proveito dos tempos múltiplos nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo (SALES, 2012, p. 3). A memória não aparece coesa ou de forma lógica, não tem simetria, é fragmentada, múltipla, confusa, não tem uma compreensão exata da passagem do tempo. Nesse sentido, um lugar de memória constitui-se referência concreta de uma certa temporalidade, de uma determinada configuração sociocultural, devendo necessariamente fixar em si uma mentalidade ou uma memória coletiva (NORA, 1993, p. 22).

A narrativa de *Grande sertão: veredas* não é linear, e claramente obedece aos fluxos de memória, presente em verbos como “contar”,

“recontar”, “desemendar”. A precisão de detalhes das descrições de Riobaldo advêm de uma memória de longo prazo, amadurecida pela experiência do espaço sertanejo. No entanto, são naturais as emendas no discurso de Riobaldo, como em qualquer sujeito que rememora: “Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (ROSA, 2006, p.78), ou as “desemendas”, conforme o próprio indica:

Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. (...) Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. (...) A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 2006, p. 98-99)

A palavra que abre a narrativa, “Nonada”, marca a imprecisão e a indeterminação, abrindo a um jogo linguístico de múltiplas possibilidades de interpretação. O termo pode designar um substantivo, significando “o nada”, “coisa alguma”, “ninharia”; pronome, “nada”; advérbio, “em nenhum lugar”, “em parte alguma”; ou predicação, “isso não é nada”. O autor Moebius compara este início narrativo ao mito da esfinge de Tebas (MOEBUS, 2011, p. 31). É nesse enigma que mergulhamos quando lemos *Grande sertão: veredas*.

João Adolfo Hansen refere-se à palavra “nonada” como uma marca de “negatividade e da denegação do texto”. Para o autor, o termo em si já “indicia o discurso agônico que, em todos os seus movimentos, tem nítida consciência da fala e também das representações do outro, e, por isso, cala-o” (HANSEN, 2000, p. 48-49). É nessa encruzilhada existencial e luta pessoal que Riobaldo se encontra, e por conseguinte, que se situa a sua narração. O final da narrativa traz a mesma palavra: “Nonada. (...) Existe é homem humano. Travessia...” (ROSA, 2006, p. 608) e reflexão de que o ser humano vive eternamente vinculado ao princípio da busca, longe dos maiores mistérios do mundo, que lhe são vedados. A “nonada” final remete à “nonada” inicial, mostrando, assim, o carácter circular da narrativa.

O homem construído na narrativa de Guimarães Rosa é um ser transitório, em constante mudança, mas, sobretudo, em intenso diálogo com forças para além de si mesmo. Riobaldo, a fim de tornar-se mais forte, assume a possibilidade de travar um pacto com o diabo, atribuindo a este o status de detentor de forças mágicas, modificadoras da sua condição de jagunço (PEDROSO, 2010, p. 61). Esse “homem transitório” é aquele a quem foi concedido o livre arbítrio, o poder de enxergar que nem tudo está num lugar pré-definido. Como nada é definido, e tampouco definitivo, o discurso do narrador só faz sentido a partir das conexões do leitor, o agenciador da narrativa (*Ibidem*, p. 60).

A partir da fusão de elementos da oralidade no discurso escrito e do recurso a memórias recolhidas, o autor cria a sua obra como um “lugar de memória do sertão”, uma vez que é como discurso que a memória evidencia todo um sistema de símbolos e convenções produzidos e utilizados socialmente (Cf. FREITAS, 2002). Rosa dá voz a um personagem que, curiosamente, conta ao seu interlocutor a mesma história por duas vezes consecutivas.

A segunda metade do romance marca esse retorno ao ponto de partida. Rosa, pela via da escrita, dá vida a um personagem que busca, através de um relato que se repete, inscrever um saber sobre si próprio (MACHADO, 2011, p 240): “O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2006, p.86). Através das experiências e da travessia de Riobaldo, Rosa “através da alquimia que só a criação poética permite – faz com que as “veredas” trilhadas por esse personagem terminem por compor um “grande sertão” (MOEBUS, 2011, p. 32). A operação narrativa “consiste em mover a fala à vontade nas duas séries temporais que desenrola, estabelecendo uma dissimetria entre passado e presente, compensando-a com traduções e conversões de um no outro, embaralhando os tempos” (HANSEN, 2000, p. 48-49).

A literatura de Rosa se apodera da memória coletiva e a transcreve em palavras, constituindo sua obra uma perspectiva sobre o universo mental do sertão, embora quase sempre o autor recrie ou mesmo reinvente a cultura sertaneja na sua escrita, repleta de neologismos e expressões incomuns de sua exclusiva autoria, algumas vezes ele age como coletor de versos e trovas de domínio popular. Através de sua

personagem Riobaldo, Rosa fala de uma Minas Gerais quase sempre deslocada do centro da historiografia produzida sobre o Estado (SALES, 2012, p. 11). A Minas Gerais sertaneja que aparece em Rosa é um território que chega mesmo a extrapolar as fronteiras estaduais, enveredando pelo sul da Bahia e de Goiás, criando uma nova geografia – “Situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro (...). Esses gerais são sem tamanho” (ROSA, 2006, p.7-8). Na narrativa encontramos um verdadeiro inventário da geografia sertaneja.

Através das memórias de Riobaldo, Rosa faz a ponte para a vida social que quer explorar na obra, tecendo relações homem-sociedade-meio, chegando ao plano metafísico daquele universo (SALES, 2012, p. 11-12). A personagem expressa também sua dúvida constante sobre o fim daquele universo espaço-temporal onde viveu e ainda vive: “Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com sertão. Acaba?” (ROSA, 2006, p.167).

Considerações Finais

A memória tem, em qualquer narrativa, a relação direta com a construção de identidades, variando apenas seu suporte, oral, escrito, visual. A memória e o ato de contar têm funções sociais, realizadas pela linguagem. A obra literária de Guimarães Rosa legitima e consolida a memória, através da narrativa de um indivíduo-personagem pertencente a um grupo. Rosa incorpora o universo real de memória do sertão que, como toda a memória, consiste em uma trama ao mesmo tempo privada e pública, constitutiva de uma identidade pessoal. A obra de Rosa acaba por criar uma ponte entre memória e história, de acordo com o que afirmámos na introdução as memórias de Riobaldo sobre a vida no sertão são uma base de reflexão sobre o Brasil da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX. Para além disso, o cenário físico é também ponto de partida para as reflexões existenciais mais profundas e para os temas fundamentais da vida humana, como a solidão, o sofrimento, o amor, ou a dúvida, que constantemente se instala, na narrativa roseana.

Não só constituído como espaço físico, o sertão é o mundo de vivências intransferíveis, amplo de fronteiras e parábola da vida humana. Assim, se a condição humana é marcada pela ambiguidade, a linguagem da narrativa e o espaço sertanejo marcam essa flexibilidade,

essa complexidade e essa falta de certezas. Em *Grande sertão: veredas*, o autor deixou marcada sua percepção e codificação artísticas daquele cenário natural, social, cultural e mental.

Referências

- BRAIT, B. *Literatura Comentada*: João Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. Abril, 1982.
- CANDIDO, A. No grande sertão. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades/34, 2002. p. 190-192.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1971. p. 119-139.
- CANDIDO, Antonio. O Sertão e o Mundo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Ano IX, n. 395, p. 4-6, 23 de março de 1974.
- FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- FREITAS, Sônia M. de. *História Oral – Possibilidades e Procedimentos*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- HANSEN, João A. *O Ó: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O sertão-mundo de Guimarães Rosa. *Léngua & Meia*: revista de literatura e diversidade cultural, v. 7, n°5, p. 114-123, 2009.
- LORENZ, Günter; ROSA, João Guimarães. Literatura deve ser vida. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Ano IX, no. 395, p. 8-13, 23 de março de 1974.
- MACHADO, Bruno Focas Vieira. João Guimarães Rosa e a invenção da linguagem. *Itinerários*. Araraquara, n. 33, p. 233-242, jul./dez. 2011.
- MOEBUS, Marcelo Nilo Narciso. *Grande Sertão: Veredas – O Sertão como Desvelamento da Condição Humana*. Dissertação de Mestrado. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2011.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n.10, dez. 1993.
- PEDROSO, Cláudia. *Grande sertão: veredas*. A Interminável saga de Riobaldo em busca da verdade. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Centro Universitário Campos de Andrade/UNIANDRADE, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

SALES, Cristiano Lima. *Grande Sertão: Veredas*, “lugar de memória” e ponte para a história de uma Minas Gerais esquecida. *Revista Vozes dos Vales*: Publicações Acadêmicas. Ministério da Educação Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri Minas Gerais: UFVJM, n°. 02 – Ano I – 10/2012, p 1-17, 2011.

Grande sertão: veredas – uma abordagem sobre oralidade, história e memória na narrativa de Riobaldo

Sofia Regina Paiva Ribeiro

Introdução

A literatura pode ser entendida como a arte da palavra. Essa atividade humana criadora é um instrumento de interação que está vinculado ao contexto social em que se origina. Nessa perspectiva, a obra literária está relacionada aos pilares: sociedade, escritor e leitor. Para Nunes (1998, p. 178) a literatura configura-se para o leitor como o discurso singular:

Ao leitor, na posição de quem cumpre uma tarefa intelectual, como agente de um saber teórico a partilhar com os outros, faltaria o conhecimento do particular, do individual, da subjetividade, dos sentimentos, que só a literatura pode transmitir.

A atividade literária favorece ao leitor uma vivência empírica, um diálogo com o real e o imaginário. Nesse contexto, a literatura brasileira está repleta de grandes escritores, com papel de destaque na cultura nacional. Entre tantos ícones, optou-se por analisar o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, uma saga construída através das reminiscências de um eloquente narrador, Riobaldo.

O romance é reconhecido por críticos literários como uma obra relevante da literatura brasileira. É tecido por uma narrativa que utiliza instrumentais históricos, culturais, políticos e ideológicos, no qual o regionalismo é tratado de uma forma inusitada, cheio de simbolismo, indo além dos aspectos meramente regionais, levando o leitor a vislumbrar o sertão através do campo transcendental “Sertão: dentro da gente” (ROSA, 1980, p. 435) e “o sertão está em toda a parte” (ROSA, 1980, p. 4).

O livro que completou em 2016 seis décadas de publicação chama atenção por contemplar temáticas de vanguarda, narrativas contemporâneas e ser marcado pela duplicidade temática. *Grande sertão: veredas* é descrito por Galvão (1986) como: “o conto no meio do romance, o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do

narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus”. Bruyas (1983, p. 470) afirma que uma das características fundamentais do romance é a duplicidade:

Seja no nível da existência (a do homem Riobaldo), seja no da ideologia (a que se pode deduzir do livro), não encontramos nada em Grande sertão que não seja duplo, antagônico, que não tenha a marca da divisão, da ambiguidade, talvez da dilaceração.

Entre as diversas abordagens relacionadas ao romance pode-se evidenciar coragem e medo; amor e ódio; o bem e o mal; realidade e fuga da realidade; o místico e a razão; o regional e o ultra-regional, dentre outros. Para Fantini (2008, p. 11), são inúmeras as possibilidades de leitura na obra de Graciliano Ramos:

Múltiplos focos temáticos e estruturais que permeiam as leituras da obra rosiana: o caráter inovador da linguagem, as fronteiras, as terceiras margens, a errância do sujeito, de espaços e temporalidades, a presença da música, a proliferação de imagens, o sertão e o mundo, a política, a história, os mitos, o cabalismo, a transcendência, as travessias, a relatividade e tensão entre diferenças, as figuras femininas, a truculência dos jagunços, os estrangeiros, Deus e o diabo.

O próprio título do livro colhe a atenção pela duplicidade de sentidos, onde sertão é sinônimo de árido e seco, ao passo que veredas pode ser entendido como um caminho alternativo, rápido, para chegar a um determinado local. O “grande sertão” é retratado através dessas “veredas”, caminhos trilhados pela aridez do interior Minas Gerais, de Goiás, do sul da Bahia, como se extrai do fragmento em que Riobaldo descreve o sertão (ROSA, 1988, p. 116): “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, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção”

No livro, com mais de 600 páginas, a narrativa é inovadora. Guimarães Rosa utilizou-se concomitantemente do rompimento do tradicional e do experimentalismo linguístico que são características comuns ao movimento modernista. É, certamente, uma obra emblemática que se expandiu para o mundo, sendo traduzida em vários países e conquistando muitos prêmios, entre eles, o do Instituto

Nacional do Livro: Prêmio Machado de Assis, recebido em 1961. Nas considerações de Antonio Candido (1978, p. 121):

Na extraordinária obra-prima Grande Sertão: Veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um pode abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar.

Impende acrescentar que o personagem-narrador faz uso da oratória para descrever “sua história entre histórias”, seu tempo de jagunheiro e seus feitos bélicos. Na companhia dos jagunços, o narrador assumiu tarefas e identidades diferentes: a princípio como o jagunço Riobaldo; depois como Tatarana, um exímio atirador, e logo após como Urutú Branco, o chefe do bando.

Guimarães Rosa, assim como Dante, Goethe e Fernando Pessoa, vislumbra a palavra, a manifestação verbal, como uma energia capaz de despertar no inconsciente do leitor sentimentos diversos. Para Fernando Pessoa (2005, p. 142) “a emoção intensa não cabe na palavra: tem que baixar ao grito ou subir ao canto”.

A oralidade apresenta um papel relevante no contexto literário na obra rosiana, pois é através da palavra que a linguagem escrita toma forma, numa interação verbal, onde a própria voz narrativa torna-se protagonista. Segundo Ong (1998, p. 15), a linguagem oral precede a escrita, dessa forma

[...] a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita [...] Ainda hoje, centenas de línguas ativas nunca são escritas: ninguém criou um modo eficaz de escrevê-las. A oralidade básica da linguagem é constante.

Nessa perspectiva, o autor mineiro utiliza-se da história transmitida através da tradição oral para descrever os “causos” ocorridos no sertão. Em que o narrador Riobaldo, um fazendeiro, já idoso, conta sua história de vida e a passagem pelo cangaço,

estabelecendo um longo diálogo com o seu interlocutor. Como pode ser observado no trecho (ROSA, 1980, p. 7), quando Riobaldo descreve

O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...

O discurso continua permeado de marcas da oralidade, constituindo-se de uma espécie de texto para ser ouvido/lido pelo narratário/leitor. Como pode ser visto no fragmento: “Mas aí, eu estava contando” (ROSA, 1988, p. 30); “Eh, eh, ô...” (ROSA, 1988, p. 243) e “Uai?! Nós vive...” (ROSA, 1988, p. 306).

O livro foge às características da escrita tradicional em que, normalmente, traz uma prévia introdutória, descrição do local e personagens. No texto, o tempo da narrativa é psicológico e o enredo não linear, prática comum nos relatos orais, em que as memórias dos fatos vão sendo acrescidas de acordo com as lembranças, fluxos de memória, repletos de uma carga simbólica e mítica. Para o filósofo Paul Ricoeur (2000), a memória seria um trabalho contínuo sempre capaz de se sobrepor a processos estruturais pré-estabelecidos.

Os personagens tomam forma, ganham voz e aparecem de acordo com as lembranças do narrador, no campo mnemônico, através da presentificação do passado, numa espécie de confissão. O narrador diz “lembro de tudo”, e fala do seu passado porque está velho (ROSA, 1980, p. 112). “[...] O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. [...] O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção” (ROSA, 1980, p. 77).

Nesse contexto, o escopo principal deste estudo é uma análise sobre a oralidade, histórias e memórias na narrativa de Riobaldo, o protagonista de *Grande sertão: veredas*. Para tanto, na tessitura desse estudo, recorreu-se aos postulados de autores como: Candido, Bruyas, Ong, Ricoeur, Foucault entre outros.

O contexto histórico e cultural

O consagrado romance *Grande sertão: veredas* faz parte da terceira fase do modernismo, período caracterizado pela ruptura com as técnicas tradicionais de romance. Para Galvão (1986), o conflito entre o eu e o mundo, vivenciado por Riobaldo, é uma característica da literatura modernista, onde há uma tendência de introspecção psicológica.

Guimaraes Rosa cresceu num ambiente familiar no qual a oralidade tinha um papel relevante. As histórias de jagunços e vaqueiros misturavam-se aos contos de fadas e permeavam o imaginário do pequeno Joãozito, como era chamado por familiares

Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las. (DANTAS, 1968, p.1)

É nessa atmosfera impregnada de valores históricos e culturais de um país pós-guerra, por essência rural, que caminhava a passos largos para o processo de urbanização, que o autor absorve conhecimento e cresce para, posteriormente, elaborar sua obra literária e dar a ela um caráter universal, onde as questões morais e metafísicas são abordadas. A trama ocorre no sertão mineiro (norte), sul da Bahia e Goiás, o jagunço letrado, narra os fatos de forma simples, descreve o sertão com uma riqueza de detalhes. Para Silva (2012, p. 2)

Rosa escolhe para o contexto histórico o tempo passado centralizado no final do século XIX, precisamente na República Velha, numa sociedade agrária em que os fazendeiros tinham muito poder e seus empregados, os jagunços, recebiam salários miseráveis para cumprir as ordens do patrão. O serviço pesado cabia aos jagunços e as regalias aos fazendeiros.

Riobaldo pode ser entendido como um herói problemático à procura de sentido para o mundo e para seus conflitos humanos, entre eles, o amor, um sentimento forte e arrebatador por uma mulher que foge dos padrões de fragilidade e submissão, tão comuns em sua época.

A mulher em alusão é Diadorim (Maria Deodorina), que recebe o codinome de Reinaldo, um dos jagunços do bando de Joca Ramiro.

Rosa foi médico no interior de Minas Gerais, ouviu vários relatos e causos de pacientes e amigos, além de algumas excursões pelo interior mineiro, a primeira em 1945 e a seguinte em 1952. Esta última fê-la na companhia de um grupo de vaqueiros. Assim, ampliou seu contato com a cultura do homem sertanejo, fauna e flora regional.

O livro foi publicado no primeiro ano de Juscelino Kubitschek (1956), período de grandes mudanças no contexto nacional. Segundo Starling (1999, p. 18) é “como se Guimarães Rosa desejasse indicar que continua truncada, na formação nacional brasileira, a oportunidade política da emancipação e o sentimento de comunidade”.

Para Guimarães a língua sofre influência sociocultural:

Como autor do século XX, eu tenho naturalmente de lidar com a língua que nasceu sob a influência da ciência moderna e que também representa uma espécie de dialeto. Além disso, tenho à minha disposição esta língua magnífica já quase esquecida, o velho português dos eruditos, dos poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falou, por exemplo, em Coimbra. E assim por diante, poderiam ser citados ainda muito mais, mas isso nos levaria demasiado longe. De todos os modos, eu tenho de compor tudo isso, tenho de, se se pode dizer assim, “compensar”, e é assim que nasce minha língua. (LORENZ & ROSA, 1974, p. 11)

Como se depreende, Rosa, através dos seus relatos, expõe em sua obra o contexto físico, histórico, cultural e linguístico do sertão. Um “sertão que está em toda parte” (ROSA, 1980, p. 1).

O oral e o escrito: o poder da palavra

O Brasil, de acordo com a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – UNESCO (2014) é a oitava população com o maior número de adultos analfabetos, ou seja, são aproximadamente 14 milhões de indivíduos que não frequentaram a escola.

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2013) revela, em pesquisa divulgada em 2013, que a taxa de analfabetismo de pessoas de 15 anos ou mais foi estimada em 8,7%, o que corresponde

a 13,2 milhões de analfabetos no país. Na décadas de 50, meados do século XX, essa realidade era mais acentuada. O analfabetismo era comum no Brasil, principalmente nas regiões áridas dos sertões. De acordo com Ribeiro (1986) em 1940, a taxa de analfabetismo no Brasil era de 56,0% e em 1950, era de 50,5%.

Apesar desse cenário, Riobaldo ganha destaque e ascende socialmente através da educação. Naquela época, ter oportunidade de estudar era privilégio para poucos. Para tanto, “Baldo”, como era chamado pelos íntimos, foi estudar em Curralinho, na casa de um amigo da família, Nhô Maroto, que hospedou o rapaz: (ROSA, 1988 p.153): “Baldo, você carecia mesmo de estudar e tirar carta-de-doutor, porque para cuidar do trivial você jeito não tem”.

O oral e o escrito têm um papel relevante e se entrelaçam na obra de Guimarães Rosa. Sabe-se que a oralidade é o meio de comunicação intrínseco ao ser humano. Foi graças ao patrimônio oral que as sociedades iletradas preservaram e transmitiram seus saberes através das gerações. Para Luyten (1984, p.7), “as sociedades humanas quando são iletradas, tem como único recurso a memória para guardar aquilo que achar importante”.

No cangaço, a palavra era uma espécie de código de ética, que o personagem, como Zé Bebelo, conhece bem; a palavra era um trato de honra a ser cumprido, “Sempre eu cumpro a palavra dada!” (ROSA, 1980, p. 372). Entretanto, Zé Bebelo contrata Riobaldo para ser seu professor “de letras e números”, pois tinha como meta aprender os códigos linguísticos e acabar com os jagunços, pois tinha anseios políticos.

O patrimônio oral, vai além da oratura, é composto por vários traços não-verbais, como marcas culturais, transmitidos através da memória coletiva de um povo. Segundo Ferreira (2008), na tradição oral estão inseridos os elementos importantes para a construção da identidade cultural.

Narrar uma estória é vivencia-la, é reviver as inquietações: amor e ódio, céu e inferno, guerra paz... É perceber o sertão físico, metafísico e linguístico. “Esta vida está cheia de ocultos caminhos” (ROSA, 1988, p. 211).

A narrativa eloquente do ex-jagunço expõe um discurso singular, que surpreende o leitor com uma linguagem mesclada de arcaísmos, regionalismos e neologismos semânticos. O texto de Guimarães Rosa

mostra de uma forma peculiar a escrita, recheada de recursos linguísticos, original, com características e vocábulos sertanejos. Assim, a linguagem é usada para expressar algo, para produzir determinado efeito no interlocutor (ABDALLAH-PRETCEILLE, 2003).

O autor faz uso de uma narrativa que fica entre a poesia e a prosa, que se intercalam. Dessa forma, é possível encontrar recursos estilísticos como aliteraões e onomatopeias, o que favorece que a linguagem escrita ganhe mais sonoridade. Levando o narratário/leitor a vivenciar o sertão e a jagunçagem.

Lembranças: memória e história

O protagonista de Grande Sertão: Veredas está inserido numa travessia memorialística pelo sertão, onde as emoções do velho jagunço são reconstruídas através da memória. A narrativa representa o resgate de uma época distante, ou seja, rememorados no presente.

A interação verbal segue através de relatos para um ouvinte, culto e paciente, com quem o protagonista constrói uma relação confessional, uma espécie de desabafo. Riobaldo (ROSA, 1980, p. 77) afirma que

A lembrança da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado.

Pode-se perceber que há dois planos temporais: o da narração (tempo atual) e o tempo das vivências narradas (as lembranças). Voltando-se ao relato de Riobaldo (ROSA, 1980, p. 330)

Não devia de estar relembando isto [ou seja, a paixão por Diadorim], contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo.

As recordações vão sendo emendadas e o ato contar uma história ou “estórias” ganha forma. Para Riobaldo, narrar e organizar seus pensamentos não é tarefa fácil. São muitas lembranças “Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas - de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (Rosa, 1980, p. 253).

Para Bruyas (1983, p. 459), os fatos narrados no enredo desta obra revelam ao leitor senão a posteriori, ao preço de uma reconstrução, ao mesmo tempo lógica e cronológica, de uma reorganização (às vezes laboriosas) daquilo que no livro se apresenta numa desordem por muito tempo total”.

As narrativas orais são memórias, fatos (re)construídos e externalizados. Para Flavell, (1999, p. 222-223), o procedimento de colocar as coisas na memória é chamado armazenamento; tirá-las de lá é recuperação. Para o autor, a recuperação “pode consistir no reconhecimento de algo que já está presente na percepção ou no pensamento, na recordação de algo que não está presente ou na mistura dos dois”. Como se infere do trecho narrado por Riobaldo: “O senhor sabe: a coisa mais alonjada de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio, que eu tive de um homem chamado Gramacedo...” (ROSA, 1988, p. 52).

Nesse contexto, a reminiscência narrada pelo ex-jagunço são memórias (re)construídas e externalizadas no romance, através de um enredo denso, com várias reflexões e divagações. Segundo Bruner (1997, p. 47), “a sequencialidade singular das sentenças é indispensável para a significância de uma história e para o modo de organização mental em que será captada.” Para Riobaldo (ROSA, 1988, p. 359), o passar dos anos faz mudar as lembranças e o valor é dado a ela

Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável?

Nessa perspectiva, Bishop-Sanchez ressalta que “a ideia mais insistente em *Grande sertão: veredas* parece ser a de que a vida é uma

travessia que coincide com a procura do ‘homem humano’” (2000, p. 343).

Considerações finais

A literatura, como uma forma de expressão artística, não é indiferente à realidade sociocultural da época em que está inserida. Assim, o leitor precisa conhecer as entrelinhas da obra, para que a leitura não se torne superficial. Desta feita, a melhor compreensão da saga rosiana que é *Grande sertão: veredas* perpassa pela necessidade de trançar as linhas da memória narrativa de Riobaldo, que ora descreve o que viveu ora o que observou em sua trajetória pelo sertão, numa espécie de construção da verdade e do indivíduo.

Não sem motivo o comportamento apresentado pelos jagunços que percorriam o sertão abrindo caminho à bala, conheciam de perto o valor da palavra, como um código de ética. Honrá-la era um dos pilares fundamentais na jagunçagem. Como pode ser observado no trecho que relata o julgamento de Zé Bebelo (ROSA, 1988, p. 372): “Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra”. Preconiza Bruyas (1983, p. 470):

Quer seja no nível da existência (a do homem Riobaldo), seja no da ideologia (a que se pode deduzir do livro), não encontramos nada em Grande Sertão que não seja duplo, antagônico, que não tenha a marca da divisão, da ambiguidade.

Sabe-se que a memória opera a partir de um processo seletivo e revela a complexidade das interações sociais vivenciada por cada um. Nesse contexto, Riobaldo, conta a sua história através da descontinuidade narrativa para um ouvinte atento. Num misto de razão e emoção, identidades individual e coletiva, e sentimentos profundos como o amor e o ódio.

Referências

ABDALLAH-PRETCEILLE, M. *Former et éduquer en contexte hétérogène: pour un humanisme du divers*. Paris: Anthropos, 2003.

BISHOP-SANCHEZ, K. “A desmistificação do homem naturalmente bom em Grande sertão: veredas”. *Seminário Internacional Guimarães Rosa*

1998-2000: Veredas de Rosa. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2000, p. 343-347.

BRUNER, J. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnica, estruturas e visão em Grande sertão: veredas. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978. p. 119-139.

DANTAS, P. Sagarana emotiva. In.: *O Estado de São Paulo*. 29 de junho de 1968. Suplemento literário, ano 12, n.583.

FANTINI, M. (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

FERREIRA, M. N. *Globalização e identidade cultural na América Latina*. 2ª edição. São Paulo: CELACC, 2008.

FLAVELL, J.H.; MILLER, P.H. e MILLER, S.A. *Desenvolvimento cognitivo*. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 1999.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LUYTEN, J. M. *O que é literatura popular*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NUNES, B. Ética e leitura. In: *Crivo de papel*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ONG, W. “A oralidade da linguagem”. In: *Oralidade e cultura escrita*. Trad. Enio A. Dotranszky. Campinas: Papirus, 1998.

PESSOA, F. *Obra em Prosa*. (vol. único). Organização Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. 10ª reimpressão 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RIBEIRO, M. L. S. *História da Educação Brasileira: a organização escolar*. 6. ed. São Paulo: Moraes, 1986.

RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 14ª ed., 1980.

SILVA, E. B da, “Contando causos” *A narrativa em grande sertão veredas de João Guimarães Rosa e a competência crítica do leitor*. (2012). Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/a5b8a54634b16781a4201562b1ce8b61_625_278_.pdf. Acesso em: 20 fev. 2017

STARLING, H. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revam/UCAM/IUPERJ, 1999.

A sensualidade, a força e a pureza da mulher nas travessias de Riobaldo

Regina Lúcia da Silva Nascimento

Iniciamos este texto com “a gente não morre, fica encantada”, um dizer de Guimarães Rosa que talvez explique o porquê de *Grande sertão: veredas*, mesmo ao comemorar sessenta anos de publicação, ainda cause tanta atração, perplexidade, estudos, enfim leituras que exigem do leitor uma experiência literária para construir sentidos para uma narrativa que entrelaça diferentes acontecimentos e sentimentos como os que aqui propomos analisar sobre a vida amorosa de Riobaldo.

Esclarecemos que a análise foi urdida a partir do diálogo com estudos produzidos sobre o tema, a fim de possibilitar a construção de um “dito” por um leitor que também deseja registrar alguns apontamentos no universo de significações que discutem as travessias de Riobaldo pelas veredas criadas por um “fabulista por natureza”, como João Guimarães Rosa.

Sobre a obra, informamos que é uma narrativa que rompe com o linear ao entremear amor, dor, morte, cantigas, aspas, travessões, poemas e símbolos, elementos que, apesar de parecerem desconexos, fragmentados, articulam-se por meio da astúcia da linguagem poética de Guimarães Rosa: “tudo tem ligação com tudo” (HAZIN, 1998, p. 31), com o intuito de dar conta da necessidade de Riobaldo dividir-se, multiplicar-se rumo ao conhecimento de si mesmo.

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. [...] O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por campos gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. (GUIMARÃES ROSA, 1983, p. 9)

Aqui tem início a saga de Riobaldo, Ele começou a narrar acontecimentos ligados a sua vida para um “senhor” da cidade que o escuta sem se manifestar. Acreditamos que essa atitude do interlocutor fosse para não interromper a longa história cheia de idas e vindas

presentes na existência do herói sertanejo ou talvez, quem sabe, pelo fato de o narrador ser uma pessoa de idade e, por isso, ser merecedor de toda atenção.

Jose Carlos Garbuglio, ao analisar a função do narrador na história, diz que:

o narrador tem a sua ordem que foi estabelecida não pelo fluir dos sucessos, mas pela marca que os fatos deixaram em sua memória privilegiada, de que ele se orgulha muito. Triando os acontecimentos, a memória do narrador os hierarquiza por uma ordem interna e particular de valores, segundo os impactos causados e as modificações provocadas em seu comportamento. Quer dizer, sua importância depende das incisões com que se incrustaram e permanecem no espírito. (GARBUGLIO, 1972, p. 27)

Sob essa perspectiva, o ex-jagunço e atual proprietário da fazenda Santa Catarina às margens do Rio São Francisco, ao rememorar os fatos ocorridos no decorrer de suas andanças pelo sertão de Minas Gerais, de Goiás e do sul da Bahia, traz à tona o plano sentimental: as três relações amorosas, que a nosso ver constituem uma das páginas mais intrigantes, instigantes e poéticas, graças às imagens extraordinárias criadas por Guimarães Rosa para situar um lirismo dentro de uma obra crivada de ódio, de vingança, de dor e de reflexões.

Nesse cenário, verificamos a fúria movida pelas lutas individual e coletiva de Riobaldo, apaziguar-se diante de um sentimento, ao mesmo tempo sedutor e calmo; carnal e sublimado que encontra eco em Nhorinhá, Diadorim e Otacília, as três mulheres que tiveram um papel relevante na construção da experiência amorosa e suas implicações na vida do jagunço, “Ah, a flor do amor tem muitos nomes” (ROSA, 1983, p. 137).

Para Benedito Nunes (1983), em *O amor na obra de Guimarães Rosa*, texto que integra a coleção *Fortuna Crítica* sobre o autor, Riobaldo conheceu três formas de amar, uma vez que “São três amores, três paixões qualitativamente diversas, que chegam por vezes a interpenetrar-se” (NUNES, 1983, p. 144), por meio do sensual, do encantamento e da pureza que deságuam gradativamente do corpo à alma do grande Urutu branco.

Em Aroerinha, Riobaldo conheceu Nhorinhá, uma prostituta que lhe dedicou atenção especial desde o instante que o viu chegar:

Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. Eu apeei e amarrei o animal num pau da cerca (ROSA, 1983, p. 27).

Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar juntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá (ROSA, 1983, p. 27).

A Nhorinhá – nas Aroeirinhas – filha de Ana Duzuza. Ah, não era rejeitã... Ela quis me salvar? De dentro das águas mais clareadas, aí tem um sapo roncador. Nonada! A mais, com aquela grandeza, a singeleza: Nhorinhá puta e bela. E ela rebrilhava, para mim, feito itamotinga. Uns talismãs. (ROSA, 1983, p. 221).

Esses excertos sugerem que Nhorinhá representou para Riobaldo mais do que uma simples aventura passageira, pela forma como ele suspirou de alegria ao estar com ela “feito casamento sponsal” e experimentou aquele momento como se saboreasse a delícia de uma fruta madura, uma vez que

Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá”. Mulher encantadora! Dona de uma beleza que cativava jagunços, tropeiros e “viajores”. A musa sertaneja, pele clara, hálito cheirosos como de criança-pequena, “casada com muitos, e que sempre amanheceu flor. (ROSA, 1983, p. 372)

Realmente, foram instantes como os supracitados que permaneceram nos pensamentos do viajante-narrador, tanto é que ao alavancar a sua biblioteca vivida, Nhorinhá surge como um talismã. Podemos inferir que a posse desse amuleto cravejado de luxúria, amor carnal e simplicidade que “nasceu de um abraço voluptuoso e foi crescendo na memória de Riobaldo, em torno da recordação do prazer sensível que ela lhe proporcionara, até converter-se numa paixão,

secretamente cultivada...” (NUNES, 1983, p. 145). Apesar de essa paixão ser o resultado de um breve encontro entre os dois em Aroeirinha, não ficou esquecida nas prateleiras do passado. Desse modo, é possível dizer que houve uma interação entre o prazer físico e o espiritual, a qual se faz presente nas ternas lembranças do valente Tatarana: “Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca” (ROSA, 1983, p. 74).

Para Kathrin Rosenfield (1993), essas faces colocam em pauta “a realidade carnal de um, de outro o reconhecimento da mulher enquanto parceira numa troca de gozo erótico – confundem-se, transformando o ato físico em um evento sublime e pleno” (ROSENFELD, 1993, p. 98). O entrelaçamento entre a cor vermelha, a maciez do cetim, o sabor das frutas e o casamento esponsal, produzindo uma verdadeira orquestração entre o desejo e a celebração corroboram a análise da pesquisadora. Assim, na voz de Riobaldo: “Nhorinhá puta e bela. E ela rebrilhava, para mim, feito itamotinga. Uns talismãs” (ROSA, 1994, p. 437).

Outro aspecto que pode ter impressionado Riobaldo foi constatar que por detrás de uma meretriz como Nhorinha houvesse uma pessoa supersticiosa e religiosa, traços que se confirmam em: “Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi” (ROSA, 1983, p. 27).

É importante chamar atenção para essas interpretações pelo fato de elas permitirem conhecer Nhorinhá tanto no que tange a sua vida profana, no caso, a função como prostituta, quanto as suas crenças.

De vereda em vereda, o interlocutor também escutou a voz de Riobaldo sobre Diadorim, uma mulher travestida de homem que, para vingar o assassinato do pai, o fazendeiro Joca Ramiro, acompanha os jagunços pelo sertão em busca do traidor Hermógenes, um homem sem anjo-da-guarda, assim descrito pelo protagonista-narrador:

Ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele com que se enrugavam demais da conta, esfolpavam em dobrados. As pernas, muito abertas, mas quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu –

que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isso, e fico pensando: será que a vida socorre à gente de avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. (ROSA, 1983, p. 86)

Essa é a aparência do homem perverso, “fel dormido, flagelo com friezas”, responsável pelo sentimento de vingança que se cristalizou em Diadorim. Ela que chegou a defender Hermógenes diante das desconfianças do amigo, por acreditar que mesmo o alferes sendo cruel, era leal e merecedor de confiança. Naquela ocasião, Riobaldo calou, mas os pensamentos continuavam: “Assim uma coisa eu estava escondendo, mesmo de Diadorim: que eu já parava fundo no falso, dormia com a traição. Um nublo. Tinha perdido meu bom conselho. E entrei em máquinas de tristeza” (ROSA, 1983, p. 124).

No momento em que Riobaldo concluiu que Diadorim havia desperdiçado seu conselho, sentiu-se triste porque pressentia que a falsidade anunciava fatalidades, tragédias. Quais? A primeira delas: a morte do chefe justiceiro Joca Ramiro numa emboscada. “Vingar digo ao senhor: é lamber frio, o que o outro cozinhou quente demais” (ROSA, 1983, p. 69).

Mas quando e como Diadorim entrou na vida de Riobaldo?

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular a minha idade [...] eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível [...] uma mão bonita, macia e quente agora eu estava vergonhoso, perturbado. (ROSA, 1983, p.75-76)

Assim era Diadorim, o menino conhecedor da aspereza do sertão, mas também dos encantos da flora e da fauna, que fez Riobaldo, cheio de medo diante da “feióra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-janeiro, quase só um rego verde só. – Depois vamos voltar? – eu pedi, ansiado. [...] (ROSA, 1983, p.77), atravessar de canoa feita de peroba o Rio São Francisco. O primeiro encontro realizado entre os dois “numa atmosfera de magia e encantamento, partilhado por toda a natureza. Há uma poderosa força

de atração que empuxa Riobaldo para o menino de olhos aos verdes grandes” (GARBUGLIO, 1972, p. 57).

Curiosamente, mais tarde esse menino tornou-se seu companheiro inseparável no “ofício de bando” nas andanças pelo sertão e, foi nesse conviver “em par a par” que Riobaldo sentiu uma atração inexplicável pelo amigo. Um sentimento perigoso, pois um misto de carinho, de tristeza, de ódio e de desespero para um jagunço acostumado a enfrentar os reveses sertanejos, agora estremecia só em falar:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia ter principiado a pensar nele do jeito que decerto cobra pensa: quando mais olha para um passarinho pegar. Mas – dentro de mim: uma serpente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. ROSA, 1983, p. 207).

Nesse episódio, percebemos o conflito de Riobaldo mediante uma relação amorosa impossível de acontecer, pois um homem amando outro homem? Um amor condenado! Mas isso não o impedia de suspirar: “Diadorim, meu amor... Um Diadorim só para mim”. Fantasia? Destino? Feitiço? O que parecia adormecido eclode de uma forma avassaladora coroada de dor e prazer:

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha 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. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu

ambicionando de pegar Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (ROSA, 1983, p. 31)

Antônio Cândido (1983) afirma que Riobaldo “Levado a ele (ou a ela) por um instinto poderoso que reluta em confessar a si próprio, e ao mesmo tempo tolhido pela aparência masculina, [...] Diadorim é a minha neblina...” (CÂNDIDO, 1983, p. 307). Tal fato desencadeia um turbilhão de pensamentos e de atitudes estranhos que colocam Riobaldo fora dos eixos sertanejos, uma vez que ‘na amizade que une Riobaldo e Diadorim numa relação enigmática na qual o corpo *nunca* encontrará seu lugar certo, manifestando-se sempre como problema, barreira e perturbação” (ROSENFELD, 1993, p. 162, com grifo nosso).

Um amor nebuloso que Benedito Nunes (1993, p. 145) acredita ser “uma paixão equívoca, vizinha do estado de confusão e encantamento atribuído ao Maligno ou ao poder do Destino” que só se desfez quando Diadorim foi morta em combate com o maligno judas Hermógenes. A frase de Riobaldo “E entrei em máquinas de tristeza”, em outra ocasião, a nosso ver, resume a dor que ele sentiu diante do corpo sem vida de Diadorim, era um corpo de “mulher-moça”. Sim, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins: “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A cóice d’arma, de coronha...” (ROSA, p. 1983, p. 423).

Revelação que machucou fortemente Riobaldo. Coração dilacerado arrancou um uivo desesperado:

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei, Diadorim! Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero. [...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos. E a mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” (ROSA, 1983, p. 423)

Um amor tantas vezes sentido e contido. E agora um imenso sofrimento, um lamento diante do que poderia ter sido e que não foi. Ah! Se Riobaldo tivesse prestado atenção às vezes que Diadorim deixou escapar sua natureza feminina. A neblina teria se dissipado. E o sentimento que unia os dois amigos, também não teria sido enterrado no cemitério do Paredão, em campo do sertão, pois “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram” (ROSA, 1983, p. 421). Nessas circunstâncias, Riobaldo deu adeus à vida de jagunço.

O tempo passou. Nova travessia. No girar da vida, Otacília reapareceu na vida de Riobaldo.

Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei muito em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. [...] Mas, na beira da alpendrada, tinha um canterirozinho de jardim com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa [...] Indaguei o nome da flor. – *Casa-comigo* – Otacília baixinho nos atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. (ROSA, 1983, p. 137)

As imagens – jardim, flor, branca, perfume, lua, estrelas – que gravitam em torno do espaço de Otacília sugerem delicadeza, pureza e paz. No entender de Nunes (1983), “Otacília misto de princesa e castelã, dona de territórios imaginários, perdura na alma como objeto ideal, fonte de permanente e constante aspiração, como símbolo do termo onde finda a busca amorosa e o destino se completa” (NUNES, 1983, p. 147). Então, Riobaldo “Só olhava para a frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito numa gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim” (ROSA, 1983, p.141).

Mediante essas colocações, afirmamos que Otacília trouxe para a vida de Riobaldo o equilíbrio, a tranquilidade que ele não experimentou nos outros dois relacionamentos amorosos aqui analisados. Por quê? Pelo fato de ser “moça-de-família” e não cultivar sentimentos negativos

como ódio, vingança, ao contrário, era recatada, dócil, fiel e religiosa. Ao constatar tais predicados, o jagunço tomou a seguinte decisão:

[...] eu cacei a melhor coragem, e pedi meu destino a Otacília. E ela, por alegria minha, disse que havia de gostar era só de mim, e que o tempo que carecesse me esperava, até que, para o trato de nosso casamento, eu pudesse vir com jús. Saí de lá aos grandes cantos, tempo-do-verde no coração. [...] Otacília, minha vontade de amor. (ROSA, 183, p. 142)

Desse modo, um novo caminho se abriu na vida de Riobaldo, a possibilidade de amar sem medo, um amor com significado de sossego, proporcionador de liberdade mesmo convivendo com “boas regras” tão diferentes das seguidas no tempo de jagunçagem. Portanto, ao lado de Otacília poderia usufruir uma vida própria em contato “com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais” (ROSA, 1983, p. 251). Por isso, ele casou “não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha muito companheira – o senhor conhece, o senhor sabe” (ROSA, 1983, p. 426). “Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais” (ROSA, 1983, p. 73).

Considerações Finais

Analisar a função do amor na vida de Riobaldo foi um desafio. Percorrer uma narrativa em ziguezague, ou seja, entrecortada, fragmentada, podemos dizer que não foi uma tarefa simples, uma vez que encontrar e organizar acontecimentos relacionados às vidas das três mulheres mais importantes da vida do personagem foi como seguir um caminho sinuoso. Mas...

Foi possível tecermos uma análise sobre os efeitos que o encontro voluptuoso com Nhorinhá, em Aroerinha, proporcionou a Riobaldo. Encontro que com o decorrer do tempo foi secretamente cultivado e passou da condição de uma simples aventura para uma forte paixão e criou raízes no pensamento de Riobaldo. Por isso, de vez em quando, no meio de suas aventuras pelo sertão, a imagem encantadora de Nhorinhá surgia.

Ao lado de Diadorim, Riobaldo teve a oportunidade de conhecer o mundo sertanejo cheio de ódio, rancor, disputas e também

experimentou a nostalgia, o desespero diante da possibilidade de amar outro homem. Por isso, não conseguiu entregar-se a esse sentimento e vivê-lo plenamente. Então, para seu desassossego o cultivou e o acalentou secretamente. E depois de tanta angústia, de tanto pensar, descobriu que o guerreiro implacável de olhos verdes, na realidade, era uma mulher. Essa descoberta chegou tarde demais para os dois porque Diadorim foi morta em combate.

Tempos depois, a vida de Riobaldo começou a tomar novo rumo. Finalmente, nos braços de Otacília, a moça de encantos suaves, religiosa, encontrou a tranquilidade no campo material, pois não haveria mais a necessidade de uma vida nômade, errante, cheia de perigos, de traições e de maldades e no plano espiritual, pode aproximar-se de Deus.

E assim, dentre os inúmeros acontecimentos que marcaram a vida de Riobaldo, o Tatarana, o Urutu Branco, que de menino assustado ao destemido cavaleiro do sertão, teve escrito em sua história um capítulo intitulado Nhorinhá, Diadorim e Otacília, as mulheres que despertaram emoções diversas – saudade, dúvida, tristeza, alegria – frente às diferentes faces do Amor: “amor em lavaredas”; “amor de prata”, “amor de ouro”, enfim, um sentimento que causou dias de turbulência interior, mas também trouxe momentos de calma. Foi uma travessia amorosa.

Referências

CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Fortuna Crítica*. Guimarães Rosa. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL, 1983, p. 294-309.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo. Ática, 1972.

HAZIN, Elizabeth. O arquivo como espelho: reflexos no grande sertão: veredas de artigos de revistas encontrados no arquivo de Guimarães Rosa, In: MENDES, Lauro Belchior. OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (Orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. P.23-34.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL, 1983.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 144-169.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago Ed. São Paulo: EDUSP, 1993.

Riobaldo e Diadorim: a ruptura dos estereótipos de gênero em *Grande sertão: veredas*

Marijara Oliveira da Rocha

Senhor tolere, isto é o sertão.
(Guimarães Rosa)

Um sertão universal

Publicado em 1956, *Grande sertão: veredas* é considerada, até hoje, uma das maiores obras da literatura universal. Dentre as características que contribuem para esse feito, estão a fusão entre o experimentalismo linguístico que se destacou na primeira fase do modernismo brasileiro e a temática regionalista que se sobressaiu na segunda parte desse movimento; e sua estrutura, marcada pela ausência de capítulos, ao longo das mais de 600 páginas do romance.

A narrativa se apresenta em terceira pessoa: Riobaldo, fazendeiro rico em idade avançada, relata a um interlocutor desconhecido suas batalhas, suas dúvidas e seus amores da juventude, período em que ganhava a vida como jagunço. Inicialmente, temos a impressão de tratar-se de um diálogo entre narrador e interlocutor; no entanto, durante toda a história, o outro não se manifesta de maneira direta, mas sempre pela voz do narrador, fato que nos faz perceber que, na realidade, o enredo se desenvolve em forma de monólogo.

Desse modo, por meio do monólogo de Riobaldo, o leitor tem acesso às digressões do narrador sobre diversos fatos aparentemente desconexos entre si, mas que, na verdade, versam sobre suas inquietações sobre a vida. Sua narrativa longa e labiríntica, sem uma linha cronológica organizada, apresenta como temática básica as questões filosóficas clássicas ocidentais, como o bem e o mal, Deus e o diabo, vida e morte, etc.

Em *Grande sertão: veredas*, destacam-se como protagonistas dois personagens: Riobaldo, o narrador, e Diadorim, seu parceiro de jagunçagem. Riobaldo narra a própria vida, desde a juventude. Quando jovem, por saber ler e escrever, tornou-se “professor” de Zé Bebelo que, futuramente, viria a ser seu chefe. Ao abraçar a vida de jagunço, recebe o codinome de Tatarana – lagarta de fogo – em homenagem à

sua excelente pontaria. Posteriormente, quando chega à chefia do bando, é apelidado de Urutu Branco. Riobaldo conhece Diadorim ainda na juventude, quando da travessia do rio São Francisco; nessa situação, Diadorim apresentou-se como Reginaldo. Quando os dois se reencontram na vida adulta, os dois servem juntos no bando de Joca Ramiro, fato que gera uma aproximação entre os dois. Riobaldo apaixonou-se por Diadorim, mas busca, a todo custo, sufocar os sentimentos em relação ao parceiro, sem saber que Diadorim esconde um grande segredo: na verdade, ela é Maria Deodorina da Fé Betancourt Marins, filha única de Joca Ramiro.

O sertão é o espaço central da obra. O sertão, entretanto, surge recortado por uma grande quantidade de regiões, fato que pode gerar certa dificuldade à compreensão da narrativa. Os diversos espaços que surgem ao longo do texto criam um ambiente labiríntico, que pode ser compreendido como uma metáfora da própria vida: atravessar esse sertão labiríntico, apesar de todos os seus obstáculos, seria o equivalente a atravessar a vida.

Assim, a obra de Guimarães Rosa transcende o regional sertanejo e atinge o universal humano: o sertão é um espaço existencial, vivo, que transcende o mero espaço geográfico, habitado por sentimentos e desejos. Constitui-se, desse modo, um universo novo que reinventa a vida sertaneja: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 2015, p. 01).

Riobaldo e Diadorim: o “ser homem” e o “ser mulher” no sertão roseano

A pós-modernidade trouxe consigo uma crise de identidade que atingiu homens e mulheres. De acordo com os estudos sociais, esse processo desenvolve-se como consequência da desestabilização do mundo social e, principalmente, de um de seus núcleos mais relevantes: a família. As antigas identidades inquestionáveis sobre as quais se embasava o mundo social estável estão hoje desgastadas e em processo de declínio. Frente a essas transformações, Stuart Hall revela que um

Tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2005, p. 09)

Logo, a maneira como as sociedades passaram a compreender os papéis do homem e da mulher também passou por modificações. Em decorrência da ausência de conceitos previamente definidos para cada sexo, o “ser feminino” e o “ser masculino” buscam por ajustes, por readaptações em seus conceitos.

Como consequência, há muito a crítica literária discute a relação existente entre literatura e sociedade. Sabe-se que a primeira, por ser reflexo de pensamentos, ações e emoções humanas, está condicionada a um contexto histórico que, por sua vez, serve como indicador dos aspectos socioculturais vigentes em determinadas épocas. Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade*, afirma que a

Função social da literatura comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade. [...] Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. (CANDIDO, 2006, p. 58)

No campo da literatura, quando o autor se depara com determinado cenário social, ou com certo aspecto da realidade que deseja analisar, ele “recorta” aquilo que mais atrai sua atenção para dar origem a um pensamento ou uma opinião sobre esse recorte. Ele materializa, em seus textos, aquilo que o inquietou, a fim de propiciar ao leitor a vivência das sensações pessoais e íntimas experimentadas sob a forma de arte. A esse processo de (re)criação de mundos a partir da soma entre as experiências particulares do leitor com o texto, une-se a questão estética do texto, que Bloom (1995) classifica como um dos valores mais importantes para a valorização social do texto

artístico, já que este, conforme esse autor, é de fundamental importância para a sociedade.

Como a literatura é escrita por seres humanos que convivem em sociedade, ela sofre influências quanto às mudanças de comportamento e das relações interpessoais. Nesse processo, a literatura “nasce” de um meio social o qual possui particularidades específicas; ela representa-o por meio de elementos relativos ao plano ficcional, e retorna para a sociedade, para que esta seja, de alguma forma, modificada por essa arte literária.

Ao arquitetar seu personagem, o autor seleciona uma série de caracteres, no intuito de elaborar um perfil que o diferencie das demais representações humanas. Essa construção é permeada por maior ou menor grau de verossimilhança que, conforme os princípios aristotélicos, pressupõe a inter-relação com os demais elementos estruturais da obra, propiciando a articulação harmônica entre os mesmos.

Durante a leitura da obra, o receptor identifica essas características por meio das variadas vozes que perpassam a narrativa, seja a do protagonista, a do narrador, ou a de outros personagens presentes na obra. Cabe ao leitor perceber o jogo de interditos, a partir do cruzamento das vozes que compõem o texto.

Essa sobreposição de vozes representa, de certo modo, os discursos constituintes do plano social de determinado contexto histórico, e as vozes selecionadas para a composição do texto reiteram o pensamento do autor sobre certas questões. Nessa perspectiva, diversas são as temáticas que vêm, ao longo do tempo, servindo de pano de fundo para a construção da obra literária, dentre elas, destacaremos a modificação sofrida pelos perfis feminino e masculino firmados pelas diversas estéticas literárias.

A literatura tem se constituído como um grande corpo de estudo quanto às relações de gênero na sociedade. Por meio de seus textos, podem-se analisar as questões socioculturais que se constroem pela perspectiva da posição de superioridade do homem e de inferioridade da mulher, bem como a quebra desses paradigmas, já que o texto literário é considerado como meio de propagação de costumes, concepções e hábitos presentes no âmbito social. A produção literária articula-se então, como meio para se analisar, com profundidade, o

comportamento dos seres humanos e seus conflitos interiores e exteriores.

Em *Grande sertão: veredas*, a subversão dos papéis masculino e feminino é representada pelo comportamento de Riobaldo e de Diadorim diante das ações que são estabelecidas como estereótipos para homens e mulheres, não apenas no meio sertanejo, mas em todas as sociedades pautadas em moldes patriarcais, pois, segundo nos esclarece Oliveira, “o filósofo Jacques Derrida denominou nossa racionalidade como falocêntrica ao indicar o acoplamento entre o falo e logos ocidental, caracterizando-o pelo seu enaltecimento da identidade masculina, europeia, branca e heterossexual” (OLIVEIRA, 1994, p. 58).

Guimarães Rosa insere seus personagens em um mundo próprio, regido por suas próprias leis, à parte da legislação formal. Independentemente de sua condição econômica, os homens desse universo lutam e matam entre si, de forma selvagem, exercendo essas atividades de forma natural, como sendo imprescindíveis para sua sobrevivência.

Toda essa brutalidade, entretanto, é o resultado daquilo que foi cultivado, através das gerações, como reflexo da virilidade masculina. É o que nos esclarece Gilberto Freyre, citando o Padre Lopes Gama, quando, ao analisar a educação dos meninos, a aceitação e, até mesmo, o estímulo a comportamentos de crueldade:

Pelos nossos mattos (com poucas, e honrosas excepções) é lastimosa a educação dos meninos. Ali o primeiro divertimento que se lhes dá é uma faquinha de ponta; e assim como no século da cavalleria andante os paes de bom tom armavam cavaleiros os seus filhos, apenas estes começavam a ensaiar os passos, e os beatos vestiam de fradinhos os seus pequenos, assim muitos dos nossos matutos armam cavaleiros da faca aos seus filhinhos, logo que estes podem enfiar-se em uma ceroulinha.” E acrescentava o padre-mestre sôbre a educação do menino filho do senhor de engenho: “ali o menino é um perseguidor cruel das innocentes avesinhas, espiolhando-lhes os ninhos, e não podendo com a clavina, já têm gabos de insigne escupeteiro. Desd’os tenros annos avesam-se as creanças ao sangue, á matança e á crueldade; porque tomar por divertimento o tirar a vida a animaesinhos, que nos não offendem, antes nos regosijam, e concorrem para louvar as obras do Creador, é em meu humilde

entender formar o coração para a barbaridade e a cruzeza. (FREYRE, 1966, p. 516-517)

Dessa forma, percebemos que o estímulo à violência masculina era parte integrante dos modelos educacionais a que eram submetidos os meninos, independentemente de pertencerem a classes mais, ou menos abastardas. Essa “preparação para o combate” era vista como uma forma de garantia das propriedades, e da própria família, em caso de possíveis guerras ou ataques. É o que acontece com Riobaldo que sem conhecer o próprio pai, vivendo sempre junto à mãe, ao chegar na casa do padrinho Selorico Mendes, passa a ser apresentado a esse universo masculino:

Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrete e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha de gravatá. (ROSA, 2015, p. 128-129)

Ao longo da leitura da obra, percebemos que os atos de violência estão relacionados à ideia de maturidade; que seriam uma espécie de “rito de passagem” para a vida adulta:

Mire veja: um rapazinho, no Nazaré, foi desfeitoado, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? – “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” Bolas, ora. Senhor vê, o senhor sabe. Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada. (ROSA, 2015, p. 126)

Riobaldo nos narra que, mesmo entre aqueles homens que, em seu julgamento, podiam ser considerados bons, a prática da violência desmedida era tida como natural do “se homem”: “até Só Candelário, que se prezava de bondoso, mandava, mesmo em tempo de paz, que seus homens saíssem fossem, para estropelias, prática da vida” (ROSA, 2015, p. 186). A impressão do narrador é que a constante luta pela vida no meio sertanejo acabava introduzindo os homens em um ciclo constante de violência que se perpetua com o passar do tempo.

Conforme nos esclarece Almeida,

toda e qualquer nação tem a sua origem numa idealização de força e de virilidade. Tanto é assim que as honrarias ao soldado morto e as demonstrações de bravura quase se fundem com ideias de nacionalidade, os quais normalmente não têm explicitado o sexismo que reside na valorização do masculino associado à força guerreira e às batalhas em defesa da coletividade. (Almeida, 2007, p. 95)

Riobaldo, contudo, para não conseguir naturalizar essas práticas atroz, de modo que deixa registrado seu incômodo/estranhamento diante das situações de violência extrema: “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte” (ROSA, 2015, p. 110).

Por outro lado, Diadorim parece estar mais “à vontade” em meio à violência; para ela, não havia nenhum motivo para admiração ou choque diante das ações dos companheiros: “Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!” (ROSA, 2001a, p. 187-188). Assim como os outros jagunços, percebe a violência como mecanismo de defesa, como um processo natural dentro do meio sertanejo. Habituada, desde cedo, ao modelo sertanejo masculino de comportamento, Diadorim é forte, corajosa e viril, mais do que qualquer outro jagunço, até mesmo Riobaldo:

“Que é que a gente sente, quando se tem medo?” ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. “Você nunca teve medo?” foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: “Costumo não...” e, passado o tempo dum suspiro: “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: “...Meu pai é o homem mais valente deste mundo.” (ROSA, 2015, p. 121)

O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na côxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo o capricho. “Quicé que corta...” foi só o que disse, a si dizendo. (ibid, p. 124)

Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ibid, p. 125)

Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... O diabo na rua, no meio do

redemunho... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! (ibid., p. 611)

Mesmo tendo nascido mulher, Diadorim recebeu a mesma educação pautada na violência aplicada aos homens. Seu desempenho, ao longo da narrativa, irá superar o trabalho de seus companheiros, conferindo-lhe grande destaque dentro do grupo de jagunços. Devido à sua coragem e à sua valentia, a moça delicada passa a assumir o papel de donzela guerreira:

A moça no mito da donzela guerreira sob seu aspecto tradicional, procura seguir os parâmetros masculinos. É por isso que a donzela guerreira tradicional se transmuta, figurativamente, em homem, vestindo-se e agindo como tal, controlada por alguém que ela julga ser mais forte que ela – o “pai”. Sua lei, seus propósitos serão os que o homem determinar. Será à “lei do pai” que a donzela guerreira servirá. É na tentativa de alcançar os objetivos paternos que ela estabelecerá seu código de conduta. (BATISTA, 2006, p. 89)

Diadorim pode, então, ser comparada ao modelo de “donzela guerreira” apresentado acima por Edilene Ribeiro Batista: assume uma identidade masculina, traveste-se de jagunço para poder participar do bando e vingar a morte do pai, Joca Ramires, assassinado por um grupo rival; até mesmo para resguardar-se, enquanto mulher, de possíveis abusos e violências:

Mas vieram as guerras e os desmandos dos jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se espalhou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. (ROSA, 2015, p.60)

Diante das atitudes do amigo, Riobaldo mostra-se impressionado, hipnotizado pelas ações de Diadorim, buscando aprender com o companheiro até mesmo naquelas atitudes mais comuns do dia a dia.

Sua admiração beirava o estado de encantamento, de obediência cega, de devoção mesmo:

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria a boca; mas era um delem que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. (ROSA, 2015, p.45)

Notamos então que, na obra de Guimarães Rosa, a representação dos binarismos homem/mulher, masculino/feminino, força/fraqueza, sobre os quais se erigiu a cultura ocidental, passam por um processo de subversão, no qual os limites, outrora rígidos e estáveis do “ser masculino” e do “ser feminino” passam a se tornar mais movediços, instáveis e, conseqüentemente, modificáveis.

Considerações

A literatura, como manifestação artística condicionada a um determinado contexto histórico também acompanhou as modificações comportamentais dos indivíduos e analisou-as em seus textos. Diante dessas transformações, o texto literário passou a representar personagens masculinos cuja identidade não se ajusta perfeitamente à ideia da masculinidade hegemônica.

A leitura de *Grande sertão: veredas* conduz o receptor a um espaço considerado, tradicionalmente, como masculino: o sertão. Nesse ambiente, conhecemos Riobaldo, dono do seu discurso, protagonista da narrativa e testemunha dos eventos ocorridos com os demais. No decorrer de sua narrativa a um interlocutor que não nos é permitido conhecer, ele conta sua saga pelo sertão e, principalmente, a saga de seu coração: seu amor por Diadorim.

Ele se sente atraído e, ao mesmo tempo, aterrorizado por esse sentimento amoroso que se instala em seu interior: pois apaixonar-se por outro jagunço colocaria sob suspeita suas convicções morais e sexuais. Durante seu relato, Riobaldo, de forma conflituosa, tenta

confessar e, ao mesmo tempo, justificar seus sentimentos, pois “ao apaixonar-se por essa mulher, sem duvidar de seu disfarce, Riobaldo torna-se uma presa de elucubrações sobre as ambigüidades entre a diferença e a semelhança” (Galvão, 2006, p. 145).

Diadorim representa um tipo de personagem já utilizado, há muito, no texto literário: uma jovem que se traveste de homem para poder lutar, de modo igualitário, com os demais na guerra, justificando sempre sua ação com um motivo nobre. Nesse sentido, Walnice Nogueira Galvão revela que essa

personagem frequenta as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai, sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem. (GALVÃO, 1998, p. 11-12)

Relatando suas memórias, Riobaldo apresenta uma visão nebulosa de Diadorim, nebulosidade causada, possivelmente, pela ambigüidade dos sentimentos nutridos pelo colega, então, ao descrevê-lo para o interlocutor, Riobaldo fazia uso de características comportamentais, e não físicas, mas sempre envoltas por um sentimento de ternura:

Diadorim caminha correto, com aquele passo curto, que o dele era e que, a brío pelejava por espartar. [...] aí mesmo assim, escasso no sorrir, ele não me negava estima, nem o valor dos seus olhos. Às vezes eu tinha a cisma que, só de calcar o pé em terra, alguma coisa nele doesse. [...] Tanto que me vinha a vontade, se pudesse, nessa caminhada, eu carregava Diadorim, livre de tudo nas minhas costas. (ROSA, 2015, p. 285)

Na passagem acima, o narrador nos permite perceber certos aspectos de uma fragilidade, o que não é socialmente condizente com o “ser masculino”; essa fragilidade aparece associada à ideia de aparente

leveza do corpo de Diadorim, o que, por sua vez, remete ao “ser feminino”.

Riobaldo busca, de todas as formas – mas sem ausentar-se da presença do amigo, fugir dos sentimentos por Diadorim, pois isso lhe causava um misto de revolta e de prazer, revolta por amar um igual, mas prazer por ser correspondido nesse amor:

Diadorim me queria tanto bem que o ciúme dele por mim também se alteava. Depois de um rebate de contente, se atrapalhou em mim aquela outra vergonha, um estúrdio asco. [...] Diadorim pôs a mão em meu braço. Do que estremeci, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. (ROSA, 2015, p. 30)

Assim, o texto literário nos mostra como a contemporaneidade tem sido um momento de indeterminação conceitual a respeito do que corresponde a “ser homem”. Como consequência desse processo, os sujeitos buscam modificar sua conduta e a forma como se encaixam no cenário atual, enfrentando, nessa busca, momentos de contradições no tocante ao comportamento idealizado como masculino.

O texto de Guimarães Rosa vem revelar uma narrativa que subverte a ordem sexual e de gênero: *Grande sertão: veredas* aponta elementos, comportamentos, sentimentos ambíguos nos personagens Riobaldo e Diadorim que rompem com os ideais hegemônicos de masculinidade e de feminilidade. Dessa forma, o sertão roseano não é um espaço onde a força masculina se opõe à fragilidade feminina; mas um ambiente onde um jagunço sensível às questões sentimentais e metafísicas e uma donzela guerreira lutam, lado a lado, batalhas exteriores e interiores.

Referências

- ALMEIDA, Emerson Rodrigo Ferreira de. *Nação e masculinidade em Grande Sertão: Veredas*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.
- BATISTA, Edilene Ribeiro. *Fragilidade e força: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira*. Brasília: Editora Published, 2006.

- BLOOM, Harold. Uma elegia para o cânone. In: _____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. 2º tomo.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela guerreira, um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.
- _____. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: *Cadernos de literatura brasileira – Guimarães Rosa*, n 20-21. São Paulo: IMS Instituto Moreira Salles, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- OLIVEIRA, P. P. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

**Gentes e misérias – os catrumanos e seu Brasil em
Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa
Sarah Maria Forte Diogo**

Introdução

João Guimarães Rosa considera-se um regionalista, entendendo este termo para além de delimitações espaciais. Seu regionalismo empreende uma trajetória do sertão para o mundo, por isso o escritor alerta para o perigo de se supor que “toda a literatura brasileira esteja orientada para o sertão ou para a Bahia” e pontua que é regionalista compreendendo-se que o mundo retratado em suas narrativas é o seu microcosmo, ou seja, o *modelo* do seu mundo, para o qual confluem suas vivências locais e universais. Em outras palavras, não é a representação do Brasil, de determinada região, que faz de Rosa um regionalista, mas sim o caráter modelar dessa representação e a explosiva tensão entre o particular e o geral que habita essa representação, esse modelo de mundo.

Regionalista em sentido amplo e, sobretudo, um contador de estórias, observa-se que Guimarães Rosa construiu um projeto estético-literário alicerçado numa concepção de língua como sistema ativo de representação da realidade. O uso de neologismos, o processo de açular a ressurreição de antigas palavras, a inversão de períodos, o ato de sufixar ou prefixar inesperadamente certos lexemas, transplantando processos de formação de vocábulos inerentes a uma língua para outra, as ousadias sintáticas constituem, em conjunto, procedimentos de subversão à forma convencional, manifestação na estrutura superficial do projeto literário rosiano.

É no contexto de uma sociedade que vivencia um processo de modernização tardia que surge João Guimarães Rosa, imprimindo, em grande parte de suas obras, a figura do contador de estórias. Mas, que faz um contador de estórias em tempos modernos? Estará ele deslocado, tão perdido quanto seu público? Observemos o que diz o autor quando solicitado a falar sobre o processo de escrever em relação a sua vida:

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. [...] No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? *A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.* [...] disse a mim mesmo eu sobre o Sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (grifo nosso – in: COUTINHO, 1991, p.69)

O sustentáculo do projeto estético-literário de Rosa parece-nos ser a ideia encarnada na figura do contador de estórias. Como o próprio autor pontua, a única diferença reside tão somente no procedimento do contar: ele escreve o que é matéria de contação, imprimindo à oralidade marcas da língua escrita. De acordo com Vargas Llosa, em “A verdade das mentiras” (VARGAS, 2004), os fatos, ao serem narrados, sofrem modificação, cuja responsável é a linguagem. Também em Guimarães Rosa, temos os fatos que percorrem uma longa travessia até serem metamorfoseados pela linguagem escrita – primeiro, o acontecimento está disperso, a intuição do contador capta esse acontecimento e procura unificá-lo sob a forma de estória oral, depois, surge a figura híbrida do escritor/contador numa sociedade moderna, que transforma os acontecimentos orais em estórias escritas, tendo agora um constructo literário em que pulsam séculos de tradição oral em consonância com a linguagem escrita, ambas interagindo no reagente objeto que é a narrativa literária. No sertão, salienta, Rosa, o tempo livre era empregado em contar estórias e ele, “em vez de contá-las, escrevia”, fixando os momentos e modificando-os mediante a linguagem.

A dinâmica entre forma oral e forma escrita perpassa toda a obra do escritor, formando um objeto “inovador”, do ponto de vista formal, haja vista que instaura uma revolução, e radical, do ponto de vista ideológico.

Este artigo analisa os personagens identificados como catrumanos na obra *Grande sertão: veredas* (1956), do escritor mineiro João Guimarães

Rosa. Pretende-se examinar a construção desses personagens e os contrapontos que o narrador estabelece a partir deles. Riobaldo, ao narrar as aparições dos catrumanos, apresenta seu espanto diante de homens que ele não consegue considerar como seus semelhantes. Este estudo visa analisar as razões que fazem o narrador diferenciar-se de forma tão radical desses personagens e atribuir a estes aspectos que geram estranhamento.

Procuraremos entender a aura de superioridade que Riobaldo constrói em torno de si mesmo ao se deparar com estes homens entranhados no sertão e que dizem bastante, mesmo em seus silêncios, sobre a construção de um país que alija para as margens suas gentes e suas misérias, aproveitando os catrumanos como mão de obra abundante e barata. Para tanto, selecionamos como fundamentação teórica ideias de Antonio Candido sobre a apropriação de dados sociais externos operada pela obra de arte literária que passa a integrar aspectos sociais via estrutura simbólica, e parte mínima da fortuna crítica de *Grande sertão: veredas*, sobretudo estudos recentes como o de Neves (2011), acerca dos catrumanos. Como resultados, observa-se que a construção ficcional reconhecida como “catrumanos” são personagens que integram uma vasta galeria roseana de iletrados, com dificuldades de expressão simbólica e que por isso mesmo são alvos de estranhamento e de espoliação, mas que integram o processo de construção do Brasil das margens.

Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006) destaca que os fatores externos à obra importam enquanto constituintes da fatura estética, isto é, por meio da apropriação de aspectos sociais a obra de arte literária, mediante estrutura simbólica, recodifica a sociedade empírica a que se refere, construindo um universo em que se manifesta essa sociedade reorganizada e reconfigurada, de modo que podemos ler em suas filigranas uma perspectiva acerca de, por exemplo, uma nação ou nações. Falamos em nação, pois este artigo parte de uma inquietude acerca da obra *Grande sertão: veredas*¹, de João Guimarães Rosa. Em GSV, longo monólogo em que se subentende a voz do outro – a história é contada por Riobaldo, ex-jagunço, a um narrador letrado, um

¹ A partir da próxima referência até o final deste artigo utilizaremos a sigla GSV para nos referirmos a *Grande sertão: veredas*.

forasteiro, que toma notas enquanto o discurso ocorre – observa-se a tematização de parte do Brasil sertanejo.

O romance narra a vida de Riobaldo e, a essa existência, entrelaçam-se tensões que dizem respeito ao processo de formação do narrador enquanto homem – as lembranças percorrem toda a existência do ex-jagunço – ao qual se relacionam interpretações do sertão brasileiro que, por extensão, pode ser compreendido como palco onde se desenvolvem os contatos entre homem, natureza e cultura, contatos esses muitas vezes metafísicos e que engendram a ideia de que as coisas não tem uma essência aprioristicamente fixada, elas não são boas ou más, não podem ser passíveis de simples maniqueísmos, uma vez que reside no homem a potencialidade de *ser e não ser* simultaneamente. O *ou* é elidido, sendo invadido pelo *e*: realidades que existem ao mesmo tempo e que se apresentam ao sujeito não como algo impossível, mas enquanto vivência.

Desenvolvimento – No meio do caminho tinha uma pedra; tinha um catrumano no meio do caminho

De homem que não possui nenhum poder nenhum, o senhor tenha medo!

(Guimarães Rosa)

O vocábulo *catrumano* significa: “*Catrumano* – s.m. – Tabaréu. Habitante do interior. Diz-se do habitante do sertão interior. Homem simples da roça”². Relaciona-se ainda a uma forma de se comunicar característica dos habitantes dos gerais. Em GSV, o termo surge envolto por conotação negativa. Procuraremos entender por quais motivos, entre tantos sertanejos, foi o *catrumano* o perspectivado de modo mais depreciativo.

GSV apresenta vasta galeria de personagens incorporados à esfera rural, sertaneja, transeuntes de um sertão que é brasileiro e para além da nação, pois corporifica uma metáfora de nação fragmentada: são sertões que desfilam em GSV. Observa-se parte do sertão alencarino e euclidiano, tomadas as devidas proporções, porque essa narrativa filia-

² Informação do verbete *catrumano* disponível no *Dicionário do Grande Sertão*, que pode ser encontrada neste link: <http://www.petroniobraz.com.br/livro4.pdf>

se à tradição regionalista, integrando aspectos de representações do século XIX e começo do XX. O diferencial é que Guimarães Rosa articula aspectos desses diversos sertões, deixando claro que uma síntese seria impossível.

A partir da leitura nos surge a ideia de que o sertão não é uma categoria fixada a priori – ele se dá a conhecer ao passo que a narrativa se desenvolve. E não é um todo orgânico. O sertão é fragmentário, multifacetado, mostrando em sua superfície fraturas desiguais, ou melhor, rasuras as mais diversas. Numa dessas rasuras, observa-se a emergência de personagens que se destacam dos demais que circulam na obra. São os catrumanos:

Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontanho de mundo, grotiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. O Acauã me explicou, o Acauã sabia deles. Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos. Nem não saíam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas. Mas por ali deviam de ter suas casas e suas mulheres, seus meninos pequenos. Cafuas levantadas nas burguêias, em dobras de serra ou no chão das baixadas, beira de brejo; às vezes formando mesmo arruados. Aí plantavam suas rocinhas, às vezes não tinham gordura nem sal. Tanteei pena deles, grande pena. Como era que podiam parecer homens de exata valentia? Eles mesmos faziam reparo da pólvora de que tinham uso, ralando salitre das lapas, manipulando em panelas. Que era uma pólvora preta, fedorenta, que estrondava com espalhafato, enchendo os lugares de fumaceira. E às vezes essa pólvora bruta fazia as armas rebentarem, queimando e matando o atirador. Como era que eles podiam brigar? Conforme podiam viver? (ROSA, 2001, p.400-401)

No fragmento acima, podemos observar a caracterização dos catrumanos a partir da perspectiva do narrador. Destaque-se que o narrador refere-se a um personagem chamado Acauã, atribuindo a ele conhecimento sobre os catrumanos. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, acauã é o nome que recebia uma ave muito importante para o imaginário dos indígenas. Essa ave era investida de poderes transcendentais e seu canto era visto como o elo entre o homem e outras realidades. Ora concebida como perigosa, ora interpretada como uma protetora do ser humano, a ave acauã é um

animal de fronteira, sendo consensual seu caráter mágico, de conduzir seus ouvintes para outras dimensões.

Interessante notarmos que Acauã é o personagem que “sabia” dos catrumanos, grupo de sujeitos fantasmagóricos, fronteiriços também, entre a razão e a irracionalidade. O pasmo de Riobaldo é registrado pelo resumo que ele faz acerca desses personagens: como viviam, de que se alimentavam, e como havia um conflito entre suas aparências e o que de fato eram. O parecer e o ser, para Riobaldo, configura-se como um paradoxo, ideia nuclear que percorre todo GSV, um exemplo é como o narrador percebe Reinaldo/Diadorim. Nem tudo é o que parece e as coisas revelam-se durante as interações que os pares estabelecem entre si. Se há alguma verdade, ela surge somente pelo contato e pela troca, durante as travessias. Muitos dos elementos retratados na obra organizam-se em torno de realidades mutuamente excludentes: ser ou não ser, mas que acabam por desaguar numa síntese: tudo é e não é. O diabo existe e não existe. Os catrumanos enquadram-se em mais um exemplo da aparência que exclui a essência, embora a essência exista ou, ao menos, o narrador pareça obsessivo em encontrá-la e desnudá-la. No entanto, não consegue, daí o pasmo e estranhamento diante daqueles nativos tão estrangeiros.

Parecendo frágeis e quase à beira de uma condição animalizada, os catrumanos são homens valentes, muito embora sua valentia seja algo patético e ridículo: atiram em si mesmos com suas próprias armas, em virtude do material que usam. Habitam em socavas, ao pé de serras, em espaços isolados, e formam agrupamentos semelhando bichos indistintos. A perspectiva assumida por Riobaldo é que demarca muito bem a diferença entre eles e esses homens, entre os jagunços e os catrumanos: são sujeitos de outra qualidade, quase inumana.

Nossa inquietação ao selecionarmos os catrumanos e o modo como são configurados em GSV relaciona-se à forma peculiar de representá-los na obra: observamos que são os personagens mais inferiorizados ao longo do romance e acreditamos que esse fator se relaciona às funções que eles exercem no sertão: vivem em lugares incertos, isolados, à maneira de animais, plantam para subsistência, são arregimentados em grupos que parecem motivados mais pelo medo e desconhecimento em relação aos outros que por motivos considerados nobres. Lutam sem necessariamente terem um ideal. Os catrumanos

são, de certa forma, uma massa de manobra cooptada por Riobaldo para aumentar seu grupo.

Ettore Finazzi-Agrò em artigo intitulado “O Brasil é longe daqui? Poder e exceção em *Grande sertão: veredas*” examina o pessimismo e a negatividade que se instauram na dicção narrativa de Riobaldo a partir do contato com os catrumanos. Finazzi-Agrò questiona ainda a possibilidade de se pensar na configuração de um estado de exceção relacionado à representação desses personagens, afinal de contas observa-se que Zé Bebelo submete parte dos catrumanos ao seu poder.

Finazzi-Agrò destaca ainda que parte desses personagens representaria o sertão entranhado no sertão: ainda mais sertanejos que os jagunços que circulam nas obras de Guimarães Rosa, os catrumanos não se enquadrariam nem como o capiau, pois não ocupam um espaço minimamente privilegiado. Situados nas dobras das margens, podemos ler esses personagens, à maneira de Finazzi-Agrò, como componentes de um universo bastante arcaico, configurado em espaços quase inóspitos do Brasil.

Vejam os que argumenta o estudioso:

Agentes dessa hipotética eversão, os *catrumanos* estão fora dela, estão fora de qualquer consciência de si e do mundo, estão fora de qualquer linguagem, estão fora de toda consideração ética ou política – eles são, enfim, esse *fora* que é porém o *dentro* mais interno e profundo do homem, representando, de fato, a natureza brutal e ferina, escondida “nos ocos” do sertão, num espaço atópico e intersticial, num tempo anterior a todos os tempos. (2005, p.152)

A citação nos remete à organização do tempo e do espaço quando do surgimento destes personagens no romance. Interessante notar que o crítico assinala a fragmentação do tempo em uma narrativa que por si mesma já procura ao máximo esgarçar nossa ideia de temporalidade norteadas por começo, meio e fim. O império da linearidade cartesiana é rasurado, e os catrumanos, dessa forma, imprimem outro ritmo ao discurso, um ritmo que produz o apagamento de espaços físicos até então conhecidos pelos demais personagens.

Os catrumanos surgem envoltos por uma visão fantástica e fantasmagórica que traz, de certa forma, a materialização de um doloroso atraso, hipótese que formulamos a partir do pasmo de Riobaldo ao ser confrontado com os personagens. Porém, surge a

partir dessa constatação uma dúvida: atraso em relação ao que ou a quem? Por acaso seria Riobaldo e seu bando seres mais “evoluídos” que os homens do Pubo e de outras regiões? Em caso afirmativo, será que essa pretensa superioridade outorgava a ele e a seus companheiros o poder sobre a mobilidade dos catrumanos? Ora, parece-nos que esses simplórios e singelos personagens nos fazem pensar que a igualdade entre os homens é uma utopia, pois, concordando com Finazzi-Agrò, observamos nesta obra a construção de um estado de exceção justamente a partir do momento que um sujeito se considera superior aos demais e instaura dessa maneira um regime de dominação.

A partir do instante que os jagunços encontram os catrumanos estes perdem o poder de ir e vir. Não são escravos, mas seu poder de mobilidade mostra-se reduzido, como se esta representação do encontro entre homens nos mostrasse na obra literária que os seres são todos disjuntivos e impera aquele que, pela força física ou discursiva, ou ambas, consegue dominar seus “desiguais”

Considerações finais

“O senhor me entende? E digo que eles eram homens tão diversos de mim, tão suportados nas coisas deles, que...”
(GSV)

Os catrumanos, portanto, estão localizados fora da consciência dominante e ao penetrarem num domínio que lhes é alheio são subjugados e usados. Faltando-lhes ferramentas linguísticas de defesa, a força física que lhes resta não é empregada para defesa própria. Sua aparência evoca mais a ideia de miséria que de perigo ou astúcia: são indivíduos cujas armas destroem a si mesmos, e não aos oponentes. Vejamos o seguinte excerto: “E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades” (ROSA, 2001, p.405). Esse fragmento diz respeito à possibilidade que Riobaldo cogita de uma invasão de catrumanos às cidades. Observemos os termos empregados: montão, montoeira, milhares, saídos do brenhal. Essa visão, considerada por boa parte da crítica roseana como apocalíptica, é constituída por vocábulos que operam sob dois eixos semânticos: o que evoca quantidade infinita, e indistinta, como se o narrador estivesse

novamente a bestializar o agrupamento humano ao caracterizá-lo como montão e montoeira; e o que sugere e reforça a animalização, ao destacar que os homens se desentocariam para tomar de assalto os caminhos e as cidades.

Notamos que o prognóstico negativo que Riobaldo faz estabelece uma cisão entre o “eu” – o ex-jagunço e sua fala – e o “eles” – possíveis invasores, símbolo da ameaça, do atraso, capazes de causar repulsa. Essa cisão diz muito sobre a própria concepção de sertão que vigora nas obras de Rosa: o sertão, estando em toda parte, apresenta níveis de profundidade. Riobaldo, ao demonstrar seu espanto, mostra a crítica do próprio Rosa àqueles que transitam pelas entranhas do Brasil, veem suas populações, mas mesmo assim insistem em se assustar, como se aquela gente não fosse tão gente quanto qualquer um.

Esse sutil procedimento de crítica pode passar despercebido se comprarmos o discurso riobaldiano como uma verdade absoluta. Rosa, ao manipular muito bem a questão do foco narrativo, apresenta em seus personagens inúmeras contradições, o que os torna bastante verossímeis, pois o ser humano é, por excelência, contraditório. Riobaldo materializa suas contradições de base ao se deparar com sujeitos tão distintos. Crítica ao sertão e suas surpresas ou crítica ao próprio Riobaldo – que no presente da enunciação está de “range rede”, como fazendeiro estabelecido – esse episódio de GSV pode ser lido dessas duas formas, de modo a nos apresentar um redimensionamento do próprio personagem. O ex-jagunço é o homem dos avessos, mas é também o homem dos abandonos e das perdas: Perde Reinaldo/Diadorim, larga a jagunçagem, casa-se com uma personagem que vez ou outra é mencionada ao longo do texto como o amor ideal, posto que distante, logo perfeito; casa-se e ingressa em outra forma de organização social; torna-se fazendeiro e se dá ao luxo de contar as aventuras da juventude.

Os catrumanos talvez lhe impressionem por fugirem a sua própria lógica explicativa do mundo, à maneira de Diadorim, verso e reverso da mesma moeda, objeto de paixão interdita, amor contrariado, logo imperfeito e eliminado da equação da vida de Riobaldo, onde todos os episódios parecem se encaixar, exceto aqueles que lhe causam medo: o pacto, os catrumanos, os abismos do homem.

Para explicar a constante oscilação de Riobaldo, entre aceitação e medo, partilhamos as ideias de Jaime Ginzburg em “A violência em

Grande sertão: veredas”, estudo no qual o crítico sinaliza com a ambiguidade constitutiva do personagem: ele se identifica aos jagunços mas ao mesmo tempo não se entrega totalmente ao processo de identificação, ele é e não é parte do grupo, o que desencadeia uma ideia de justiça relativa, fazendo com que ele aprecie a violência desde que ela esteja associada a algo de seu interesse.

A linguagem tartamudeante atribuída a esses personagens nos faz lembrar Macabéa, *A hora da estrela* (1977), e Fabiano, de *Vidas Secas* (1938), ambos presas de seus próprios silêncios inexoráveis. Faltam-lhe palavras reconhecidas e acolhidas pela sociedade dominante, sobram-lhe expressões de angústia silenciada pela impossibilidade de serem aceitos enquanto sujeitos fadados ao desenraizamento perpétuo, à perambulação sem fim. Fabiano ao menos tem um final quiçá mais feliz: encontra um pouso até a próxima estiagem. Já Macabéa, outra para além da consciência vigente, encontra a felicidade/infelicidade com o choque do automóvel que lhe tira a vida miserável, finalizando uma existência já rasurada pelos contatos com os seus “dessemelhantes”.

E o que trazem os “dessemelhantes” para os catrumanos? Trabalho e estranhamento. Finazzi-Agrò, em estudo a que já nos referimos, destaca que:

Riobaldo, o pactário, quer usar para os seus fins a brutalidade daquela gente e se dá obscuramente conta da “perversidade” desse gesto. Mesmo assim, ele fica firme no seu propósito, escolhendo, porém, uma perspectiva diversa daquela de Zé Bebelo para associar os *catrumanos* ao seu intento hegemônico: não quer impor “outra lei”, mas se valer deles – eles que estão fora de qualquer Direito, banidos e abandonados pelo Poder – na sua pessoal guerra ao mundo, no seu projeto “ilegal” de auto-afirmação, no seu desejo de glória. (2005, p.156)

Parte de GSV volta-se à constatação de que o Brasil sertanejo é também o Brasil que nega o atraso, pois a perspectiva de Rosa critica o olhar que torna pitoresco aquele que é diferente. Então notamos na representação dos catrumanos um olhar crítico que paira sobre o próprio Riobaldo, quando este surpreende-se com o encontro com o diferente, o que gera indagações para aquele que por meio da narrativa tenta organizar os fragmentos mnemônicos.

Concluimos este breve estudo sinalizando com a possibilidade de que os catrumanos assustam porque vivem como homens cujas finalidades não são vislumbradas, sendo eles as próprias finalidades: uma vida devotada à própria subsistência, sem a construção de perspectivas mais amplas. Esse projeto inconsciente e limítrofe de estar no mundo, mas consciente para Riobaldo, tem potencial de assustá-lo e, se formos tomar os catrumanos como metáfora do Brasil, eles podem ser lidos como a potencialidade de uma nação imprevisível, tanto para o bem quanto para o mal, ou das margens dentro das próprias margens que podem modificar muitas situações pela sua capacidade de gerar espanto: o Brasil de misérias espanta, tanto pela quantidade quanto pela aparência. Ele existe e já desfila em GSV, como outrora já desfilara em Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, mas sob perspectivas diversas.

Referências

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2v. Brasileira de Ouro: Rio de Janeiro, 1960.
- COUTINHO, Eduardo F.(Org.). In: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991 (Coleção Fortuna Crítica 6).
- DIOGO, Sarah Maria Forte. Homens do Sertão: Representações Culturais em Buriti – Noites do Sertão – de João Guimarães Rosa. 2009. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3472> Acesso em: 09 abr.2017.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O Brasil é longe daqui? Poder e exceção em Grande sertão: veredas. Scripta, v.8, n.15, 2005, p.149-157. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/issue/view/794/showToc>. Acesso em 09 abr.2017.
- GINZBURG, Jaime. A violência em *Grande sertão: veredas*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v.34, 1992, p.87-99. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/5614/showToc>. Acesso em: 15 abr.2017.

NEVES, Ana Daniela Rezende Pereira. “Homens reperdidos sem salvação”: catrumanos: representação, ameaças e limites em Grande Sertão : Veredas. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9954>. Acesso em: 10 abr.2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VARGAS, Llosa Mario. *A verdade das mentiras*. Trad.: Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

A relação de Riobaldo e Diadorim nos fragmentos do discurso amoroso de *Grande sertão: veredas*

Aíla M. L Sampaio

Introdução

Grande sertão: veredas é uma obra que não se esgota. É vasta a sua fortuna crítica desde o seu lançamento em 1956, começando pelos estudos pioneiros de críticos consagrados como Antônio Cândido (1957) e M. Cavalcanti Proença (s/d) e se estendendo sem interrupções até hoje. Sobre a trama amorosa, foi o crítico Benedito Nunes (1983) quem primeiro se aventurou, em um dos ensaios do livro *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*, onde diz que o amor, na obra do romancista,

repousa principalmente nessa idéia (sic) mestra do platonismo, colocada, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética. (NUNES, 2013, p. 40)

Pretende-se, pois, a partir dessa visão, focalizar, neste artigo, o tema do amor, centrando a análise no discurso amoroso por meio do qual se constrói a relação de Riobaldo e Diadorim no romance *Grande sertão: veredas*. Não abordaremos as passagens que dizem respeito aos sentimentos do protagonista por Rosa Uarda, Nhorinhá nem por Otaclia, como o fez Nunes (2013), mas tão somente o discurso do narrador acerca desse amor latente, mas proibido, sem chance de realização, mostrando o inusitado da fala amorosa e sua ruptura com o tradicional discurso romântico.

A inspiração, já explícita no título, é no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, para quem “fragmentos” consiste em “episódios de linguagem que giram na cabeça do sujeito enamorado, apaixonado, e esses episódios se interrompem bruscamente [...] espécies de pedaços de monólogo são quebrados” (BARTHES, 2004, p. 401).

Assim, mostraremos e analisaremos trechos da obra que contam a relação platônica entre Riobaldo e Diadorim, suas travessias e descobertas sempre descritas de forma poética.

O discurso amoroso – análise na construção da história

É interessante observar que a narrativa de *Grande sertão* não é contemporânea da ação. A história contada já transcorreu, portanto tem no passado um meio de composição fundamental (CANDIDO, 1975), pois tudo já foi vivido e sedimentado na memória. Embora Riobaldo, de vez em quando, tangir-se e fale que narrar é muito ‘difícil’ (ROSA, 1988, p. 159), o leitor cede às teias da ficção e tende a ‘acreditar’ na sua história, até porque ele demonstra a necessidade de narrá-la e narrar-se como num modo de confirmar a si mesmo o que viveu. Por outro lado, tem-se a visão unilateral da história, já que o ponto de vista é centrado num único personagem e em seu parecer sobre o ocorrido. Mais uma vez o leitor é chamado a entrar no jogo e confiar.

Toda a narrativa se compõe num relato sobre a vida de jagunço que o fazendeiro levou, os causos vistos no sertão, as guerras, deixando sobressair a sua angústia sobre o pacto feito com o diabo e o seu intrigante amor por um jagunço que, somente depois de morto, ele fica sabendo que era uma mulher. Durante todo o tempo em que viveu ao lado dele, dividiu-se entre o desejo e a repulsa, sempre tentando convencer-se da impossibilidade do relacionamento afetivo.

Em nenhum momento dessa convivência com Diadorim, Riobaldo desconfiou que ele fosse uma mulher. O amor que nasceu nele, portanto, foi por um homem. As contradições no seu espírito derivam exatamente do fato de ele não aceitar amar um igual, mas não encontrar forças para renegar o sentimento que foi recíproco e instantâneo, cuja aproximação física “era como tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas” [das mãos] (ROSA, 1988, p. 28):

De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha culpa? Eu tinha culpa? Eu era o chefe. O sertão é assim, não tem janelas nem portas [...]. Aquilo eu repeli? (ROSA, 1988, p. 437)

Ele fosse uma mulher, e à alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava; no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ele no meio dos meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um ao outro. (ROSA, 1988, p. 510)

O sentimento despertou quando ainda eram meninos e se encontraram pela primeira vez no “pequeno porto de um rio por nome de Janeiro, afluente do São Francisco” (GALVÃO, 2001, p. 248), que foi quando Riobaldo viu “o momento inaugural de seu destino”, o traçado daquele amor que ultrapassava as forças da sua razão. (GALVÃO, 2001, p. 249). Quando adultos, já na vida de jagunço, eles se reencontram e se reconhecem. É indisfarçável a alegria de ambos:

[...] enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando também, na soleira da porta. Aqueitei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. [...] Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o menino! O menino, senhor sim, aquele do porto do de-janeiro [...] E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino afilhadinho [...] Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragem não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. *Os olbos nossos donos de nós dois* [...] O menino me deu a mão [...] E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo [...] E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, *eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?* (Grifos meus – ROSA, 1988, p. 118-119)

A consciência do sentimento acontece quando eles passam um período na Guararavacã do Guaicuí. Os dois trocavam olhares e gestos de carinho, cuidados e até palavras de afeto quando estavam sozinhos, mas jamais chegaram a falar um com o outro sobre os sentimentos que nutriam. No contexto da época, no sertão, entre a jagunçagem que se movia pela força – “Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (ROSA, 1988, p. 11) –, uma relação homossexual seria representação de fraqueza, motivo de vergonha. Tão improvável parece

a Riobaldo a relação, que ele sequer admite que os amigos desconfiem ou interpretem a proximidade dele e de Diadorim como um relacionamento homoafetivo:

[...] Eu estava todo o tempo quase com Diadorim. Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturavam e dismisturam, de acaso, mas cada um é feito num por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam. (ROSA, 1988, p. 20)

Embora toda resistência, o sentimento fez-se perene. Entre as tentações e os receios, a relação sustentou-se pelos olhares – “Os olhos nossos donos de nós dois” (ROSA, 1998, p. 118), pelo toque inadvertido das mãos – “Mas minha mão, por si, pegou a mão de Dadorim, eu nem virei a cara” (ROSA, 1998, p. 316) –, por juras de amizade e silêncios significativos.

Para falar dos momentos com Diadorim ao seu interlocutor, Riobaldo se apega à saudade: “[...] a saudade me alembra. Que se hoje fosse” – e diz ter nela a garantia da fidelidade da memória. Marcam-se os detalhes do discurso poético nas referências que ele faz à beleza da natureza: “[...]estávamos conversando, perto do rego – bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor” (ROSA, 1988, p. 20), sobre o que ele diz tratarem-se de “minúcias” que bem poderiam estar esquecidas, não fosse a saudade para vivificá-las: “O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembra, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra” (ROSA, 1988, p. 20). Na passagem “[...] era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto”, ele diz o quanto aquele amor silencioso significava; nem ele mesmo entendia sua submissão apenas à presença do amigo. Havia uma dependência voluntária; a presença ou a ausência de um parecia atestar o estado de espírito do outro:

Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia o meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era. (ROSA, 1988, p. 125)

Só fiz querer Diadorim comigo; e a gente se cabia entre riscos do verde capim, assim eu Diadorim enxergava, feito ele estivesse enfeitado [...] Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade... (ROSA, 1988, p. 488)

A sensibilidade de Riobaldo para a contemplação da natureza deu-se por aprendizado. Foi Diadorim quem o despertou para a percepção da beleza do aparentemente ínfimo já no primeiro encontro, ainda meninos, às margens do São Francisco: “Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim” (ROSA, 1988, p. 18). Ele confessa não ter sabido que se podia “parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar de vôos e pousoação” (ROSA, 1988, p. 122). Ao olhar os casais de “manuelzinho-da-croa” namorando, uma nova forma de olhar o mundo nasce para ele. A voz delicada de Diadorim, seu jeito de falar, sua visão sobre as coisas, tudo o encantou e tornou o momento ímpar. Ele sequer duvidou da masculinidade do amigo em função de tão delicado gesto:

Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia [...] Mas do Reinaldo não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele”. (ROSA, 1988, p. 122)

A partir do momento em que ele recebe a revelação de que o verdadeiro nome de Reinaldo é Diadorim e faz o pacto de chamá-lo assim somente quando estiverem a sós, se estabelece uma cumplicidade irrevogável entre os dois; [...] “é dádiva de amor, pertence ao código amoroso, e, por isso mesmo, secreto”, como afirma Cleonice Paes Barreto Mourão (2008, p. 128). Diadorim existe apenas para Riobaldo:

Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha [...] pois então: o meu nome, verdadeiro é Diadorim. Guarda este meu segredo. Sempre,

quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo. (ROSA, 1988, p. 134)

Essa troca de nomes passa a ter uma significação risível. O nome Reinaldo aponta para o jagunço, a identidade masculina; Diadorim é o prenúncio de feminilidade que desperta o amor e o desejo: O “nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...’ Como era que eu podia dizer aquilo?” (ROSA, 1988, p. 254).

Mourão (2008, p. 131), ao analisar o nome da personagem, tece as seguintes considerações a respeito dele e do que evoca a revelação:

A maneira como a doação do nome é feita revela um compartilhamento amoroso, mas o signo em si – Diadorim –, não traz certeza alguma a Riobaldo. O erro de Riobaldo é ficar preso ao signo verbal, ao passo que os signos sensíveis, perceptivos se fazem abundantes. Sem fazer articulação entre eles e o nome, o personagem Urutu-Branco resvala num espaço escorregadio e o seu desejo está sempre à beira de, tropeça constantemente no nome indecifrável. [...] A revelação do nome para a relação amorosa é promessa que nunca se cumpre, revelação incompleta; Riobaldo só é capaz de ler os signos verbais explícitos, definidos, decifráveis. E, no entanto, é o nome – Diadorim –, que ocupa um lugar reiterativo na narrativa; é tubérculo de onde parte a rede fasciculada da escritura.

Para Riobaldo, Diadorim era um homem e, como tal, aquele amor era de realização improvável; Diadorim, entretanto, sabia que era uma mulher, nutria sentimentos por Riobaldo, mas manteve a interdição do amor. Quando eles se encontraram aos 14 anos, já ela se vestia e se comportava como menino. No reencontro, não conteve a alegria e, na convivência, alimentou o amor do amigo e demonstrou o seu, mas nada fez para torná-lo possível.

Vários elementos da narrativa concorrem para a composição andrógina de Diadorim: Não conheceu a mãe, foi criada pelo pai e por um tio, num contexto masculino, que a obrigou a vestir-se e comportar-se como tal desde menina. Nascida com o predestino de guerrear, como consta em seu registro de nascimento, talvez tenha sido a filha que o pai desejou fosse homem. A despeito disso, tem a voz fina e as feições delicadas, bem como mostra atitudes ligadas ao feminino. Traía-se ao

demonstrar ciúme do companheiro e ao propor um trato de fidelidade a ele. Também quando não suspirava por mulheres nem as procurava para satisfazer as suas necessidades, como os demais o faziam na avidez por sexo, deixa pistas de sua duvidosa masculinidade.

Há indícios de que ela tinha a intenção de revelar sua identidade verdadeira a Riobaldo; primeiro revelou que Reinaldo não era seu nome, mas Diadorim, omitindo apenas a última letra do nome de batismo (Deadorina). Depois, fez a ele a promessa da revelação de um segredo após a guerra contra o Hermógenes, o que não se concretiza, porque ela morre: “Riobaldo, o cumprir da nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa vou contar a você” (ROSA, 1988, p. 450). Esse sinal de uma possível revelação se confirma quando Diadorim recusa a pedra que Riobaldo quer lhe oferecer de presente, dizendo preferir receber ao final da vingança, inferindo-se, pois, que ela não aceita a prenda enquanto homem, mas quando revelar-se mulher:

– Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...” (ROSA, 1988, p. 328)

Confirma-se a manutenção do interdito nas vezes em que a narrativa mostra a rechaça de Diadorim ao contato físico de Riobaldo. Na passagem – “Mas aí espiei para Diadorim, e ele despertou do que tinha se esquecido, deixado, de sua mão, que ele retirou da minha outra vez, quase num repelão de repugno” (ROSA, 1988) – Ele desperta e volta à vigilância, mas, antes, se deixou tocar. A repugnância ao repelir é a interpretação de Riobaldo. Da parte de Diadorim, talvez tenha sido um disfarce. De outra vez, ele repele o carinho apenas com os olhos. Leiamos outro fragmento:

Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram... Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Maiormente. As tristezas ao redor de nós, como quando carrega para a chuva. Eu podia pôr os braços na testa, ficar assim, lórpa, sem encaminhamento nenhum. (ROSA, 1988, p. 157)

O amor que liga os dois jagunços manifesta-se como desejo, mas só se concretiza como sentimento de compreensão do outro e cuidados com ele. Ao expor sobre Lacan e as várias faces do amor, Ferreira (2004, p. 39) afirma que “O amor como bem ativo não visa ao outro como objeto, mas como ser. É nesse sentido que o amor, ao contrário da paixão, só pode ser concebido numa relação simbólica, ou seja, numa relação mediada pela palavra”.

O contentamento que Riobaldo sentia com a presença de Diadorim ultrapassava a satisfação e o desejo platônico. Havia um apelo carnal, que pode ser antevisto em vários fragmentos:

Se ele estava de mangas arregaçadas, eu olhava para os braços dele – tão bonitos braços alvos, bem feitos, e a cara e as mãos avermelhadas... No momento, foi que eu caí em mim, que podia ter perguntado a Ana Duzuza alguma passagem da sina por vir. (ROSA, 1988, p. 26)

De acordo com Walnice Matos Vilalva (2008, p. 233):

O tema da homossexualidade em *Grande sertão: veredas* se organiza sem que haja dúvida a respeito do sexo de Diadorim. Riobaldo quando apresenta gradativamente sua relação com Reinaldo/Diadorim, tecendo em fios saudosistas o que foi a sinuosa relação com o amigo que o encantou, participa a esse leitor (e ouvinte) as sutilezas de gostar cada vez mais, afirmativamente, em todo seu despojamento e força de outro jagunço. Essa composição é afirmativa, por excelência. Mesmo sabendo da verdadeira identidade de Diadorim, Riobaldo opta por apresentá-lo como jagunço.

Apesar de, como afirmam as palavras de Vilalva, Riobaldo optar por contar sua história referindo-se a Diadorim como “ele”, quando Diadorim já morreu, seu discurso é delicado e poético como seria pouco provável um jagunço fazer em relação a um igual. Talvez o narrador o faça porque relata um fato passado e já saiba que a pessoa a quem amou de modo proibido, afinal, era uma mulher vestida de homem. Resgata a delicadeza do afeto da época em que desconhecia esse fato e, sabendo dele, se refere ao seu amor como um homem apenas para ser fiel ao que viveu, e por ter a segurança de que o seu

ouvinte saberá logo a verdade. Vejamos como ele se explica, fazendo questão de dizer que só gostava de mulheres:

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. [...] Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! Nunca tive inclinação pra os vícios descontraídos. (ROSA, 1988, p. 125)

Embora assumo que amou Diadorim, Ribaldo mostra-se incapaz de ter vencido o preconceito de amar um homem. Ele julgava essa relação inconcebível. Admitia seus sentimentos intimamente, mas somente no relato deu-lhes forma, como se pudessem existir apenas “entre uma liberdade e uma lembrança” (BARTHES, 1986, p. 125). Sua duração tem o tempo da narração dos fatos, pois, na realidade, depois de qualquer arroubo, ele sempre voltava “para os frios da razão” (ROSA, 1988, p. 49). Depois, vira neblina. Ele mesmo diz: “Diadorim deixou de ser nome. Virou sentimento meu” (ROSA, 1998, p. 274). Como uma abstração é que ela continuava existir pra ele: “Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim que não era de verdade. Não era?” (ROSA, 1998, p. 254). Ou, se era, virou apenas neblina:

De mim, pessoa, vivo para a minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina... (ROSA, 1988, p. 16)

A relação dos dois “faz-se de encontros e desencontros, semelhanças e diferenças, harmonias e contrastes, atrações e repulsas”, como assinala Roncari (2004, p. 215). O Ribaldo que declara “[...] se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco!” (ROSA, 1988, p. 50) é o mesmo que dissera antes: “Amor desse, cresce primeiro; brota e depois... E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?” (ROSA, 1988, p. 130). E que deseja beijar:

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, *que eu não podia divulgar*, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim mesmo bravo guerreiro ele era pra tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... (Grifo meu – ROSA, 1988, p. 510)

E comer seus sobejos, deitar-se aonde ele se deitou:

Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão aposto – surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro [...] De repente de uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz: fui me deitar no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no mesmo lugar. (ROSA, 1998, p. 151)

Para renegar o amor que ultrapassa suas forças, Riobaldo questiona o destino:

Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas [...] (ROSA, 1988, p. 118).

Depois o atribui à sua própria criação: “Como é que posso explicar ao senhor o poder do amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. [...] Diadorim tomou conta de mim (ROSA, 1988, p. 167). E vê esse amor como feitiço ou coisa do *demo*:

E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava. Conforme, por exemplo, eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou o meu cabelo. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. (ROSA, 1988, p. 125)

De acordo com Roncari (2004, p. 204), Diadorim representa o conflito, o diabólico, o demônio a ser enfrentado e derrotado; era também o espelho para onde Riobaldo olhava e reconhecia tudo o que aspirava a ser e não era”. Misturam-se, assim, desejo sexual, amor e rejeição, gerando o conflito do personagem.

Por fim, Diadorim morre no combate contra o Hermógenes e seu corpo feminino é revelado. Quando o amor se torna possível, pois enfim Riobaldo sabe que Diadorim é mulher e o amor deles não é proibido, cai-se outra vez da impossibilidade, pois ela já não está mais viva. Nota-se, ao final, certa mágoa por Diadorim nunca ter mostrado sua verdadeira identidade para tornar aquele amor possível:

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga, falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado; Para quê eu ia conseguir viver? (ROSA, 1988, p. 535-536).

Se Diadorim havia se negado, ao não se revelar, Riobaldo negara-se o amor pela incapacidade de aceitar amar um homem. Ou pela incapacidade de seguir as pistas que Diadorim deu como quem quer dar esperança, para que ele descobrisse a sua verdadeira face. Em várias partes do relato, o narrador retoma fatos ocorridos que permitiam desconfiar da sua sexualidade: os cuidados com a aparência, os banhos isolados, os ciúmes, o fato de ele chorar, os comentários sobre a voz feminina, a sensibilidade, a revelação de seu nome e o pedido de exclusividade no uso dele, a proposta de fidelidade, a promessa da revelação de um segredo.

Alguns fragmentos do discurso amoroso e seus percursos geradores de sentido

O encantamento produzido em Riobaldo por Diadorim, como dissemos, vem desde o momento em que pela primeira vez se viram aos 14 anos, o que se confirma e se sedimenta quando se reencontram na vida de jagunço e prometem-se nunca mais se separar. Riobaldo conta como inesperado o momento em que se deu conta do seu real sentimento pelo amigo: “E de repente eu estava gostando dele, num

descomum, gostando ainda mais do que antes, com meu coração nos pés, por pisável, e dele o tempo todo eu tinha gostado Amor que amei – daí então acreditei” (ROSA, 1988, p. 207).

A sedução que Diadorim exerce começa pela beleza física: “Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para o outro pode ser decreto, é, para destino destinar” (ROSA, 1988, p. 510). Na narrativa há várias passagens em que Riobaldo fala das feições, da voz e, sobretudo, dos olhos, por meio de descrições apaixonadas e latentes de desejo:

Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, *escondido de mim mesmo* eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. [...] Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia. (Grifo meu – ROSA, 1998, p. 430)

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. *Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto.* E tudo meio se sombreava, mas de boa doçura. (Grifo meu – ROSA, 1988, p. 436-437)

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha uma velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. (Grifo meu – ROSA, 1988, p.252)

Seu discurso é rico em metáforas, comparações e metonímias que fazem dos olhos verdes de Diadorim o seu próprio sertão, o seu céu e o seu inferno, numa alternância de desejo, ciúme e resistência, jamais de dúvida quanto ao sentimento que nutre: “Gostava de Diadorim de um jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre”. (ROSA, 1988, p.78)

Riobaldo traduz com palavras o que seus pensamentos já haviam construído como sentimento inaudito. Contar é dar forma discursiva ao pensamento, materializá-lo; contar um fato é um modo de confirmar sua existência na cumplicidade daquele que escuta, tirá-lo, de certo modo, do anonimato. Leiamos alguns fragmentos amorosos que

afirmam a sensibilidade exacerbada do jagunço Riobaldo e sua inventividade poética:

Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem. (ROSA, 1988, p.31)
[...] Mas os olhos sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renovem, e não achei para olhar para o céu. (ROSA, 1988, p. 41)

Observe-se, no primeiro excerto, o modo como ele fala dos olhos de Diadorim: “De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renovem, e não achei para olhar para o céu” – Além da inversão sintática, a mistura de palavras da oralidade [vistas (no sentido de olhos), bestavam (no sentido de abobalhavam-se)], o neologismo (‘renovem’, reforçando o embaçamento da visão), a construção inusitada com o verbo ‘achar’ criando o efeito poético para dizer que, olhando os olhos verdes de Diadorim, nem precisava mais olhar o céu para contemplar a beleza infinita do azul, ficava absorvido a ponto de ter Diadorim como o seu próprio céu. O coloquialismo “bestavam”, no contexto, não alude ao animalesco nem fere o discurso poético, ao contrário, reforça a embriaguez do sujeito apaixonado diante da pessoa amada, fugindo ao discurso tradicional romântico. O amor é de “prata” e “ouro”, confirmando a grandeza do sentimento, é nobre, precioso e infinito; de acordo com a mitologia (BULFINCH, 2002), o ouro e a prata são relacionados ao sol e à lua respectivamente, simbolizando o masculino e o feminino, configurando, pois, uma relação heterossexual, que era a idealizada por Riobaldo.

No fragmento seguinte, retirado do contexto em que Diadorim revela ser Joca Ramiro seu pai e justificar a sede de vingança contra o assassino dele, o narrador traduz a revelação com o neologismo “esclaro”, que aponta para o sentido de uma revelação ou esclarecimento. Em seguida, para mostrar sua adesão à causa ou, mais que isso, sua cumplicidade com o amigo, poetiza: “Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros”. A imagem do pássaro é constantemente evocada. Seja a cobra abocanhado o pássaro, construindo a metáfora do desejo de Riobaldo por Diadorim (ROCHA, 2006); seja na referência do canto: “Conforme pensei em

Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou” (ROSA, 1988, p. 19), que aparece logo na primeira vez em que Riobaldo se refere a Diadorim ao seu interlocutor. Seja quando ele mostra a Riobaldo o “manuelzinho-da-crôa”, pássaro que anda “sempre em casal”, tal o nome dos dois, “Riobaldo...Reinaldo”, que formam par (ROSA, 1988, p.123). Nessa cena, em que Diadorim mostra sua sensibilidade, Riobaldo diz não entender tal delicadeza num “homem-d’armas, bravo bem jagunço” (ROSA, 1988, p. 122), entretanto não questiona a sexualidade dele.

O pássaro simboliza sensibilidade, amorosidade e fragilidade, haja vista que a relação deles é amorosa, mas sempre suscetível a um fatal desfecho. Essa possível fatalidade do amor como um arrependimento é arrefecida pela construção poética do “abraço como as asas de todos os pássaros”. O abraço, ato de acolhimento, afeto e proteção, certamente não foi físico; os braços que tanto desejavam enlaçar o ser amado metaforizaram-se em asas de pássaros, possibilitando o voo da imaginação onde o seu desejo podia se realizar, mas também conotam a fragilidade do amor.

A imagem do pássaro aparece mais uma vez quando, para falar da saudade, Riobaldo diz: “saudade de Diadorim? A ponto no dizer, menos. Ou nem não tinha. Só como o céu e as nuvens lá atrás de uma andorinha que passou” (ROSA, 1998, p. 57). Da mesma forma, o retorno de Diadorim, após dias afastado por causa de um ferimento, é contado com a referência a outro pássaro: “Demorei bom estado, sozinho, em beira d’água, escutei o fife de um pássaro: sabiá ou saci. De repente, dei fé, e avistei: era Diadorim que chegando, ele já parava perto de mim” (ROSA, 1988, p. 206).

Rocha (2006, p. 127) comenta que “a analogia constante entre Diadorim e os pássaros sugere a imagem de um personagem de difícil apreensão, que não pode ser capturado, ser alado, mas também remete à sua feminilidade” inapreensível por Riobaldo. Pode, também, a imagem construir-se como oposição à serpente, já que o pássaro representa o divino, símbolo do mundo celeste ao mundo terrestre. Com efeito, Riobaldo ora pensa que aquele amor é coisa do “demo” (uma serpente) ora o tem como dádiva divina (um pássaro), acepção predominante no relato.

O amor que ora é de prata e ouro, noutro momento se afigura de ferro: “Amor? Um pássaro que põe ovos de ferro” (ROSA, 1998, p. 48). O amor aparece representado por uma ave, tem a leveza e a divindade dela. Ao dizer que o pássaro põe “ovos de ferro”, entretanto, rompe-se a leveza e questiona-

se a divindade, mas, constrói-se, na imagem do “ovo de ferro”, a solidez (que é própria do aço) e a ideia de imperecibilidade associada ao sentimento.

O discurso amoroso se pauta em descrições e comparações inusitadas, escolhas estilísticas que criam imagens capazes de simbolizar o amor interdito, como “gostar de olhos fechados”, “gostar na alma dos olhos”, “encontrando-se no pensamento”, “coração no escuro”, “amor no ao-escuro”: “Onde é que estava Diadorim? [...] Ah, naquela hora eu gostava dele na alma dos olhos, gostava... da banda de fora de mim” (ROSA, 1988, p. 156). Outras passagens igualmente poéticas: “Mas o ciúme é mais custoso de sopitar do que o amor. Coração da gente - o escuro, escuros” (ROSA, 1988, p. 261). Mais adiante: “E Diadorim parava calado, próximo de mim, e eu concebia o verter da presença dele, quando os nossos dois pensamentos se encontravam. Que nem um amor no ao-escuro, um carinho que se ameaçava” (ROSA, 1998, p. 509).

O amor dele foi todo “uma alegria sem licença, nascida esbarrada”. E Riobaldo bem antecipa seu trágico fim quando diz: “Passarinho cai de voar, mas bate suas asinhas no chão” (ROSA, 1988, p. 134), mais uma vez usando a imagem do pássaro para conotar a fortaleza e a fragilidade daquele sentimento, que despertava já na certeza de uma fatalidade.

O momento da morte de Diadorim e a revelação do seu corpo feminino são determinantes para o destino de Riobaldo. Também para a inventividade do discurso: advérbio de intensidade é criado pra referir a intensidade da perda: Diadorim tinha morrido – *mil-vezes-mente* – para sempre de mim; as comparações e metáforas inusitadas ressurgem numa tentativa de traduzir a dor: ‘Diadorim, *Diadorim*, oh, ah, *meus buritizais levados de verde... Buriti, do ouro da flor...*’; ‘Com meus molhados olhos *não olhei bem – como que garças voavam...*’; ‘*Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluçei meu desespero*’. Lembremos que, muitos antes, ele havia dito: “Meu rio de amor era o Urucuia” (ROSA, 1988, p. 59), Diadorim mulher era o rio do amor, agora, seu amor perdido para sempre:

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei! Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio

Urucuaia, como eu soluzei meu desespero. [...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. [...] Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, havia de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - “Meu amor!... (ROSA, 1998, p. 530-531)

Após o enterro, Riobaldo deixa a vida de jagunço, sente-se sem “competência para viver” (ROSA, 1988, p. 535), percorre os caminhos por onde passou em companhia de Diadorim, depois cai doente – febre-tifo, sezão – “Só a doença não bastasse? O tempo que fiquei, deslembado, detido. O quanto foi?” [...] alguma coisa faltava em mim. Eu estava um saco cheio de pedras” (ROSA, 1998, p. 533). Com a ajuda de Seu Quelemém, depois de muito tempo, assume a vida de fazendeiro na terra que herdou do pai e casa com Otacília – “Mas isso foi muitos meses depois, quando deu o verde nos campos” (ROSA, 1988, p. 534).

Mesmo distanciado temporalmente dos fatos passados, mesmo casado e fixado na vida pacata, Riobaldo se mantém preso às lembranças e tem os seus pensamentos ocupados pelo sentimento perdido no que ficou para trás: “Pensar na pessoa que se ama é como querer ficar à beira d’água, esperando que o riacho, alguma hora, pouso, esbarre de correr” (ROSA, 1988, p. 316), ou seja, para ele, a lembrança é eterna e o esquecimento impossível.

Considerações finais

Segundo Barthes (1991), o discurso amoroso não se dá somente via fala. Há também a linguagem dos gestos, do som, da expressão do olhar. O discurso que envia mensagens pela língua e também pelo corpo. Na leitura de *Grande sertão: veredas*, essa assertiva fica bastante clara. O interdito da relação de Riobaldo e Diadorim não permitiu o discurso amoroso de um para o outro. Tal só aparece no relato do jagunço a um interlocutor, quando toda a história ficou no passado. Enquanto presença, tudo se restringiu a gestos e expressões do olhar.

Por que o amor de Riobaldo e Diadorim não foi possível? Em algum momento eles imaginaram que poderiam ficar juntos? Pode ser falacioso conjecturar, mas tentemos. Quando Diadorim diz a ele que

“Irmã nem irmão ele não tinha: “Só tenho Deus, Joca Ramiro... e você, Riobaldo...” (ROSA, p. 157), “de alegria seu [de Riobaldo] coração bateu inteiro”, ele “sofreu” a língua e propôs: “Vamos embora daqui juntos, Diadorim? Vamos para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixio, para o Curalim, para o São Gregório, ou para aquele lugar nos Gerais chamado os-Porcós, onde seu tio morava...?”. Depois baixou os olhos e se arrependeu ao ver Diadorim manter-se “irrevogável”, a olhá-lo “com um silêncio de ferro”, como se duvidasse da razão dele. Riobaldo sai para longe em companhia de outro jagunço, para “esquecer ligeiro o atual”, ou seja, a proposta e o silêncio do amigo. Distante, cogitou: “Algum dia, podia Diadorim mudar de tenção. Em Diadorim era que eu pensava, de fugir junto com ele é que eu carecia; como o rio redobra” (ROSA, 1998, p. 160). Mais adiante, após o julgamento de Zé Bebelo, é Diadorim quem, como tendo guardado a lembrança da proposta, pergunta a Riobaldo: “...você prezava de ir viver n’Os Porcos, que lá é bonito sempre – com as estrelas tão reluzidas?...” Riobaldo diz o que respondeu: “Dei que sim. Como ia querer dizer diderente: pois lá n’Os Porcos não era a terra de Diadorim própria, lugar dele de crescimento?” Depois, temendo pelo pai, Diadorim decide: “... Ao enquanto Joca Ramiro pode precisar da gente, você mesmo me prometeu, Riobaldo: a gente fica por aqui” (ROSA, 1988, p. 248). Infere-se a intenção de Diadorim viver longe com Riobaldo, mas logo Joca Ramiro é assassinado, e a guerra é retomada, findando com a morte de Diadorim e o fim de qualquer esperança a esse respeito.

Na noite da véspera da guerra no Paredão, Riobaldo se deixa trair pelas palavras e pensa alto para Diadorim: “...*Meu bem, estivesse dia claro e eu pudesse ver a cor dos seus olhos...* –; o disse, vagável num esquecimento. [...] Diadorim se pôs pra trás, só assustado – *O senhor não fala sério!* [...] Riu mamente. Arrepio como caí em mim, furioso com meu patetear. – *Não te ofendo Mano. Sei que tu é corajoso...* – eu disfarcei [...] recompondo o significado” (ROSA, 1988, p. 510-511). Ele se traía e se recompunha, não deixava de amar o companheiro, mas não tinha coragem de assumir isso para ele; jamais desconfiou da cilada que a vida armava para poucas horas depois.

Se Riobaldo imaginava-a um homem, ela sabia-se fêmea. Por que recusou a fuga quando ainda não havia vingança a realizar? A proposta foi feita antes do assassinado de Joca Ramiro! Do seu lado, Riobaldo

mostra, ao contar a história, que ele, como outros jagunços, percebiam o comportamento efeminado do amigo, sua sensibilidade, mas nunca o investigou. Sobre isso, Moura fala de “um problema de percepção”:

O que significa perguntar por alguma coisa quando se está justamente falando dessa mesma coisa? Riobaldo é um homem culpado por não ter identificado os inúmeros sinais de que Diadorim era mulher, essa não percepção – erro fundamental desse atirador de pontaria infalível – acarretou a perda de seu amor de ouro e mesmo a sua morte. (MOURA, 2012, p. 10)

Diadorim deu pistas de sua feminilidade e fez também a promessa da revelação de um segredo, mas fechou-se a qualquer abordagem. Riobaldo não foi capaz de supor, sequer desconfiar, que Diadorim fosse uma mulher. Como assegura Moura (2008, p. 131), Riobaldo só foi capaz de ler “os signos verbais explícitos, definidos, decifráveis”. Estava no nome – Diadorim –, somente a ele revelado, o mais claro de todos os sinais. Mas ele limitou-se a achar que aquela atitude era prova de amizade. Somente quando viu o corpo morto da mulher Diadorim, foi que procurou o registro de nascimento dela e viu tratar-se de Deadorina. Somente após tudo transcorrido, ele se deu conta de que não foi capaz de perceber os disfarces e entender a verdade: “Nego [...] gosto de você, mas só como amigo!” [...] E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre o contrário” (ROSA, 1988, p. 255).

Embora tenha se encantado por Nhorinhá e diga ter um sentimento plácido por Otacília, com quem se casou, nenhuma delas ocupou em sua mente o espaço de Diadorim, nenhuma delas foi capaz de arrancar a poesia de sua alma de igual modo. Talvez porque, irrealizado, o amor tenha se sedimentado, fincado raízes. Como afirmou Nunes (2013, p. 70), “Diadorim é outro modo de amor, incomparável com o de Otacília Nhorinhá – amor que tinha um quê de paradisíaco e idílico, e algo de ameaçador, escondendo o encanto noturno e proibido de uma felicidade enganosa”

Se Riobaldo refere-se ao amor por Diadorim como *feitiço* ou *coisa do demo*, o faz apenas como um modo de justificação ao fato para ele inaceitável de amar outro homem com a força que ele amou e desejou o amigo. A impossibilidade do amor que o leva ao destino trágico dá-

se em função, como dissemos, da sua incapacidade de entender as pistas dadas e descobrir a verdade de Diadorim, bem como pela falta de diálogo entre os dois. Se ele foi incapaz de pressentir, por seu lado, Diadorim manteve à toda prova o seu disfarce de homem. Ela sabia do amor de Riobaldo, mas limitou-se a dar alguns sinais que não foram entendidos. Esperaria pela efetivação da vingança para revelar-se? Ou não sabia ser mulher, haja vista ter sido predestinada, para não viver o amor, já no seu batistério: “Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem ter gozo do amor...”? (ROSA, 1988, p. 535). Quem sabe, seguindo a linha poética do discurso que refere a relação na obra, não viver o sentimento tenha sido uma forma de transcendência: um amor de tal intensidade, que misturava “desejo sexual, amor e rejeição”, gerando permanente conflito (RONCARI, 2004, p. 204), só poderia sobreviver eternamente na lembrança. A realidade não o comportaria. O amor pois, como disse Candido (2013, p. 40), converteu-se de humano a divino; eternizou-se na irrealização.

Há certezas? Não. *Grande sertão: veredas* é um livro de muitas perguntas sem respostas. Tudo parece ser passível de dúvida. Talvez um dos prazeres estéticos de sua leitura esteja mesmo nessa ausência de certezas que se desenham nas aporias do seu discurso.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Fragmentos do discurso amoroso*. 11ª ed. Trad. Hortensia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- _____. *O grau zero da escritura e outros ensaios*. 11ª ed. Trad. Hortensia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- _____. *O prazer do texto*. 4ª Ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. 26ª ed. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002
- FERREIRA, Nadiá P. *A teoria do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo, o homem das metamorfoses. In: MOTA, Lourenço Dantas e BENJAMIN, Abdala Jr. (Org.) *Personae. Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001:237-264.

- MOURA, Murilo M. Riobaldo, Siruiz e a moça virgem. In: NEVES, José Alberto Pinho e NOGUEIRA, Nicea Helena. (Org.). *ROSA, João Guimarães*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2012, p. 171 -185
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Um nome envereda o Grande Sertão. *Revista Cerrados*. Brasília: UNB. v. 17, n. 25. 2008. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8373/6369>
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *Benedito Nunes: A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande sertão*. [Rio de Janeiro?]: MEC, s.d.
- ROCHA, Marília Librandi. Imagens do erotismo em Grande Sertão: veredas. *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária, No 3. 2006. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/91/102> Acesso em 21/4/2015
- RONCARI, Luiz. As três cores do amor. In: _____. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Unesp, 2004.
- RONCARI, Luiz. Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte. V.5. N. 10, p. 243-248. 1º sem. 2002.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- VILALVA, Walnice Matos. Riobaldo/Diadorim e o tema da homossexualidade. *Revista Cerrados*. Brasília: UNB. v. 17, n. 25. 2008.

Residualidade no pacto da venda da alma ao diabo em *Grande sertão: veredas*

Rubenita Alves Moreira

Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... invencionice falsa! E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta! Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal. [...] Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço.

(ROSA, 1994, p.27-28)

O fragmento em epígrafe apresenta um questionamento do personagem-narrador Riobaldo no romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1994, p. 27-28). Esse questionamento perpassa toda a narrativa: é possível fazer-se ou não um pacto com o demônio? A alma é vendível? Mas, se ela é de Deus, então ela não é vendível. Na dúvida, Riobaldo lança a questão a um interlocutor, um Senhor com quem ele trava uma conversa/monólogo, mas que não aparece diretamente na obra, podendo ser, portanto, o próprio leitor, a quem Riobaldo pede que opine.

Com frequência a fortuna crítica associa essa “parlanda” de Riobaldo a *Fausto*, do escritor alemão Goethe. Não obstante, Guimarães Rosa nega essa aproximação, conforme se pode constatar na entrevista concedida a Günther Lorenz em Gênova, Itália, no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965. Lorenz deseja saber como Rosa delinea Riobaldo, se esse personagem poderia ser considerado um Fausto, um místico, um homem do barroco. “Não, Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco”, responde-lhe Rosa. “Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão”. E complementa: “Riobaldo é mundano demais para ser

místico, é místico demais para ser Fausto; o que chamam barroco é apenas a vida que toma forma na linguagem” (LORENZ, 1998).

Essa afirmativa de Guimarães Rosa nos impulsiona a fazer uma análise do possível pacto de Riobaldo pelo seu caráter atemporal e, para esse fim, os fundamentos da Teoria da Residualidade Literária e Cultural, sistematizada e desenvolvida por Roberto Pontes, são de suma importância, tendo em vista que citada teoria nos permite demonstrar a presença de *traços residuais remanescentes* entre várias culturas e as *mentalidades* num tempo de longa duração.

Para a Teoria da Residualidade, o *resíduo* é aquilo que *remanesce* de várias culturas, de outros tempos e/ou espaços. O termo *resíduo* e seus cognatos *residual* e *residualidade*, como também os termos *cristalização*, *mentalidade*, *remanescência*, *imaginário* e as expressões *hibridação cultural*, *(composto de) sedimentos mentais*, *substratos mentais*, entre outros, são termos e expressões bastante usados por estudiosos e pesquisadores da Teoria. O conceito principal é o da *residualidade*, do *resíduo*, seguido pelos conceitos operativos *cristalização*, *mentalidade* e *hibridação cultural*. Pontes esclarece que esses conceitos podem ser pesquisados tanto separadamente quanto em conjunto, porque um implica no outro e ajudam a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. “São o que a teoria chama de conceitos operativos, ou operacionais, isto é, são indispensáveis à operação do esclarecimento. São, pois, os conceitos operativos da nossa teoria” (PONTES, 2006).

O autor da Teoria da Residualidade explica que pensar no *resíduo* é pensar concomitantemente na *hibridação de culturas*, pois “as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam” (PONTES, 2006).

Quanto à *cristalização*, o autor comenta que é o processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na memória coletiva nacional. A *cristalização* “apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí surgida incorpora *resíduos* os mais remotos, vazados numa linguagem coerente com aquilo que exprimem. No nível da *cristalização*, a cultura popular aparece bem *sedimentada*, em textos que primam pela linguagem bastante elaborada”. (PONTES, 1991).

Quanto à *mentalidade*, a Teoria a investiga tomando por base os estudos da *Nouvelle Histoire*, ou Nova História, desenvolvidos por um grupo de historiadores franceses da *École des Annales* (1929-1989).

Nesse grupo destacaram-se, entre outros: a) Lucien Febvre, que, inquietando-se com o fato de que só se explicava a História pelo viés econômico, em vez de ser pelo viés das civilizações e da cultura, propôs um novo objeto de estudo, as *mentalidades*; b) Georges Duby, que criou o termo “história das mentalidades”; c) Fernand Braudel, que contribuiu para o entendimento de “tempo de longa duração” dos eventos, isto é, a observação de como evoluem eventos relacionados à sociedade, economia e civilização, em longo e médio prazo (cf. MOREIRA, 2007, p.51-62). Com esse enfoque, a Teoria da Residualidade procura identificar aspectos culturais e forma de pensar (*mentalidade*) de uma determinada época, sobretudo a do Medieval, que *remanescem* em produções artístico-culturais e, principalmente, literárias da atualidade.

O pacto da venda da alma ao Diabo como um evento de longa duração e a lenda de Teófilo

Uma das formas de abordagem da Teoria da Residualidade no tema pacto da venda da alma ao Diabo é através dos estudos das *mentalidades* como um evento de longa duração – no presente estudo o evento é, justamente, o pacto com o Diabo para a venda da alma. Neste evento de longa duração, é possível observar o processo em que se encontra em cada fase em que é usado. Cada vez que isso acontece, o tema vai se *sedimentando* nas mentes individual e coletiva.

Para observarmos a evolução do pacto na *mentalidade* da época em que foi usado e nas *mentalidades* no tempo de longo prazo, faremos um recorte de tempo das primeiras utilizações do evento (pacto) até sua utilização em *Grande Sertão: Veredas*. Desta forma, demonstraremos que esse tema veio se *crystalizando* na memória coletiva e individual através dos tempos. Nesse percurso, iniciaremos apresentando as ideias de Germán Lacanna (2008) em seu artigo intitulado “Simón el mago y San Cipriano” sobre a distinção entre pacto e aliança. Posteriormente, passaremos para uma lenda já *sedimentada* no século XII: o milagre de Teófilo, um dos milagres marianos. Iniciaremos, pois, registrando o comentário de Lacanna, no qual explica a origem do pacto, diferenciando-o de aliança:

La diferencia entre un pacto y una alianza tiene que ver con el grado de explicitación que conlleva la acción. En lo que concierne al pacto con el Diablo, las leyendas comienzan a circular durante el siglo VI, sobre todo con las historias de Teófilo (célebre monje que le habría vendido su alma al diablo). Sin embargo es posible retroceder en el tiempo y observar los primeros elementos que sirvieron de prólogo a los futuros pactos demoníacos (tantos reales como literarios, es decir “legendarios”) bajo la figura de alianzas explícitas e implícitas con el Mal¹. (LACANNA, 2008)

No citado artigo, Lacanna assegura estar o mito de Simão o Mago efetivamente na origem das diferentes lendas de pactos demoníacos. Simão aparece no Novo Testamento como um personagem bastante conhecido graças aos milagres com os quais fascinava a população, mas, com a chegada do apóstolo Felipe, ele se converterá e será batizado. Na lenda, vemos Simão com características diabólicas vinculadas à magia (cf. LACANNA, 2008). Quanto a São Cipriano, nascido entre 249 e 251 d.C., sendo um mago de renome, na Antióquia, com o passar dos anos tornou-se um feiticeiro, mágico, e destruidor de almas, um grande amigo e fiel servo do príncipe do inferno, com quem ele conversava face a face. Mesmo com tantos poderes demoníacos, ele não conseguiu abalar a fé e pureza de Santa Justina, que se protegia fazendo o sinal da cruz. Tendo-se convencido de que nada poderia derrotar o sinal da cruz, Cipriano se confessa ao Bispo e se converte.

O mito de Simão o Mago encontra uma evolução nos finais do século IV com os textos sobre a história de São Cipriano e Santa Justina, mas não vamos nos aprofundar nesse assunto, porque pela *mentalidade* da época (século IV) ainda não se falava de pacto com o Diabo, mas, sim, de aliança: a ideia do pacto chegará tempo mais tarde, por volta do século VI, momento em que se *crystalizam* as lendas de Protério e, sobretudo, de Teófilo (cf. LACANNA, 2008).

¹ [A diferença entre um pacto e uma aliança tem a ver com o grau de explicitação que leva à ação. No que concerne ao pacto com o Diabo, as lendas começam a circular durante o século VI, sobretudo com as histórias de Teófilo (célebre monge que havia vendido sua alma ao diabo). Contudo, é possível retroceder no tempo e observar os primeiros elementos que serviram de prólogo aos futuros pactos demoníacos (tanto reais quanto literários, quer dizer, “lendários”), sob a figura de alianças explícitas e implícitas com o Mal].

Observe-se que Lacanna (2008) usa o termo *crystalizar* no mesmo sentido que é adotado na Teoria da Residualidade. Outro aspecto relevante no comentário com relação ao que é pesquisado na Teoria é quando aborda a evolução da lenda de Simão o Mago, do século I ao século IV, quando sofrerá mudanças devido à lenda de São Cipriano. Para compreender a maneira como o mito se encontrava no *imaginário*, como se havia *crystalizado* na *mentalidade individual e coletiva* da sociedade de então, leiamos o seguinte comentário de Joaquim Ventura (1997):

O pobo, inducido ou non pola Igrexa, sabia burlar-se da presenza do Maligno. Pero todo isto forma parte do imaxinário, da crenza relixiosa ou pararelixiosa, aínda que, co paso do tempo, os pactos co Demo foron unha realidade histórica, polo menos para quen os recollía ñas actas dos procesos inquisitoriais. A xerarquia eclesiástica popularizou a lenda de san Teófilo coma demostración de que é posible burlar o Demo. Esta popularización xerou diversas versións, algunhas delas protagonizadas polos reis francos Dagoberto, Carlomagno, Pipino. Todo o pobo sabía – mesmo por inducción da Igrexa – que podía pactar co Demo e logo rachar o pacto, cousa que facía de el un persoaixe ridículo aos ollos das xentes². (VENTURA, 1997, p.1575)

Lacanna (2008) defende a ideia de que a lenda de Teófilo se *crystalizou* por volta do século VI d. C. e Lauand (1998, p.333) complementa essa opinião ao afirmar que a história de Teófilo tornou-se popular no Ocidente durante o século IX, devido à tradução ao latim feita pelo diácono napolitano Paulo do original grego de Eutiquiano (ano 572). Era fato que as lendas dos milagres marianos, dos quais fazia

² [O povo, induzido ou não pela Igreja, sabia burlar-se da presença do Maligno. Mas tudo isto forma parte do imaginário, da crença religiosa ou parareligiosa, ainda que, com o passar do tempo, os pactos com o Demônio fossem uma realidade histórica, pelo menos para quem os recolhia nas atas dos processos inquisitoriais. A hierarquia eclesiástica popularizou a lenda de São Teófilo como demonstração de que é possível burlar o Demônio. Essa popularização gerou diversas versões, algumas delas protagonizadas pelos reis francos Dagoberto, Carlos Magno e Pepino. Todo o povo sabia – mesmo por indução da Igreja – que podia pactuar com o Demônio e, em seguida, romper o pacto, coisa que fazia dele um personagem ridículo aos olhos das gentes].

parte o milagre de Teófilo, eram conhecidas em toda a Europa Ocidental.

O enredo dos milagres não sofria alteração: um pecador, arrependido de ter feito pacto com o diabo, é salvo pela intercessão da Virgem Maria. Assim também o é a lenda de Teófilo: Teófilo, um homem culto, afável e muito caridoso, é arceidiago da igreja de Adana, na cidade de Cilícia, em Constantinopla. Muito estimado pelo Bispo e pelo povo, Teófilo tem prestígio e autoridade. Quando o Bispo falece, toda a cidade o quer no episcopado, mas os administradores eclesiásticos escolhem um novo Bispo, o qual opta por um novo chanceler. Teófilo se sente injustiçado. Cheio de inveja, procura um famoso judeu guiado pelo Demônio em seus encantamentos. Teófilo quer voltar à situação anterior e pede ajuda ao judeu, que o conduz ao Demo. Este condiciona sua ajuda à abjuração da fé em Cristo e na Virgem Maria. Teófilo aceita e o faz mediante carta assinada. O posto lhe é restituído. No entanto, Teófilo perde sua sombra e, por fim, adoece. Caindo em si, percebe a loucura que fez e recorre à Maria suplicando-lhe que interceda junto a Cristo e obtenha o perdão. Através do milagre, Teófilo consegue, inclusive, reaver a carta assinada. De posse da carta, ante o povo reunido na missa de domingo, Teófilo confessa seu erro, pede perdão a todos e é por todos perdoado. Três dias após a confissão, Teófilo morre, deixando o exemplo de como se pode conseguir a salvação da alma.

Lauand (1998, p.333) lembra que o tema dos milagres marianos foi usado nos vitrais e esculturas das catedrais da Idade Média e acrescenta que a narração do milagre de Teófilo era um sucesso total junto ao público da época. Portanto, a história de Teófilo estava *crystalizada* na Península Ibérica, e as romarias a Santiago de Compostela muito contribuíram para que isso acontecesse.

Esse milagre foi contado por vários autores de diferentes idiomas, entre os quais os franceses Gautier de Coincy (1177-1236) e Rutebeuf (v.1230-v.1285); os espanhóis Gonzalo de Berceo (v.1198-v.1265) e Alfonso X (1221-1284); e o napolitano Sant'Alfonso Maria de'Liguori (1696-1787).

Sobre a obra de Gonzalo de Berceo, este religioso pode ter tomado conhecimento dos milagres marianos não apenas pela via oral, como também pelos textos em latim existentes no Monastério de San Millán (MOREIRA, 2016, p.167-192).

O Fausto histórico e a lenda de Fausto

Neste tópico procuraremos apresentar evidências da existência de Johan Georg Faust, o Fausto real.

Supõe-se que Johann Georg Faust (1480 - 1541) tenha sido discípulo de Johannes Trithemius (1462-1516), considerado um dos mais complexos pensadores da Europa humanista. Essa suposição se deve ao fato de Trithemius o haver mencionado em seus epistolários.

Como Fausto era considerado um mago, sendo provavelmente um discípulo de Trithemius, é natural que queiramos ter uma ideia de como era o ambiente de magia que ele frequentava, como também de que maneira os magos trabalhavam e em que acreditavam. Através do comentário de Mendonça Júnior (2009), temos conhecimento de que os magos, inclusive Trithemius, trabalhavam com uma forma de comunicação secreta e, devido a isso, com certeza acreditavam que

a natureza também possui uma mensagem oculta, escrita pelo Criador, e as suas línguas mágicas nada mais seriam do que uma tentativa de acessar a gramática da criação. Sua obra de magia surge com um intuito religioso, mas acaba por adquirir validade como instrumento político. É nesse contexto que se deve pensar a [obra] *Steganographia* de Trithemius, o abade de Sponheim. (MENDONÇA JÚNIOR, 2009, p.25)

Para não ficarmos só com as menções do epistolários de Trithemius, buscamos outras evidências, que ora narramos. Menções sobre Fausto constam nas cartas trocadas entre Conrad (1471-1526) y Heinrich Urbanus, como a que está no início do parágrafo do III capítulo, intitulado “Letters of Conrad Mutianus Rufus to Heinrich Urbanus. Ei-la: “Eight days ago there came to Erfurt a certain soothsayer by the name of George Faust, the demigod of Heidelberg, a mere braggart and fool”³ (PALMER and MORE, 2013, p.87).

Daniel Tubau (2012) enumera outros dados que comprovam o Fausto histórico. Comenta que: a) provavelmente licenciou-se pela Universidade de Heidelberg e logo depois se estabeleceu em Praga,

³ [Oito dias atrás veio a Erfurt um certo adivinho chamado Georg Faust, o semideus de Heidelberg, um mero fanfarrão e tolo].

capital mundial da magia de então; b) em 1520 o bispo de Wittenberg lhe paga 10 florins por um horóscopo; c) em 1527 sai de Wittenberg para evitar ser preso; d) um ano depois o expulsam de Ingolstadt sob a acusação de sodomita e nigromante. O prior Kilian Leib menciona seus conhecimentos astrológicos; e) em 1532 é proibido de se estabelecer em Nuremberg por causa de sua imoralidade; f) ao que parece, morreu em Staufen, próxima a Friburgo, em 1540 ou 1541, aos 60 anos.

Esses dados sobre sua morte é ratificado por E. J. Rodríguez (2012) em artigo publicado na revista Jot Down Magazine, do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Rodríguez conta que aproximadamente em 1540 o Dr. Johann Georg Faust morria de forma aparentemente trágica, num hotel de Staufen, cidade alemã. O Dr. Faust, que devia ter entre 50 e 60 anos, andava ocupado em uma das suas várias vocações esotéricas: a alquimia. Começou a misturar produtos e substâncias diversas em copos e garrafas e o resultado foi uma potente explosão. O barulho alarmou todo o edifício: vários inquilinos correram até o quarto de Fausto para ver o que tinha ocorrido; viram a porta entreaberta e alguns vestígios de fumaça. Ao entrar, encontraram sobre o solo o corpo sem vida do doutor, horripelantemente retorcido e mutilado.

Rapidamente a trágica notícia correu por Staufen e os detratores do doutor não tardaram em oferecer uma explicação para o fato de Fausto haver tido um final tão sangrento. Disseram que não havia sido somente a explosão que deixara o corpo de Faust tão deformado. Tinha havido a intervenção do próprio Satanás. O Diabo, diziam, havia se encarregado de reclamar o que era seu, arrebatando, cruelmente, o corpo do doutor, pois Fausto tinha feito um pacto com o Maligno muito tempo atrás, vendendo sua alma em troca de sapiências proibidas e prazeres obscenos. Ao cumprir-se o prazo acordado de vinte e quatro anos, Johann Georg Faust havia recebido a visita de seu novo dono, que agora o possuiria por toda a eternidade.

Além desses primeiros comentários, foram atribuindo a Fausto várias atitudes pertencentes a outros personagens, alguns feitos de personagens mais lendários que o próprio Fausto, como São Cipriano, o Santo Mago, que viveu no século III d.C., e Simão, o Mago, que viveu no século I d.C. (cf. TUBAU, 2012)

O tema do pacto com o Diabo e tudo o mais que disseram de Fausto depois de sua morte eram muito comuns nas lendas populares,

nos séculos XV e XVI, época em que viveu Johann Georg Faust. Eram temas já *crystalizados* e estavam *sedimentados* na *mentalidade* individual e coletiva da sociedade de então.

Por seu temperamento controvertido, Fausto não teve fama durante a vida. Veio a tê-la quando se transformou em tema literário, convertendo-se em arquétipo universal da cultura europeia (cf. RODRÍGUEZ, 2012)

A *Historia von D. Johann Fausten*, editada em 1587 por Johann Spies, é a primeira versão literária da lenda do doutor que vende sua alma ao diabo Mefistófeles. Também conhecida por *Faustbuch*, foi escrita baseada nas narrativas populares que contavam a lendária história do Dr. Fausto, sendo publicada em Frankfurt em formato de um livreto de bolso, de natureza anônima. Trazia uma breve biografia fictícia de Dr. Fausto e nela incluía um suposto pacto com o Diabo. Depois de sua publicação, o livreto se converteu rapidamente num sucesso, graças à eloquência e aos detalhes com que descrevia as cenas de tratos diabólicos, aparições e outros prodígios (RODRÍGUEZ, 2012). A narração do livreto situava os feitos extraordinários em lugares concretos da geografia alemã, criando no leitor a sensação de que o livro tinha um caráter documental. Rodríguez (2012) prossegue dizendo que a *Historia von D. Johann Fausten* começava descrevendo Fausto como um indivíduo intelectualmente superior, mas disperso e com tendências reprováveis, que, depois de completar com brilhantismo seus estudos, logo se sentiu inclinado à aprendizagem de disciplinas proibidas.

Com o sucesso do livreto anônimo, a história de Johann Georg Faust foi motivando autores a produzirem obras literárias com o tema do doutor que vendeu sua alma ao Diabo, como o inglês Christopher Marlowe (1564-1593), com a peça de teatro *A Trágica História do Doutor Fausto* (*The Tragical History of Doctor Faustus*), e Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), com o poema dramático *Fausto* (*Faust*).

Sobre a obra de Christopher Marlowe: É provável que Marlowe tenha lido ou conhecesse a *História do Dr. Fausto* (*Historia von D. Johann Fausten*), de 1587, e nela tenha se baseado para escrever sua peça, pois há situações comuns às duas histórias. Na introdução da edição Hedra publicada em São Paulo em 2006, traduzida do texto de 1604 por A. de Oliveira Cabral, Dirceu Villa, que assina a introdução, cita algumas dessas situações: a) logo no início da peça, o Coro arrola as informações

do personagem da mesma maneira que se encontra na *História do Dr. Fausto* e praticamente na mesma ordem; e b) os interesses de Fausto são descritos da mesma maneira no livro e na peça.

No texto de Marlowe, o Dr. Fausto, um médico eruditíssimo em todos os ramos do conhecimento, faz um pacto com Mefistófeles para que este seja seu servo por duas décadas e, ao fim desse período, Fausto, por contrato de sangue, lhe entregaria sua alma. Passado esse prazo, Lúcifer vem reclamar-lhe a alma e Fausto tem um trágico fim.

Quanto ao Fausto de Goethe: Obra de toda a vida de Goethe (1749-1832), ainda que de modo não contínuo, *Fausto* foi escrito em quatro versões: dois esboços e duas versões definitivas. O primeiro esboço, *Urfaust* (*Proto-Fausto* ou *Fausto zero*), foi escrito em 1775 e publicado postumamente em 1887, e o segundo, *Faust, ein Fragment* (*Fausto, um fragmento*), foi escrito em 1791, mas que não chegou a ser publicado. A primeira versão definitiva, *Faust, eine Tragödie* (*Fausto, uma tragédia*) viria a ser escrita somente em 1808, mesmo ano de sua publicação. Como a problemática humana de Fausto continuava intrigando a Goethe, em 1826 ele começou a escrever uma segunda parte, publicada postumamente em sob o título *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten* (*Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco atos*).

Faust, eine Tragödie, primeira parte da história: Na corte celestial, Mefistófeles faz uma aposta com Deus: diz que poderá conquistar a alma de Fausto, uma ovelha de Deus, um sábio que tenta aprender tudo que pode ser conhecido. Enquanto isso, Fausto, em seu quarto, reflete sobre seus conhecimentos de humanista, cientista e religioso, “tão sábio e tão instruído quanto fora outrora” e chega “ao fim de tudo ignorante em tudo”. Sentindo-se um fracassado, decide sair a passear com seu assistente, Wagner, e ambos são seguidos por um cão vagabundo no caminho de volta a casa. No interior do estúdio, o cão se transforma em Mefistófeles. Os dois – Fausto e Mefistófeles – fazem um trato selado com sangue: Mefistófeles fará tudo o que Fausto quiser na Terra e, em troca, Fausto terá de servir a Mefistófeles no Inferno. Há, porém, uma cláusula importante: a alma de Fausto só será levada quando Mefistófeles criar uma situação de felicidade tão plena a ponto de Fausto desejar que aquele momento dure para sempre. Novamente na rua, Fausto vê a bela Margarida (Gretchen), e pede que Mefistófeles a consiga para ele. Para o demônio é uma dura tarefa devido à natureza pura da menina.

O desfecho acontece na parte II. Na tradução de António Feliciano de Castilho, a última cena, cena III, traz o seguinte diálogo entre Mefistófeles, Margarida, Fausto – a quem Margarida chama de Henrique -- e o Coro dos Anjos : MEFISTÓFELES [referindo a Margarida que no fim da cena II havia rezado pela salvação de sua própria alma]: Sentenciada! / CORO DE ANJOS: Salva! / MEFISTÓFELES (*apossando-se de Fausto e levando-o consigo*): És meu! / MARGARIDA (*já nas alturas para onde tem ido subindo*): Henrique! Henrique! (GOETHE, 1956, p.382)

Outros autores escreveram sobre a lenda de Fausto, entre os quais, Thomas Mann (1875-1955). Publicada em 1947, *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um amigo*, no livro de Mann é o personagem Zeitblom quem narra a história de Adrian Leverkühn, músico que vende a alma ao Demônio a fim de viver o suficiente para realizar uma grande obra. E realizou a que foi considerada sua obra prima: a cantata sinfônica *Lamentação do Dr. Fausto*.

O pacto (?) de Riobaldo

Riobaldo é um fazendeiro de Minas Gerais que conta sua vida de jagunço a um interlocutor não identificado, cuja fala é apenas sugerida. Trata-se de um monólogo no qual Riobaldo narra histórias de disputas, de vinganças, de suas andanças por Minas Gerais, Goiás e sul da Bahia, dos companheiros entre os quais um a quem nutre especial afeição: Reinaldo ou Diadorim. Sua narração está intercalada por dois assuntos: reflexão sobre acontecimentos do sertão e a dúvida da existência ou não existência do diabo. Teria ele vendido ou não sua alma ao Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos? – são muitos os nomes pelos quais Riobaldo chama o diabo. Riobaldo não tem certeza. Relembra os acontecimentos que o levaram a propor um pacto com o Demônio: a morte de Joca Ramiro, um dos seus heróis, traído e assassinado por Hermógenes, um de seus companheiros; o juramento que fez de vingar a morte de Joca Ramiro; a perseguição a Hermógenes. Riobaldo tem medo da morte e, neste

momento, evidencia-se o pacto entre ele e o diabo. Riobaldo caminha para as Veredas-Mortas. Treme de medo. Chega a uma encruzilhada. A meia noite ia correndo e ele não via coisa estranha nenhuma. “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...”, precisava firmar o espírito nessa formalidade. Clama: “Lúcifer! Lúcifer!...” e nada acontece. Pensa: “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado.” Garoa da madrugada, um caminho sem expedição. Então, ele vai embora aflito, sem saber se era ou não pactuário: “Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi?” Segue-se a perseguição a Hermógenes. Chega o momento tão esperado e, enfim, ele saboreia o sabor da vingança. Mas a vingança veio com um sabor amargo, pois, durante o combate, Hermógenes mata Diadorim. Na hora de lavar o corpo de Diadorim, Riobaldo percebe que seu querido amigo era, na verdade, uma mulher.

“Riobaldo não é Fausto”

Grande sertão: veredas apresenta *resíduos* que *remanesce* do século VI, época em que começa a *cristalizar* a lenda do pacto da venda da alma ao Diabo. Observando-se a evolução da lenda como um evento de longa duração, verifica-se ter havido uma *hibridação cultural* inicialmente entre países europeus e, posteriormente, a outros continentes. O Brasil, como colônia de Portugal, entre os anos 1580 e 1640 esteve sob domínio espanhol, visto que, após a morte de Dom Sebastião, sucedeu-se o reinado dos reis Felipes: os reis Felipe II, Felipe III e Felipe IV da Espanha foram os reis Felipe I, Felipe II e Felipe III de Portugal, respectivamente. As histórias dos milagres de Nossa Senhora eram conhecidas por toda a península ibérica, tendo contribuído para a propagação da lenda – que durante o século XII já se encontrava *cristalizada* – as obras de Gonzalo de Berceo e do rei Alfonso X, o Sábio. Portanto, o milagre de Teófilo com a história do pacto chegou ao Brasil pelos portugueses e espanhóis.

Quanto à lenda de Fausto: Sendo as obras de Marlowe e Goethe baseada na História do Dr. Fausto; sabendo-se que a escrita da história anônima foi baseada nas narrativas populares; sabendo-se que os detratores do Fausto real espalharam que Fausto fizera um pacto com o Diabo e que este tinha vindo cobrar o acordo, levando-lhe a alma,

reafirmamos que: a) o pacto da venda da alma *remanesce* do século VI; b) o fato de os detratores do Fausto real espalharem essa história do trato com o Diabo indica que a história do pacto estava *crystalizada* na memória individual e coletiva da sociedade de então, fazendo-nos ter uma compreensão da *mentalidade* da época vivida por Fausto, como também das *mentalidades* relacionadas ao pacto como evento no tempo de longo prazo; c) houve *hibridação cultural* dessa narração, pois o mito de Mefistófeles, a representação do Diabo, remota no tempo e se propagou para várias culturas, vários países. Isso comprova que Guimarães Rosa está certo quando afirma que “Riobaldo não é Fausto”.

Concluimos o presente trabalho com a opinião de Guimarães Rosa sobre a existência ou não do diabo: “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística”. E complementa: “Pois o diabo pode ser vencido simplesmente porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito” (In: LORENZ, 1998).

Referências

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto (I)*. Tradução e prefácio de Sílvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Três, 1974.

_____. *Fausto (II)*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875). Aveiros: W. M. Jackson Inc. Editores, 1956. Versão para eBook: eBookBrasil.com.

LACANNA, Germán. *Simón el mago y San Cipriano*. Postado em 03/06/2008. Disponível em: <http://arealibros.republica.com/literatura/simon-el-mago-y-san-cipriano.html>. Acesso em 07/04/2017.

LAUAND, Jean. “*El milagro de Teófilo, o equilíbrio emocional medieval*”. In: _____ (Org.). *Cultura e Educação da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: _____. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973, p.315-355.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

- MENDONÇA JÚNIOR, Francisco de Paula Souza de. *Artífice do Segredo*. O abade Johannes Trithemius (1462-1516) entre o *magus* e o *secretarium* do *princeps*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.
- MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*. Saarbrücken/ Deutschland: Novas Edições Acadêmicas, 2016.
- PALMER, Philip Mason and MORE, Robert Pattison. *The sources of the Faust tradition. The Simon Magus to Lessing*. London and New York: Routledge, 2013.
- PONTES, Roberto. “Reflexões sobre a Residualidade. Entrevista concedida a Rubenita Alves Moreira”. Fortaleza: Comunicação na *Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”*. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006.
- _____. “Três modos de tratar a memória coletiva”. Comunicação. *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. ABRALIC. BH, 1991.
- RODRÍGUEZ, E. J. “Yo, Fausto: vender el alma al Diablo”. Barcelona: *Jot Down Magazine*. Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, 2012. Disponível em: <http://www.jotdown.es/2012/09/yo-fausto-vender-el-alma-al-diablo/> Acesso em 07/04/2017.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Aguilar. 1994.
- TUBAU, Daniel. *El mito de Fausto (1) Johann Faust. Pactos con el diablo/1*. Disponível em: <http://wordpress.danieltubau.com/el-mito-de-fausto-1-johann-faust-pactos-con-el-diablo-1/>. Postado em 27/11/2012. Acesso em 07/04/2017.
- VENTURA, Joaquim. “Tradición satánica co Demo: o miragre de Teófilo nas *Cantigas de Santa María* de Afonso o Sabio e nos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. In: *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (12-16 de septiembre de 1995). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997, p.1573-1580

“Nonada”: *Resíduos* do Diabo Medieval em *Grande sertão: veredas*

Francisco Wellington Rodrigues Lima

Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, foi publicado em 1956 e é considerado um dos melhores romances do nosso país, senão, o melhor. Conforme Antonio Candido (2002), trata-se de uma obra-prima em que tudo é forte, belo e impecavelmente realizado; uma literatura de imaginação fluente e inquietante em que se predomina o bruto e o uso de uma linguagem que vai ao miolo do idioma nacional, criando assim, um universo autônomo composto de “realidades expressionais e humanas” que se articulam entre si, oferecendo-nos um estilo e uma obra de rico conteúdo popular/folclórico e, ao mesmo tempo erudito; com uma “absoluta confiança na liberdade de inventar”; uma obra em que “o Sertão é o Mundo”, um lugar onde a vida sertaneja é marcada pela dor, pelo sofrimento, pela morte, pela desigualdade social, pelo ódio, pelo amor, pelo visível e o invisível; pelo imaginário que fertiliza a mente do homem simples do sertão; pelo existencialismo do ser/das coisas...ou não. Um lugar, transformado/transformador; um lugar poético e expressivo em que os lugares comuns, por exemplo, passam a ser grandes, temerosos, desafiadores, uma vez que Rosa, diante das suas experiências e vicissitudes artísticas, deu-lhes um significado universal diferenciado, subtraindo do romance a matriz regional; mostrando que “o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo.” (CANDIDO, 2002, pp. 121-122).

Ainda seguindo as linhas mestras de Guimarães Rosa, segundo Candido (2002), em *Grande Sertão: Veredas*, no sertão, tudo é grande e imperioso; tudo é descrito com total sensibilidade e precisão; o poeta é um observador. Rosa criou um mundo inspirado na realidade. Os elementos que compõem as veredas do sertão, como a vegetação, a água, os rios, os lagos e lagoas, o “velho chico”, tudo é exaltado e admirado; todos esses elementos possuem um significado no universo fictício do autor (cheiro, forma, cor); tudo é bom...tudo é mal; existe o direito... e o esquerdo; os mistérios perdidos da terra. “Sertão não é maligno nem caridoso...ele tira ou dá, ou agrada ou amarga...”. Neste universo de imensa heterolateralidade das coisas, mostra a “coexistência do real e

do fantástico”, bem como as circunstâncias do imaginário que assolam as terras do sertão e a mente do homem. (CANDIDO, 2002, pp. 123-126).

E assim, as condições impostas pelo meio físico aos homens do sertão os tornam valentes e perigosos; o sertanejo cria o seu próprio modo de vida; cria o seu próprio imaginário; suas histórias; a sua história. Questiona; observa; vive os dilemas do seu pensar e do acreditar no que pensa. Cria as suas próprias leis, o próprio meio de julgar e condenar. Matar ou morrer é apenas um fato. A figura do jagunço sertanejo é algo emblemático e complexo. Eles não matam por matar; eles matam para apaziguar; estabelecer a ordem no sertão; manter os costumes antigos; combater o desnortear. Diante de tais circunstâncias, o homem avulta e determina; manda ou é mandado. “O sertão transforma em jagunços homens livres... raros são apenas os bandidos, e cada um chega pelos caminhos mais diversos”. “Assim, o sertão faz o homem”. O jagunço roseano não é um homem sem sentimentos, sem credo; não é um salteador; “é um tipo híbrido entre capanga e homem de guerra”; é aquele que promove a justiça no sertão. (CANDIDO, 2002, pp. 127-134).

Neste contexto, Candido (2002), nos chama a atenção para a genealogia medieval existente na figura do jagunço; um “avatar sertenejo da cavalaria”. Como os cavaleiros medievais, o jagunço luta pela justiça, estabelece leis em prol dos necessitados, é leal, segue a carreira das armas, são obedientes aos seus líderes. Na visão do autor, Riobaldo tem sinais, na sua composição, de “contaminação dos padrões medievais”; Riobaldo passa por diferentes condições até assumir a chefia do bando; invoca o diabo e as forças exteriores ao homem; transforma-se; muda de nome; adquire uma ferocidade adequada à vitória; adquire o animal de exceção, o Cavalão Siruiz. “Produto do sertão, a força do jagunço paladino depende da força da terra; por sua vez, ele é a lei desta terra, e para ser com eficácia necessita viver uma sequência de atos e padecimentos...” e até mesmo, com o seu lado diabólico...o Diabo...o Mal. (CANDIDO, 2002, pp. 127-134).

“Nonada”. E o Diabo? Ele existe? Diante do exposto até agora, voltemos nossa atenção para o Diabo *residual* em *Grande Sertão: Veredas* para assim, entender de que forma o representante do Mal passa a existir no imaginário de Riobaldo e das gentes simples/personagens criadas por Rosa em sua obra. Como filho de seu tempo, o Diabo

continua a tentar a humanidade, não porque ele é o senhor das artimanhas ou das sombras, mas porque ele é o senhor dos seres humanos pecadores, pois o homem “é uma espécie de reflexo do mundo” e “do cosmos”. (BYINGTON, 1991, Prefácio).

Sendo o Diabo um ser envolto de conceitos variados, o importante é salientarmos que o senhor dos Infernos passou a habitar a mentalidade do homem de todos os tempos, em especial na obra de Rosa, na mente de Riobaldo, sendo atribuídos a ele formas e nomes diversos; tornando-se um elemento de identidade indefinível. Foi esse pluralismo diabólico que se projetou na sociedade cristã medieval e ao longo do tempo, que serviu de subsídios para o desenvolvimento desse artigo, uma vez que este transcorrerá em torno do romance *Grande Sertão: Veredas*. Para tal, buscamos fundamentação teórica na *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, elaborada e sistematizada por Roberto Pontes, visando assim, entender a projeção *residual* do Diabo na Literatura Modernista do Brasil.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, *Poesia insubmissa afrobrasílusa* (1999), tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos na cultura e na literatura de forma involuntária através de estruturas atualizadas¹.

¹ Desde 2002, a *Teoria da Residualidade* é registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq -, e sua propagação pelo universo da pesquisa ganha, a cada dia, mais espaço e notoriedade entre alunos e professores pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e outras IES que reconhecem a importância da teoria no estudo da tradição cultural e literária de nosso País. A *Teoria da Residualidade* já proporcionou três teses concluídas de doutorado (duas na PUC-Rio e uma na UFAM), 36 dissertações de mestrado defendidas no PPGL-UFC, uma tese de doutorado defendida em Portugal, na Universidade de Trás-os Montes, uma tese de doutorado em andamento na Universidade de Coimbra, quatro teses em andamento no PPGL-UFC, uma dissertação em andamento também no PPGL-UFC. Sete Jornadas de *Residualidade* já foram realizadas pelo Grupo GERLIC na UFC, envolvendo, no seu formato, sessões de comunicações, conferências, mesas semi-plenárias e apresentações

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade*, na concepção de Roberto Pontes, têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce na Física, na Química, na Medicina, na Hidrografia, na Geologia e em outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos (PONTES, 2006).

Segundo Roberto Pontes, *resíduo* é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura.” (PONTES, 2006). Bem sabemos que na cultura do povo brasileiro, inclusive no interior do nosso país, muitos resquícios da época medieval cristalizaram-se como elementos vivos na mentalidade da sociedade que aqui se formou, difundindo assim, uma representação fértil do que remanesceu acerca do Diabo europeu entre o povo simples do sertão. Para Pontes, o *resíduo* “não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida” (PONTES, 2006).

Como podemos perceber, a teoria literária elaborada por Roberto Pontes parte do pressuposto de que “na cultura e na Literatura nada é original, tudo é residual”. Assim sendo, entende-se por resíduo o compósito de *sedimentos mentais* que *remanescem* de uma cultura para outra. (PONTES, 2006). Sobre a transmissão de valores culturais de um povo para outro, através da literatura e do contato social, o autor diz o seguinte:

Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’*Os Lusíadas* nem rimas de Luís Vaz de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso. Assim,

culturais, tendo ainda, a participação de pesquisadores/conferencistas do Brasil e de Portugal. (PONTES; MARTINS, 2015).

desde cedo, e à mingua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas. (PONTES, 1999)

Essa citação, que relata a bagagem cultural trazida pelos portugueses durante o processo de colonização do Brasil, nos remete ao *corpus* da *Teoria da Residualidade* e seus conceitos operacionais: *residualidade*², *cristalização*³, *mentalidade*⁴ e *hibridismo cultural*⁵. Sobre o assunto, Roberto Pontes afirma o seguinte:

O conceito principal é o da *residualidade*; e se eu tivesse de fazer uma escolha por grau de importância, colocaria este conceito em primeiro lugar; em segundo a *cristalização*; em terceiro a *mentalidade*; em quarto o *hibridismo cultural*. Essas coisas podem ser investigadas tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajuda a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. São o que em teoria chamamos *conceitos operativos*, ou *operacionais*, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento. (PONTES, 2006)

² *Resíduo, Residual e Residualidade*: refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de longas durações. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (PONTES, 2006).

³ A *cristalização* é a *sedimentação de resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas. Trata-se de um modo coletivo de compreender a *memória coletiva*, uma vez que é sempre resultante de um processo de modificações contínuas das condições materiais. (PONTES, 2006).

⁴ A *mentalidade* é um conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo e está associada intrinsecamente ao *resíduo*. Trata-se de um campo investigativo delimitado pela ideia de longo tempo dos componentes da *École des Annales*. (PONTES, 2006).

⁵ O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural. (PONTES, 2006).

Dessa forma, podemos dizer, resumidamente, que a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* busca reconhecer as *mentalidades* nas várias épocas e estilos, além de procurar justificar a complexidade teórica aplicada por estudiosos acerca da estética literária de autores e obras, bem como ainda explicar a confusa questão que envolve autor, obra e período, ou seja, a periodologia literária. Dessa forma, fica claro a relação que podemos tecer entre a obra de Guimarães Rosa e a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

Bem no início do romance, Riobaldo ressalta, por meio das suas impressões/imaginações, a questão da presença do Mal em sua mocidade: “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore (...) Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. (ROSA, 2001, p. 23). Outro fato que nos chama a atenção também nas primeiras páginas do romance em questão, é o questionamento de Riobaldo acerca da existência ou não do Diabo. “Demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o Que-Diga. (ROSA, 2001, p. 24). Numa outra passagem da obra, encontramos a seguinte indagação: “O Diabo existe e não existe? Dou dito. (...) Viver é perigoso. (...) O diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é homem arruinado, ou homem dos avessos. (...) cidadão, é que não tem diabo nenhum. (...) é o que digo”. (ROSA, 2001, p. 26).

O problema do Mal quase sempre preocupou a humanidade. É um assunto tratado em vários textos bíblicos como os de Jó e de Eclesiastes. Teólogos e pesquisadores já o debateram através de toda a história da Igreja. Para muitos desses pesquisadores e teólogos, é uma questão problemática e indissolúvel.

Santo Agostinho (2001), por exemplo, relata-nos a origem do Mal e ressalta indagações profundas que o perturbaram ao longo de suas pesquisas: seria o representante do Mal uma criação divina? Sobre o assunto, afirma o seguinte:

Seu princípio é ser criatura do Senhor. Não existe natureza alguma, mesmo a do mais vil inseto, que não haja sido criada por Aquele de quem procede toda medida, toda beleza, toda ordem, bases indispensáveis de toda concepção, de todo pensamento. Como não

seria o autor da criatura angélica, que a existência de sua natureza eleva acima das outras obras de Deus? (AGOSTINHO, 2001, p. 35)

De acordo com o pensamento de Santo Agostinho (2001), todas as criaturas foram criadas por Deus, sendo elas boas, sem a existência do elemento do Mal em sua essência. E se o Diabo tornou-se uma figura malévola, segundo Agostinho, foi por causa do seu vício natural às ações contrárias de Deus; devido ao seu afastamento, por vontade própria, da Verdade de Deus. Vejamos o seguinte comentário do autor sobre o assunto:

Nas escrituras chamam-se inimigos de Deus, os que, não por natureza, mas por seus vícios, se lhe opõem aos mandados. Não podendo prejudicá-lo em coisa alguma, mas apenas a si mesmos, são inimigos por sua vontade de resistência, não por seu poder lesivo, por ser Deus imutável e absolutamente incomutável. Esse o motivo de o vício com que resistem a Deus os chamados seus inimigos não ser mal para Deus, mas para eles próprios. E isso por corromper-lhes o bem de sua natureza. Não é contrária a Deus a natureza, mas o vício, por ser o mal contrário ao bem e ninguém pode negar ser Deus o sumo bem. O vício, portanto, opõe-se a Deus, como o mal ao bem. (AGOSTINHO, 2001, p. 63)

Entretanto, Vilém Flusser (2005), filósofo alemão, no início da obra *A História do Diabo*, chama nossa atenção para a seguinte passagem bíblica:

No princípio criou Deus o céu e a terra. A terra, porém, era vã e vazia: e as trevas cobriam a face do abismo: e o espírito de Deus era levado sobre as águas. E disse Deus: faça a luz. E foi feita a luz. E viu Deus que a luz era boa; dividiu a luz das trevas. E chamou à luz Dia, e às trevas Noite; e da tarde, e da manhã se fez o dia primeiro. (GÊNESIS, 1:1-5).

Analisando a passagem bíblica do livro de Gênesis, deparamo-nos com algumas palavras-chave que, segundo Flusser, são intrigantes: a palavra “Deus”, considerada claramente como não sendo um conceito que exprime total exatidão, pois “ultrapassa o terreno conceitual do

pensamento”, e a palavra “criação”, uma vez que esse conceito envolve problemas de “ordem ética e estética”. O autor ainda nos aponta os termos “trevas”, “abismo” e “luz” e nos deixa interrogações que serviram de discussões ao longo do tempo: o que vem a ser “trevas”? Os demônios? O abismo seria o Inferno coberto pela imensidão da ausência de luz e dos seres malévolos? E o que contemplaria a luz? Os Anjos? (FLUSSER, 2005, pp. 31-32).

Segundo Victor Hellern, Henry Notaker e Jostein Gaarder (2000), a Bíblia também ressalta “que o mal existe de fato no mundo e que a humanidade tem o mal dentro de si”; e ainda que a Bíblia fala de “uma força que se opõe a Deus”. E sobre a história da criação e do pecado original, os autores acima afirmam que:

A história da criação fala metaforicamente da “serpente”. Fala das “forças sobre-humanas do mal. De Satã que, segundo a lenda, tinha sido o mais belo de todos os anjos – Lúcifer (portador da luz) – mas foi expulso para as regiões infernais por se opor à vontade de Deus. Fala também de um poder pessoal de oposição a Deus: o Diabo. (HELLERN; NOTAKER; GAARDER, 2000, p. 152)

Sendo assim, somando a informação de que Lúcifer tenha sido um anjo de luz, de extrema grandeza, como vimos acima, com poderes, não seria ele, por contravenção à ordem de Deus, um ser malévolos que atormenta o homem, tentando-o, fazendo-se existir em seus pensamentos e atitudes, provocando o mal, opondo-se a Deus e forçando o homem a afastar-se do amor divino por vontade própria, tornando-se um ser do mal? Essas indagações, como podemos perceber, vão de encontro às questões levantadas por Riobado no *Grande Sertão: Veredas*, como: o Diabo existe? Ou tudo é só imaginação do homem? De que forma ele se manifesta? E o Mal? Ele habita a mente humana?

Essas indagações perturbaram por vários anos a vida de Santo Agostinho e de teóricos diversos os quais resolveram pesquisar a história de Satã. E, como afirma Vilém Flusser (2005), falar do Diabo é ser provocativo; ele “conseguiu afrouxar seus limites no curso da

história do pensamento”. (FLUSSER, 2005, p. 32)⁶. Dessa forma, O Diabo aqui mencionado, traz, na obra de Rosa, *Resíduos* do Medievo, uma vez que o próprio Santo Agostinho ressaltava a existência do Mal e a sua manifestação no indivíduo e nas ações tomadas por cada vivente na sociedade cristã medieval. É importante destacar que, no medievo, de acordo com o pensamento cristão, o Diabo, ou estar endiabrado, sempre esteve relacionado com o lado obscuro ou incompreensível do ser humano e das coisas. “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até nas crianças – eu digo. (...) O diabo na rua, no meio do redemunho...”. (ROSA, 2001, p. 27).

Outro elemento que nos chama a atenção na obra de Guimarães Rosa, são os diversos nomes atribuídos à figura do Mal, o Diabo: “demo”, “capiroto”, “capeta”, “miúdo satanzim”, “Cujo”, “demônio” (ROSA, pp. 24-29); “tinhoso” (ROSA, 2001, p. 40); “Tal”, “o Arrenegado”, “O Cão”, “o Cramulhão”, “o Indivíduo”, “o Galhardo”, “o Pé-de-Pato”, “o Sujo”, “o Homem”, “o Tisnado”, “o Coxô”, “o Temba”, “o Azarape”, “o Coisa-Ruim”, “o Mafarro”, “o Pé-Preto”, “o Canho”, “o Dubá-Dubá”, “o Rapaz”, “o Tristonho”, “o Não-sei-que-diga”, “O-que-nunca-se-ri”, “o Sem-Gracejos”, “o dia”, “o Outro” (ROSA, 2001, pp. 55-56); “o Crespo” (ROSA, 2001, p. 64); “demônio rabudo” (ROSA, 2001, p. 82); “o Sempre-Sério”, “o Pai da Mentira”, “o Morcegão”, “o Xú”, “o Dado”, “o Danado”, “Ele” (ROSA, 2001, pp. 436-437); “Lúcifer”, “Satanás”, “Diabo”, “Hermógenes”. (ROSA, 2001, p. 439); “o Dos-Fins”, “o Austero”, “o Severo-Mor”, “Aporró” (ROSA, 2001, p. 440); “Barzabú” (ROSA, 2001, p. 446).

Conforme Muchembled (2001), Cousté (1996), Panini (1954), nenhum ser jamais recebeu tantas denominações como a figura representante do Mal, o Diabo. Ele ficou conhecido como Satã, Lúcifer, Diabo, Satanás, Demônio, Maldito, Belial. Assumiu nomes populares como Pai da Mentira, Anjo Mal, Capiroto, Cão, Coisa Ruim, Espírito do Mal. Como bem vimos, são nomes que, de acordo com a tradição, vai do popular, ao bíblico. Nomes diversos que se atribuem ao representante do Mal, oriundos de *substratos mentais* extraídos da tradição medieval cristã é que até hoje, em pleno século XXI,

⁶ Vilém Flusser não é um escritor medievalista. No entanto, dentro da sua obra filosófica/histórica moderna é possível encontrarmos *resíduos* do pensamento/visão medieval.

permanecem *cristalizados/atualizados* na mente do povo cristão brasileiro, como bem podemos observar na obra de Rosa, pois, a mentalidade do homem sertanejo, é extremamente fértil.

Ainda de acordo com a tradição cristã medieval, era comum a relação entre o Diabo e alguns animais; inúmeras formas híbridas, como: porco, gavião, corvo, lobo, morcego. Na obra de Rosa, encontramos o seguinte: “...o senhor já viu, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra? Observou o porco gordo (...) e o gavião, corvo (...) o diabo dentre deles dorme: são o demo. Essas características do Diabo assumindo forma animalesca, conforme aponta Muchembled (2001), Cousté (1996), Brunel (2005), conduzem-nos à criação de um bestiário, ou seja, seres “maravilhosos” que explicitam as formas medievais do mal num processo ao qual, podemos chamar de *hibridação Cultural* que, com o passar do tempo, se enraizariam na mentalidade e na cultura popular brasileira.

Destacamos também na obra de Guimarães Rosa, a descrição do Inferno. No período medieval, as terras infernais eram descritas como sendo um lugar de trevas, com rios ardentes, atormentador e, ao mesmo tempo, frio e sombrio; um lugar de dor, sofrimento, angústia, miséria etc. Diante desse contexto, citemos a obra de Dante Alighiere, poema composto de um canto introdutório e de três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. Em Dante, encontramos uma imagem interessante do Inferno: não há fogo, nem demônios, nem gritos de condenados. O fundo do Inferno é gélido, um imenso bloco de gelo. Contudo, vejamos um trecho de *Grande Sertão: Veredas* que descreve o Inferno, de acordo com a mentalidade cristã elaborada em território brasileiro, trazendo consigo, *resíduos* de um Inferno medieval. Leiamos: “A gente viemos do Inferno...; Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em trevas de véspera para o Terceiro dia”. (ROSA, 2001, p. 65). E ainda destacamos outros elementos importantes sobre a imagem do Inferno: “...lá o prazer crucial de cada um é judiar com os outros, bom atormentar; calor e frio mais perseguem; (...) para digerir o que se come, é preciso esforçar no meio, com fortes dores; até respirar custa dôr (...) nenhum sossego não se tem”. (ROSA, 2001, p. 65).

Outro elemento *residual* sobre a representação do Diabo em *Grande Sertão Veredas*, é o Diabo preso, servindo de “amuleto da sorte”,

gerando fortuna ao seu dono. De acordo com Russel (2003) e Muchembled (2001), durante a Idade Média o Cristianismo construiu uma imagem apavorante do Diabo, provocando assim, um grande medo nos populares e na sociedade em geral. O Diabo, ainda por volta dos séculos XI e XII, passou, segundo a mentalidade cristã medieval, a ser conhecido como zombeteiro, aterrorizante e causador de medo nas elites da fé, tentando-as ao Mal de todas as formas possíveis e impondo sua presença obsedante aos cristãos simples. Depois, criou-se a concepção de que o Maldito poderia ser enganado, derrotado por santos, aprisionado e também ironizado, produzindo uma imagem risível nos relatos ou narrativas orais que, segundo Muchembled (2001), contemplam a representação do Diabo na tradição do povo cristão nessa época, destacando caracteres importantes que antes, na cultura pagã, já se propagavam e que na Idade Média contribuíram mais ainda para a representação da figura diabólica no imaginário popular cristão medieval. Portanto, na obra de Guimarães Rosa, conta-se a estória de Aristides, de Jisé Simplício e de Andréquicé; estórias de homens de sertão e o seu diabinho: “Aristides – o que existe no buritizal (...) todo mundo crê : ele pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho, atrás, e uma vizinha que avisando: - “Eu já vou! Eu já vou! – que é o Capiroto...”; e ainda vejamos: “... e um Jisé Simplício – quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico”. (ROSA, 2001, p. 24). Como bem podemos perceber, são estórias populares que trazem *resíduos* do Diabo medieval; estórias que romperam as terras do além-mar e, independentemente do tempo e espaço, *cristalizaram-se* e *se atualizaram* na mente do povo cristão brasileiro.

Ainda encontramos na obra de Guimarães Rosa *resíduos* do Diabo medieval que nos são apresentados da seguinte forma: como opositor de Deus. Leiamos: “Deus é paciência. O contrário, é o Diabo”. (ROSA, 2001, p. 33); “o diabo, é às brutas; mas Deus é traçoeiro” (ROSA, 2001, p. 39); “... Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 2001, p. 58). Mediante as palavras de Pierre Brunel (2005), Satã, um ser submisso a Deus, tornou-se “feroz” adversário de Deus e contraditor. (BRUNEL, 2005, p. 813).

A história do Diabo nos coloca diante de uma infinidade de variantes; há uma pluralidade e um jogo de metamorfoses que nos deixa frente a frente a “combinações mágicas” que “intervêm evocações, bruxarias, incubatos, possessões, pactos, sabás, licantria e todo um arsenal” de elementos que adentram na concepção do Mal e de seu representante, o Diabo. (BRUNEL, 2005, p. 814). As histórias de possessão de pessoas simples pelo Diabo, também são assuntos importantes em *Grande Sertão: Veredas*. São *resíduos* de histórias populares oriundas da Idade Média cristã que povoaram a mente do povo do sertão, tendo os padres e outros representantes da Igreja como cura. Leiamos: “Em ocasião, conversei com um rapaz seminarista, muito condizente, conferindo no livro de rezas e revestido de paramenta, com uma vara de maria-preta na mão (...) ia adjutorar o padre, para extraírem o Cujó, do corpo de uma velha, na Cachoeira-dos-Bois...” (ROSA, 2001, p. 25).

No decorrer do texto, destacamos a questão do destino de Riobaldo: jagunço-letrado; a sua relação com Zé Bebelo, Joca Ramiro, Ricardão e Hermógenes; a vida de Riobaldo na jagunçagem e as suas andanças pelo sertão, bem como a travessia pelo São Francisco; “...é um grande momento na vida de Riobaldo, que reconhece não mais poder fugir ao destino”. (GALVÃO, 2001, p. 4). A guerra recomeça. Riobaldo, apoiado por todos, inclusive por Zé Bebelo, assume o comando do bando da jagunçagem e, para tal, faz ele mesmo um pacto com o Diabo, visando assim, acabar com Hermógenes. “Após dúvidas e cavilações, como é característico da personagem, dirige-se às Veredas-Mortas para passar a noite, uma noite de vigília (...) conjurando a aparição do Diabo. Invocando-o aos brandos por outros de seus nomes – Lúcifer, Satanás...” (GALVÃO, 2001, p. 6). Destaca-se neste momento, conforme aponta Walnice Galvão (2001), a questão do Fausto na obra de Guimarães Rosa. “O pacto, ao mesmo tempo o mito de Fausto na literatura europeia e crença corrente no sertão, onde é atribuído a todos os cangaceiros renomados, mais uma vez funde a tradição erudita com a vertente popular”. (GALVÃO, 2001, p. 6). Leiamos então as seguintes passagens da obra de Rosa que destacam a questão do pacto com o Diabo: “... o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa

confirmação. Vender sua própria alma...invencionice falsa!” (ROSA, 2001, p 40).

E ainda, de acordo com a leitura do romance, destaca-se: “Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem obediência legal. (...) Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2001, p. 41). Contudo, Riobaldo, dominado por uma força maior, tendo por objetivo derrotar Hermógenes e seu bando, parte para o Veredas Mortas e, assim, subtende-se ao pacto com o Diabo, como fez o seu opositor, Hermógenes, o endemôniado: “Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãão. Mas em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele...” (ROSA, 2001, p. 436). Nesse momento do “pacto demoníaco” e da renúncia da alma humana em troca de força e poder, o enredo de Guimarães Rosa se aproxima da lenda antiga de Fausto. Sobre o pacto faustico, Muchembled (2001) aponta:

O tema antigo do pacto infernal assumiu novos contornos com o aparecimento da lenda de Fausto. Esta variante da lenda de Teófilo modificaria de fato, profundamente, a idéia que se podia ter de uma relação com o mal. Pois se Teófilo tinha aceitado assinar com o tentador um contrato entregando-lhe sua alma em troca de um auxílio para tornar-se bispo, ele se arrependeu ao sentir que seu fim estava próximo. E obteve o perdão pela intercessão da Virgem, que obrigou o diabo a devolver-lhe o documento fatal, que logo foi queimado. Sua história tornou-se uma lenda sagrada, desenvolvida em versos latinos a partir do século X. (MUCHEMBLED, 2001, p. 151)

Como vimos, Riobaldo vive um momento de travessia. Ele encontra-se no meio de uma encruzilhada, num ato ritualístico de invocação das coisas maléficas, do Diabo. Leiamos: “E foi assim que as horas reviraram – a meia noite vai correndo... – eu quis falar. (...) Remordi o ar: - Lúcifer! Satanás! Só outro silêncio. (...) em mim tudo era cordas e cobras. (...) é um falso imaginado”. (ROSA, 2001, pp 437-438). Contudo, Riobaldo sentiu uma séria mudança: “Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Ao que recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades. (ROSA, 2001, p. 438).

Homem x Diabo; Bem x Mal; a tentação. Como podemos perceber em *Grande Sertão: Veredas*, para Riobaldo, acreditar ou não na existência do Diabo é um grande problema. “...o diabo vive dentro do homem.” Diante das circunstâncias vividas por Riobaldo, o demônio “surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal”, pois, no sertão, “viver é muito perigoso”. Conforme Candido (2002), Riobaldo “tergiversa e admite na personalidade um fator de desnorteio, que facilita a eclosão de sentimentos...” Contudo, o homem Riobaldo transforma-se, busca o pacto demoníaco, uma vez que este necessita revestir-se de certos poderes para chegar a definição de si mesmo e aniquilar os seus traidores “os judas”. Sendo assim, viver no grande mundo, que é o sertão roseano, na visão de Candido, é aceitar as premissas de uma ambiguidade permanente que (des)norteia Riobaldo e os demais homens jagunços, uma vez que, na percepção de Candido, “nesta grande obra combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção taceante e extravasam sobre o sertão.” (CANDIDO, 20002, pp. 135-139). E ainda para finalizarmos a nossa pesquisa, destacamos também a seguinte frase dita algumas vezes ao longo da obra de Rosa: “o diabo no meio da rua, no meio do redemunho.” (ROSA, 2001, p. 611). Segundo Walnice Galvão, esta frase diz respeito ao descobrimento da verdadeira identidade de Diadorim, bem como o abandono de Riobaldo do resto da jagunçagem. “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for...Éxiste é homem humano. Travessia”. (ROSA, 2001, p. 624). E assim, mediante a detalhes importantes de *Grande Sertão: Veredas*, observamos a existência de *resíduos* do Diabo medieval *cristalizados* e *atualizados*, de modo sublime, no imaginário cristão do povo brasileiro e na mentalidade daquele que, independentemente do tempo e do espaço, dialogando com os diversos saberes, a produziu: João Guimarães Rosa.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus* (Parte I). Trad.: Oscar Paes Leme. 6 Ed. Rio de Janeiro:Editora Vozes, 2001.
- _____. *A Cidade de Deus Contra os Pagãos* (Parte II). Trad.: Oscar Paes Leme. 4 Ed. Rio de Janeiro:Editora Vozes, 2001.

- _____. *Confissões* - Parte I. Trad.: J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. 17 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.
- _____. *O Livre-Arbitrio*. 5 ed. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2008.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português da Vulgata Latina por Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2009.
- BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005.
- CANDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. 4 ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editora, 2002.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Record, São Paulo, 1996.
- ELIADE, Mircea. COULIANO P. Ioan. *Dicionário das religiões*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Riobaldo, o homem das metamorfoses*. 2001
- HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KRAMER, Heinrich, SPRENGER, Flames. *O martelo das feiticeiras: malleus maleficarum*. Trad.; Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.
- MARTINS, Elizabeth Dias. "Quem ri de quem em Romagem de Agravados". In: *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: ABREM/ Editora Ágora da Ilha, 2001.
- _____. "O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida". In: *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas: 2003. p. 517-522.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Bom Texto, Rio de Janeiro, 2001.
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo*. Paris: Flammarion Editora, 1954
- PONTES, Roberto. *Literatura insubmissa afrobrasílica*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.
- _____. MARTINS. Elizabeth Dias. *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

- _____. *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.
- _____. *Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana*. In: SILVA, Odalice de Castro e LANDIM, Teoberto (Orgs). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003, pp. 87-104.
- _____. “Literatura Afrobrasílusa: Tentativa de Conceito”. In: _____. *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.
- _____. *Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca*. In: II Colóquio do PPRLB - Relações Luso-Brasíleiras; deslocamentos e permanências, 2004, Rio de Janeiro. Programação das Sessões Simultâneas no Liceu Literário Português & Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004. pp. 23-23.
- _____. “O viés afrobrasíluso e as literaturas africanas de língua portuguesa”. In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, v., pp. 363-372.
- PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 7 ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RUSSELL, Jeffrey B. *Lúcifer - O Diabo na Idade Média*. Madras Editora, São Paulo, 2003.

Uma Gramática Do Sensível

Marcos Roberto Grassi

Em *Grande sertão: veredas* um viajante cosmopolita, imagem do autor, chega à casa de Riobaldo, nosso narrador, em uma terça-feira e lá fica por três dias, conforme exigência do anfitrião:

Eh, que se vai? Jajá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias! (ROSA, 1988, p.17)

A intenção do visitante é explorar o sertão, conhecer os locais. Ao que Riobaldo pergunta: “Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe?” (ROSA, 1988, p.17)

Com a confirmação oculta no texto, uma vez que não se ouve a voz do interlocutor, Riobaldo, embora diga que o sertão não é mais o mesmo, lamenta por não ter mais condições de conduzir esse homem da cidade: “Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo.” (ROSA, 1988, p.17, 18) Então ele enumera uma série de locais onde poderia levar seu visitante, para apreciar e sentir a beleza da natureza sertaneja:

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. [...] Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a cigantina, roxa, e a nhúca e a escova, amarelinhas... Isto – no Saririnhém. Cigarras dão bando. [...] Que não que o céu: esse é céu-azul vivo, igual um ovo de macuco. Ventos de não deixar se formar orvalho [...] Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro... Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... (ROSA, 1988, p. 17-19)

Essa passagem é importante, pois Riobaldo manifesta interesse em ser um guia. E por que isso merece atenção? Porque em sua vida, matéria do seu narrar, ele teve um guia: Diadorim.

Não nos esqueçamos de que desde o primeiro encontro, ainda na adolescência, Riobaldo exalta esse papel do outro:

E [o menino - Diadorim] chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito a água regulado – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; [...] Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – *quê-quê-quê?* – o araraçari perguntava. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. (ROSA, 1988, p.80)

Acenando para a natureza e sua beleza, Diadorim ativa, desperta a atenção de Riobaldo para coisas antes não percebidas. Tal processo é gradativo: começa já no primeiro encontro, na travessia dos rios de Janeiro e São Francisco, é retomado quando eles se reencontram anos mais tarde e continua ao longo da vida, sendo o pássaro Manuelzinho-da-croa o exemplo mais marcante desse aprendizado e abertura sensível:

Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse-o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa. [...] Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. (ROSA, 1988, p. 122)

Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... Eu percebi a beleza daqueles pássaros... - percebi para sempre! (ROSA, 1988, p. 246)

É por essa razão que podemos afirmar que Diadorim se coloca, já a partir do primeiro encontro e para todo o sempre, como uma espécie

de iniciador e guia de Riobaldo, ao lhe ensinar a perceber e a apreciar as “belezas sem dono” do sertão: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (...) O Reinaldo mesmo chamou minha atenção.” (ROSA, 1988, p. 20)

Retomando a relação que se estabelece entre o narrador e o seu interlocutor logo no início do romance, podemos inferir que como forma de compartilhar e também agradecer essa experiência, Riobaldo, antes guiado, agora se oferece como guia, o que realmente o faz, através da sua vida narrada. E é isso mesmo o que se esperava dele: depois do despertar sensível e estésico, adubo para o solo existencial, o guiado quer compartilhar o que aprendeu, mesmo porque o compartilhamento também é aprendido: “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” (ROSA, 1988, p.271).

Além disso, Riobaldo encontra no seu interlocutor o interesse pela investigação, pelas dúvidas existenciais (cuja máxima representação simbólica irá girar em torno do suposto pacto diabólico), e também pelo seu narrar. Por esse motivo, Riobaldo se agarra a esse raro interlocutor, homem inteligente, instruído, pois enxerga nele a possibilidade de esclarecer suas dúvidas e, ao mesmo tempo, entender o seu viver. Tudo isso se dá através de uma conversa certamente prazerosa, regada a café – “Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro.” (ROSA, 1988, p. 271) – e, imaginamos, também uma boa cachaça mineira, queijos, doces, almoços, jantas e pausas para repouso.

Em tal conversa, que oscila entre uma longa sessão psicanalítica¹ e o agradável papo de bar, Riobaldo encontra – buscando aqui apoio em Francis Bacon (“Um amigo é um ouvido.”)² – o interlocutor

¹ Em 03/06 de 1961, em artigo publicado no Suplemento do Jornal O Estado de São Paulo (*Grande sertão: veredas e a Psicanálise*), Dante Moreira Leite sugere a possibilidade de se ler o romance como “a longa e (talvez interminável) sessão psicanalítica de Riobaldo”.

² “Os que não têm amigos para com eles se expandirem são canibais de seus próprios corações. Quem tem o espírito atulhado de muitos pensamentos sentirá mais lúcida e vigorosa a inteligência comunicando-se e discorrendo com outrem; desenvolverá mais facilmente as ideias e as disporá com mais ordem e verá como se mostram ao serem vazadas em palavras. [...] Antes deles [dos amigos], é fora de dúvida que quem tenha a mente borbulhante de pensamentos logrará clarificar e ordenar o entendimento comunicando as suas ideias a outrem. Trará à tona mais facilmente os pensamentos; ordená-

perfeito: “O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo.” (ROSA, 1988, p. 25).

Riobaldo então se apodera desse confortável terreno e se dilui em lembranças, saudades, dúvidas, aprendizados, temores, arrependimentos, sensações e experiências. Ele mergulha no sertão, em sua travessia, e nela nos arrasta através de sua linguagem, que se esforça ao tentar abarcar o tudo, o que viveu e não viveu, o que foi e não foi.

Nesse contar, Rosa ultrapassa a sinestesia simples e a metáfora rasa. Ele explora os sentidos/sensações, as potencialidades das palavras e expressões, os tempos verbais, (re)cria termos, colocando o ouvinte/leitor em um constante estado de suspensão, através de uma potencialização do sensível e da fusão dos sentidos e da percepção, alcançando aquilo que poderíamos chamar de uma *gramática do sensível*.

E o que viria a ser isso? Ao que parece, nesses momentos de grande importância para o contar de Riobaldo, o que opera não é o recurso sinestésico ou metafórico imediato³, mas uma espécie de *transsinestesia* ou, como já citado anteriormente, uma *ressensibilização*, uma vez que sentidos, sensações e percepções são fundidos ou realocados por meio de substantivos desconstruídos, verbos com sujeitos ou objetos improváveis, artigos suprimidos, tempos verbais trocados, neologismos, substantivos que verbalizam, inversões, arcaísmos,

los-á de maneira mais eficaz; julgará como parecem quando convertidos em palavras; em suma, far-se-á mais sábio do que é, alcançando numa hora de palestra mais do que num dia inteiro de meditação” (Francis Bacon – Ensaaios Cívicos e Morais in: Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988)

³ É claro que em *Grande sertão: veredas* iremos encontrar diversas passagens nas quais belas imagens são construídas através da metáfora imediata, como a seguinte: “Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado nos lombos do vento quente” (ROSA, 1988, p. 34-35). Apenas queremos reforçar que aquilo que chamamos *gramática do sensível* ultrapassa a metáfora enquanto imediatismo da compreensão. Aqui a palavra, assim como um objeto percebido ou notado sob um novo ângulo, requisita a abertura estésica, a fusão sensível, a percepção apurada, para que possa emergir do texto junto com o leitor, renovado e transformado.

expressões trazidas de outros idiomas, o paradoxo etc., apenas alguns dos inúmeros recursos usados.

Ou seja, toda uma reviravolta na sintaxe e no sintagma, operando através de recursos linguísticos e narrativos para marcar, expandir ou alterar os sentidos ou a expressividade das palavras. Daí a expressão ‘gramática do sensível’. São inúmeras as passagens que parecem comunicar essa intenção. Vejamos algumas:

Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (ROSA, 1988, p. 250).

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1988, p. 70)

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 1988, p. 181)

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. (ROSA, 1988, p. 138)

A incapacidade de entender é capaz de matar Riobaldo? Em outra passagem ele irá dizer: “Aquilo que não entendo. Ah, isso é capaz de me matar” (ROSA, 1988, p.302) Aqui temos possíveis diferentes sentidos: a tentativa de captar tudo (a busca do impossível e do infinito da arte, tão defendidos por Rosa, a tentativa de compreender a vida – ânsia existencial de Riobaldo, desperto para o mundo), e ainda a

tentativa de entender o sentimento de amor para com Diadorim – amor impossível.

Aliás, é Diadorim, como esperado, o tema central dessa linguagem que quer capturar o impossível através da sensibilidade. O sentimento de atração e o amor inconcebido pelo outro colocam Riobaldo em estado de suspensão, dúvida, raiva, alegria, tristeza. Sentimentos moventes que tentam ser expressos em palavras:

Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível. (ROSA, 1988, p. 30)

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delem que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. (ROSA, 1988, p. 20)

Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. (ROSA, 1988, p. 437).

Não bastassem esses recursos, Rosa ainda ‘testa’ nossa atenção ao optar pela não fixação de alguns objetos e elementos da narrativa. Um possível exemplo disso poderia ser buscado na relação que se estabelece entre os três grandes amores de Riobaldo - Diadorim, Otacília e Nhorinhá - e uma pedra preciosa, escolhida como um mimo por nosso narrador para presentear Diadorim, mas que acabará nas mãos da futura esposa, Otacília. A pedra em questão, conforme veremos a seguir, mudará de nome várias vezes: safira, topázio, ametista e pedra de valor:

– “Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção...” – o qual era a pedra de safira, que do Araçuaí eu tinha trazido, e que à espera de uma ocasião sensata eu vinha com cautela guardando, enrolada numa pouca de algodão, dentro dum saquitel igual ao de um breve, costurado no forro da bolsa menorzinha da minha mochila. (ROSA, 1988, p. 402)

Me lembrei da pedra: a pedra de valor, tão bonita, que do Araçuaí eu tinha trazido, fazia tanto tempo. (ROSA, 1988, p. 431)

Riobaldo afirma que a troca dos nomes das pedras deve-se a um equívoco narrativo (“Só no bocal da ideia de contar é que erro e troco – o confuso assim.”), o que é perfeitamente entendível. Além disso, os três tipos de pedra realmente podem apresentar cores e formatos semelhantes.

Essa troca dos nomes das pedras já fora, claro, percebido pela crítica, que concentra, porém, a explicação no fato de que tal mudança objetiva a construção de novos sentidos. Utéza, por exemplo, refere-se ao caráter “flutuante” dessa pedra. (1994, p. 121). Para Marçolla, é interessante o fato de Riobaldo atribuir a mudança do nome das pedras a um erro do contar. Mas atentemos, por que a mudança é grande, já que não

É apenas o destinatário das pedras o que muda – sendo para Diadorim ou Otacília – mas até as próprias pedras podem se transformar: topázio, safira, pedra de valor, ametista. [Para o crítico, tal fato remeteria] à possibilidade de sentidos móveis no contar. Até pedras mudam. Entretanto, não vejo a mudança como erro, mas como a construção de novos sentidos. Riobaldo está a nos dizer como a arte de contar dá vida até às pedras. (MARÇOLLA, 2006, p. 167)

No entanto, pretendemos oferecer aqui uma nova explicação. Longe de querer propor qualquer tipo de investigação ou detalhamento a respeito de tais pedras, o que fugiria totalmente da proposta dessa pesquisa, e já correndo o risco de cometer algum erro ao adentrar outro campo do conhecimento, a confusão de Riobaldo realmente não deixa de ser curiosa se atentarmos para as descrições e valores⁴ de cada uma dessas pedras preciosas.

⁴ Safira: é uma variedade da forma monocristalina de óxido de alumínio, (Al₂O₃), um mineral chamado coríndon. Pode ser incolor (safira branca ou leucossafira), azul (devida, em parte, ao ferro), púrpura, dourada ou rósea, entre outras. As cores devem-se à presença de cobalto, crômio, titânio ou ferro. A safira azul, ao filtro de Chelsea, fica de cinza a preta. Quando a cor não é especificada, o termo safira refere-se à variedade azul. Há também safiras que mudam de cor, apresentando uma cor azul sob a luz do sol e uma cor púrpura sob a luz artificial. Esta variedade de cores deve-se às impurezas na safira. A safira pura é transparente. Traços de ferro e titânio dão a coloração azulada. As safiras apresentam alto valor de mercado, sendo a

Sabemos que para Riobaldo, há uma diferenciação quanto aos seus amores, pois estes teriam diferentes níveis. É isso o que ele deixa subentender quando coloca Diadorim e Otacília, lado a lado:

A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. [...]

Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. [...] Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. (ROSA, 1988, p. 40)

Mas qual seria o amor de ouro? Diadorim ou Otacília? Ainda vale lembrar que existe o amor por Nhorinhá (amor de bronze?) – “Digo: afora esses Dois [Diadorim e Otacília] – e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza – eu nunca supri outro amor, nenhum.” (ROSA, 1988, p. 125)

Embora Riobaldo nunca tenha mencionado entregar a pedra à Nhorinhá, em uma das passagens, se refere a ela como sendo uma pedra (*itamotinga* – pedra branca) que brilha para ele: “Nhorinhá puta e

variante cor-de-rosa/alaranjada, designada por Padparacha ou Padparadja, extremamente valiosa.

Topázio: é um mineral nesossilicato de flúor e alumínio de fórmula química $Al_2(F,OH)_2SiO_4$. Quando puro é transparente, mas, em geral, matizado por impurezas; em termos de cor, o topázio típico apresenta-se cor de vinho ou amarelo-claro. Pode também ser branco, cinza, verde, azul, ou amarelo-avermelhado e transparente ou translúcido. O topázio avermelhado (*cherry*) situa-se entre as pedras preciosas mais valiosas, mas o azul está na faixa de preço do quartzo enfumaçado e do quartzo rutilado, sendo mais barato que o citrino.

Ametista: Variação do quartzo. As faces de quartzo são muitas vezes estriadas, e os cristais geminados e distorcidos. Encontra-se em drusas e não em jazidas aluviais. Como gema, possui algumas nomenclaturas incorretas. Densidade relativa 2,6. Cor violeta, traço branco. Até o século XVIII a ametista foi a principal pedra preciosa (sendo, até esse momento, a Rainha das Pedras Preciosas), até mesmo ao nível do diamante. Contudo, a descoberta de abundantes jazidas no Brasil fez com que se tornasse numa pedra preciosa de médio valor. Fonte: <http://geologia-online.blogspot.com.br> - Consultado em 07/01/2017.

bela. E ela rebrilhava, para mim, feito itamotinga. Uns talismãs.” (ROSA, 1988, p. 271)

É preciso lembrar que há toda uma simbolização desses três amores da vida adulta de Riobaldo: Otacília representa o amor nobre, puro e elevado – o ideal social e religioso para o matrimônio, exigindo normas e etapas (a aproximação cortês, a autorização do namoro por parte da família, o noivado aprovado e o casamento em igreja, respeitando-se, claro, a virgindade da pretendente). Não é à toa que todas as suas referências a Otacília são cercadas por termos e elementos que remetem ao elevado e ao divino:

E que, com nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras dos Gerais, viemos subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. [...] Era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se movem. (ROSA, 1988, p. 132)

Fomos chegando de tardinha, noitinha já era, noite, noite fechada. Mas o dono não estava, não, só ia vir no seguinte, e sor Amadeu a graça dele era. Quem acudiu e falou foi um velhinho, já santificado de velho, só se apareceu no parapeito da varanda – parece que estava receoso de nossa forma; não solicitou de se subir, nem mandou dar nada de comer, mas disse licença d’a gente dormir na rebaixa do engenho. Avô de Otacília esse velhinho era, se chamava Nhô Vô Anselmo. – Santificado (ROSA, 1988, p. 133)

Divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso. [...] Que jurei em mim: a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via. [...] Mas, Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo. (ROSA, 1988, p. 134)

O local é uma fazenda santa, no roteiro de Deus, perto do céu. Otacília, protegida pelo pai Amadeu e avô Anselmo (santificado), está protegida pelos anjos (ambos os nomes começam com a letra “A”). Ela é Nossa Senhora no altar. Ou seja, é pura, nobre, para casar:

E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já

aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. (ROSA, 1988, p. 256)

Nhorinhá, por sua vez, ocupa o lugar oposto, remetendo ao amor baixo e rasteiro – amor carnal, imediato, desejo físico. Ao contrário de Otacília, que Riobaldo não pode tocar e usufruir a mesma maneira que a prostituta, sua referência à Nhorinhá é sempre cercada pelo sensível (gosto, cheiro, toque, visão completa):

Digo: outro mês, outro longe – na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. [...] Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá – nas Aroeirinhas – filha de Ana Duzuza. Ah, não era rejeitã... [...] Nhorinhá puta e bela (ROSA, 1988, p. 75, 230)

Em outras palavras, Riobaldo consegue formar a imagem-sensação de Nhorinhá, enquanto de Otacília forma apenas a imagem-idealização. Essa diferença fica clara no mesmo trecho em que se discute o nome da flor na casa de Otacília:

E o nome da flor era o dito, tal, se chamava [Casa-comigo] – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “Dorme-comigo...” Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino pequeno. (ROSA, 1988, p. 136)

Diadorim – para quem a flor não era nem “Casa-comigo”, nem “Dorme-comigo”, mas “lirólro” - seria uma espécie de síntese ou fusão, oscilando entre esses dois amores: alto, por exemplo, pelo zelo e amizade ímpar com Riobaldo, ou quando este vê nele a imagem de

Nossa Senhora - “Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa.” (ROSA, 1988, p. 400); e baixo, quando Riobaldo sente atração física por Diadorim, o que pode ser verificado em inúmeras passagens, como a seguinte:

Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. [...] minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... (ROSA, 1988, p. 500)

Essa marca oscilatória e deslocalizadora de Diadorim, potencializada pela atração de Riobaldo, que desconhece seu verdadeiro sexo, colocam Diadorim como uma figura híbrida, sempre transitória, representada no romance como uma neblina (ou seja, aquilo que permite e não permite ver, o que confunde etc.). “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 1988, p. 14). Sperber, em *Signo e Sentimento*, já apontava a mesma relação:

Diadorim é a ‘neblina’ de Riobaldo. Neblina é símbolo do indeterminado. É prelúdio de manifestação, correspondendo a uma fase da evolução anterior à distinção das formas. Mistura de ar, água e fogo, corresponde, simbolicamente, ao caos primordial. (SPERBER, 1982, p. 93)

Voltando para a questão da pedra inicialmente trazida para presentear Diadorim, se forem três os níveis ou tipos de amores, a pedra também deveria ser diferente? Parece que sim.

Conforme apontado, dentre os três tipos de pedras preciosas citadas⁵, a safira é a que apresenta o maior valor comercial, de forma que o topázio e ametista ficam nos segundos e terceiros lugares, respectivamente. Além disso, a safira é que mostra a maior variação de

⁵ Safira, Topázio e Ametista (Nota 4, p. 07).

cores, sendo que algumas delas inclusive mudam a cor original, conforme a incidência da luz solar.

Ora, grande variação de cores e capacidade de sofrer mudança da cor original! Isso nos remete, inevitavelmente, a Diadorim, já que tais características poderiam ser relacionadas a seu gênero oculto (mulher disfarçada em homem, guerreiro/donzela guerreira, amigo(a)/amante de Riobaldo, etc.).

Podemos então conjecturar que se Riobaldo pretendia não revelar qual seria seu amor de ouro e seu amor de prata, o presente debruçar sobre essa mudança e suposta confusão com os nomes das pedras demonstra que não há confusão alguma. Ou seja, o narrador confessa, embora indiretamente, que o grande amor de sua vida, seu amor de ouro (ou safira, pedra/elemento de maior valor), foi e sempre será Diadorim.

Otacília é prata (segundo lugar que no futuro será primeiro, mas que nesse momento só merece a pedra de topázio) e Nhorinhá, a bela Nhorinhá, é o amor de bronze (portanto merecedora da pedra de ametista). Esse seria o ‘pódio’ dos amores de Riobaldo⁶.

A entrega da pedra é uma ação simbólica. Ela representa o coração de Riobaldo e sua destinação nada mais é que a sua escolha - a doação completa e irrevogável do seu amor. A conclusão pode ser dura, mas é verossímil: como em um pódio, apenas com a morte do amor maior (Diadorim, ouro), é que o segundo (Otacília, prata) pode ser primeiro:

Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher! (ROSA, 1988, p. 42)

⁶ É importante apontar que a crítica também oferece uma visão diferente sobre essa questão. Há certa unanimidade na constatação que Diadorim é o amor de prata. Por exemplo, a afirmação de Sperber em *Signo e Sentimento*: “Diadorim era o amor de prata de Riobaldo. No plano ético, a prata simboliza o objeto de todas as cupidezias e desventuras. E não é mesmo que, direta ou indiretamente, justamente tanto as cupidezias como as desventuras de Riobaldo foram provocadas por Diadorim? Diadorim, que lhe ensinou as belezas da natureza, era capaz de um sentimento só de cada vez. É esta a culpa de Diadorim? E, no entanto, Diadorim poderia representar o infável...” (1982 p. 93-94). No entanto, como em Rosa tudo é “resvaloso”, acreditamos ser aplicável outro ponto de vista.

Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que eu tive de compensar, numa mão e noutra, amor com amor. (ROSA, 1988, p. 92)

Lembremos que Riobaldo se encontra em sua casa. É lá que ele recebe o recém-chegado homem da cidade, seu interlocutor e hóspede, por três dias. Durante o seu contar, surpreendemos algumas passagens na qual o ex-jagunço manifesta preocupação em ser ouvido por Otacília, que, desde a morte de Diadorim, torna-se o amor principal de Riobaldo, que a ama, respeita e louva, mas que muito provavelmente nem desconfia que no passado fora prata, pois era incapaz de rivalizar com o amor de ouro de Riobaldo por Diadorim: “Deamar, deamo... Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça. Moço: toda saudade é uma espécie de velhice.” (ROSA, 1988, p.26)

De qualquer maneira, será esse amor incompreendido e irrealizável por Diadorim que empurrará Riobaldo para as outras ações importantes de sua vida: o suposto pacto diabólico para conseguir vingar Joca Ramiro, a chefia do bando de jagunços, a vitória sobre os hermógenes e a percepção do mundo como valor maior, como pedra preciosa do mais alto valor, apesar da dolorosa perda do amigo/amado.

Essa percepção apurada, fruto de um despertar estésico que permite a Riobaldo ver/sentir/perceber o mundo em profundidade, acarretará, no entanto, em um despertar existencial solitário.

O que não se achava, o que eu pensava. Eu era diferente de todos? Era. Susto disso – como me divulguei. Alaripe, o Quipes, mesmo o calado deles, sem visagens, devia de ser diverso do meu, com menos pensamentos. Era? Sei que eles deviam de sentir por outra forma o aperto dos cheiros do cerradão, ouvir desparelhos comigo o comprido ir de tantos mil grilos campais. Isso me dava ojeriza, mas também com certo consolo – misturado. (ROSA, 1988, p.503)

Assim como em outras passagens⁷ da obra, Riobaldo se confessa e se vê diferente dos demais, tanto para pensamentos como para

⁷Ninguém nem mal me ouvia, achavam que eu era zureta ou impostor, ou vago em aluado. Mesmo eu não era capaz de falar a ponto. A conversa dos assuntos para mim mais importantes amolava o juízo dos outros, caceteava. Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma. (ROSA, 1988, p. 299)

sensibilidades. Além disso, esse trecho reforça a ligação entre a profundidade de pensamentos e questionamentos com a profundidade do sentir e perceber. Ao menos parece ser esse o raciocínio traçado pelo narrador: “... O calado deles, sem visagens, devia de ser diverso do meu, com menos pensamentos”.

Por que Riobaldo acreditaria nisso? Por que pensaria assim? Ele responde: [Porque] “Sei que eles deviam de sentir por outra forma o aperto dos cheiros do cerradão, ouvir desaparelhados comigo o comprido ir de tantos mil grilos campais.” Ou seja, uma vez que Vupes e Alaripe (e todos os demais não despertos sensível e existencialmente) tinham menor capacidade sensitiva/sensória/estésica/perceptiva, tinham, consequentemente, diferente forma investigativa, questionadora, inquiridora. O que não significa que Riobaldo se visse melhor que os outros, porém diferente. Tal situação o deixa confuso, sem saber se é realmente bom ou ruim perceber e pensar a fundo: “Isso me dava ojeriza, mas também com certo consolo – misturado.” (ROSA, 1988, p.503)

Essa ‘distância’ entre Riobaldo e os demais jagunços, o que tanto o incomoda e ao mesmo tempo escancara esse lapso sensível/existencial face aos companheiros, é tão marcante que temos a impressão de que tais personagens não falam a mesma língua:

– A veja, Alaripe: que nome será que esta vereda havia de ter, o que merecesse denominado? Alaripe, agachado ali mesmo, se virou para mim, esbarrando de assoprar o fogo: – Figuro que ela algum nome já tem, só que não se saiba. A modo que, pegando algum morador de por perto, se indaga... – ele melhor me respondeu. Mas eu contradisse que não se precisava. (ROSA, 1988, p. 504)

Ora, nesse momento Riobaldo quer saber tudo, menos o nome real daquela vereda. Isso pouco lhe importa. Embora a resposta do Alaripe seja a melhor possível [“Ele melhor me respondeu”], o que Riobaldo busca na conversa com o companheiro jagunço é um pouco de amparo existencial, uma abertura para falar da vida, seus acasos e incompreensões.

Alaripe não tem culpa por não ter condições de ultrapassar a linha ordinária, o imediato limitante imposto pela ausência de um

posicionamento questionador face à vida. Assim como os demais jagunços, ele não “fantaseia”, “não mistura matérias”.

Buscando um esquema representativo por meio das últimas três letras do alfabeto, é como se Riobaldo, à maneira de seu compadre Quelemém, que “quer não é o caso inteirado em si, mas sobre-coisa, a outra-coisa” (ROSA, 1988, p. 125), buscasse a resposta final (Z) através da dúvida colocada (Y), mas Alaripe só tem condições de responder o ordinário, a coisa (X).

Riobaldo teima, busca algo além, a “sobre-coisa” (Z), mas seu esforço é em vão:

Eu quis percorrer qualquer noção. – O que é que tu acha do que acha, Alaripe? Ele não me conheceu: principiou a definir o Paredão, do Cererê-Velho, do Hermógenes. Atalhei: – que não isso; que da vida, vagada em si, no resumo? – A pois, isto... Homem, sei? Como que já vivi tanto, grossamente, que desgastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma... Ele disse bem. Mas eu entiquei: – Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode ser vero bom jagunço... (ROSA, 1988, p. 505)

Outra vez ele pergunta (Y) para quem sabe chegar à “outra-coisa” (Z), mas ouve o ordinário (X). Como já citado, é fato que essas reincidentes perguntas de Riobaldo ‘amolam o juízo dos outros’, ‘caceteiam’. Sendo que ele próprio não tem “certeza de coisa alguma” (ROSA, 1988, p. 299).

Essa busca da resposta final, da “sobre-coisa” (Z), através de constantes perguntas (Y), mas cujas respostas vêm frequentemente através do elementar ou do silêncio, da indiferença e do desentendimento dos demais (X), podem ser sintetizadas por essa passagem, logo na sequência do trecho anterior: “Deu um momento, me tirou disso; e tanto bastou. Doidice, tontura de espírito... – eu repensei, repostado em pé. **Xô!** O **y**psilon dum jegue eu era – **zote.**” (ROSA, 1988, p. 505 – grifo meu).

XYZ: Riobaldo tenta, labuta, busca. Ele quer sair de X (ordinário, coisa) para alcançar Z (a “sobre-coisa”), mas sempre que arma a pergunta (Y), lhe devolvem a X. Por ser incompreendido, Riobaldo muitas vezes se rebaixa (“O ypsilon dum jegue eu era”). Seu despertar é mesmo solitário.

Para vencer essa condição e encontrar um sentido para a existência, Riobaldo, como vimos, traça sua vida diante do seu interlocutor (nós, leitores) através de uma linguagem viva e pulsante que demanda e emana sensibilidade.

Referências

BACON, Francis. *Ensaíos civis e morais*. Tradução e notas de José Aluysio Reis de Andrade. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1988;

LEITE, Dante Moreira. *Grande sertão: veredas e a Psicanálise*. Artigo publicado no Suplemento do Jornal O Estado de São Paulo em 03/06/1961;

MARÇOLLA, Bernardo A. *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte, 2006. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa;

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 36 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986;

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento* - São Paulo: Editora Ática, 1982;

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. Edusp, São Paulo, 1994.

O sertão é o sozinho, é a sombra minha... Do não-lugar à mediação humana em *Grande sertão: veredas*
Marcos Paulo Torres Pereira

O que a linguagem fabricou tem uma existência tão sólida quanto, no domínio da vida, as fabricações do artesão.

(André Jolles)

O que lembro, tenho.
(Guimarães Rosa)

“Sertão é o sozinho” (ROSA, 1994, p. 213), cunhou Riobaldo, narrador de *Grande sertão: veredas*, num tom confessional a seu calado interlocutor, a fim de lhe explicar o inóspito interior das Gerais, região do desconhecido e incompreensível lugar cujo tempo e espaço carecem daquilo que lhe daria sentido e significação, o humano, “onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 1994, p. 8).

Publicado em 1956, *Grande sertão: veredas* apresenta um território além do somente físico, pois em trançado multívoco da memória de Riobaldo, o sertão se faz psicológico e simbólico, “um mundo mais bárbaro e rude do que primitivo, algumas vezes idílico, outras cruel próximo tanto da Natureza quanto da idade heroica, ainda anônima, pré-civil, extra ou contrarracional” (NUNES, 2013, p. 245) num devir transcendência, pois “é incorporado e o que aparentemente era externo, o entorno, ganha morada em cada um dos personagens que aprendem a ler o mundo para lerem a si próprios¹” (MEYER, 2011, p. 204)... Um sertão que desemboca em fabulação, mistério e metafísica, transfigurado em “arena abstrata onde o mal grassa, onde se joga o destino de homens e mulheres, onde Deus e o Diabo travam uma batalha cósmica² que tem por trunfo a salvação ou a danação da alma dos viventes” (GALVÃO, 2006, p. 144).

¹ “Sertão! é dentro da gente”. (ROSA, 1994, p. 213)

² Mas eu mesmo queria prosperar de olhos abertos, carecia. O que produzia, era eu aguentar até passar o arrocho no coração. Deus que me punia – que

Márcio Seligmann-Silva lê o *Grande sertão* como performance da memória e ato de recordação, a partir de uma elocução do eu em traços testemunhais e confessionais que burilam “o ponto de vista subjetivo, do narrador em primeira pessoa, que apresenta por um lado o que viu e, por outro, o que viveu, suas emoções e sofrimentos” (2009, p. 133) à “apresentação e simultânea construção de um espaço mnemônico intenso, sem começo ou fim, com uma temporalidade parcialmente cronológica e muito mais emocional” (2009, p. 134).

Os traços dessa elocução apontam para um substrato metafísico de tempo e espaço constituinte do sertão de Riobaldo, diferente da noção de espaço absoluto, euclidiano, delimitado por marcações fronteiriças, mas dependente de relações e subjetividades que dialogam diretamente com o que postulou Paul Ricoeur acerca da manifestação simbólica do tempo, que se torna “tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15), ao entendimento de que o espaço do sertão do narrador torna-se humano na mesma condição de estar articulado de modo narrativo, resgatado e reconstruído pela memória, gerando narrativa significativa por apresentar um espaço calcado na experiência, cujas dimensões e significados configuram o caminho da travessia da qual emerge o homem: “existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1994, p.875).

O *diálogo monológico* de Riobaldo lhe possibilita a construção de uma compreensão de si através da apreensão epistemológica do humano, alicerçada nas inter-relações deste com o sertão, numa historicidade indissociável do próprio meio de linguagem no qual ele vive, gerando uma identidade que não se reduz à ideia do ego como ilusão narcisística. Não se trata do sujeito do *cogito*, mas de um existente que se desvela pela exegese de sua própria vida: “a compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos uma mediação privilegiada” (RICOEUR, 1991, p. 138). Ricoeur complementa:

hora tem – ou o demo pegou a regatear? E entendi que podia escolher de largar ido meu sentimento: no rumo da tristeza ou da alegria – longe, longe, até ao fim, como o sertão é grande...” (Rosa, 1994, p. 805)

A pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas ‘experiências’. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem. (RICOEUR, 1991, p. 176).

Assim o sertão narrado, “onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 1994, p. 15) e onde “o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. [onde] Viver é muito perigoso” (ROSA, 1994, p. 20), é o instrumento a uma hermenêutica do si, tendo o texto como meio/lugar no qual se constitui³.

Seguindo o postulado de Milton Santos (1994), o sertão é o resultado de um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações que o caracteriza. A jagunçagem, como expoente desse sertão, torna-se um objeto que sustenta e é sustentado por um sistema de ações (geradora de uma forma de pensar) que lhe atribui uma significação clara, a resposta do indivíduo a uma ausência de poder estatal como forma de resistência do grupo e sobrevivência do indivíduo, ou seja, à jagunçagem é atribuída um determinado valor de *(sobre)vivência* fazendo com que as inter-relações humanas e sociais fossem matizadas pela representação que lhe é adquirida naquele lugar⁴.

Milton Santos explica a materialidade do espaço e de seu uso, assomando à essência de seu discurso os conceitos de tempo e mundo:

³ O sentido de *meio* para Ricoeur é o mesmo sentido de *médium* de Gadamer, construído mediante o discurso, na qual se apresentam interlocutores dirigidos pela ação do discurso ao invés de interlocutores que o dirigem.

⁴ A natureza de humanização do espaço não se refere ao dominar de um espaço ou a simples presença do homem neste, mas à sua compreensão como lugar inerente a características de localização e representação, no qual se constroem, mediante inúmeros fenômenos e processos, relações de apropriação de condições naturais e físicas e relações de representação simbólico-identitárias, de modo a particularizar a coletividade como comunidade e o espaço como imanente a esta comunidade.

Por tempo, vamos entender grosseiramente o transcurso, a sucessão dos eventos e sua trama. Por espaço vamos entender o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos. E por mundo entendamos a soma, que também é síntese, de eventos e lugares. A cada momento, mudam juntos o tempo, o espaço e o mundo. (SANTOS, 1996, p. 216)

A paisagem das Gerais não é o *sertão mundo* substrato de *Grande sertão: veredas*, pois o mundo, como correlacionador de eventos e lugares, tem como alicerce a realização do humano “sobre uma base material: o espaço e seu uso; a materialidade e suas diversas formas, as ações e suas diversas feições” (SANTOS, 1996, p. 216), assim o lugar seria a extensão do acontecer solidário, o espaço de inter-relação de se viver junto. A paisagem das Gerais – e os distanciamentos humanos e físicos que lhe são ulteriores – evocariam não a significação de lugar, e sim o de não-lugar, definido por Augé (1994) como aquele que não é identitário, nem relacional, nem histórico⁵.

⁵ “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional e nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). O conceito foi cunhado pelo antropólogo remetendo a espaços que não se perfazem em lugares antropológicos dado o apagamento de significação destes para quem os habita e de inteligibilidade para quem os observa, por se tratarem de espaços destinados à “individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero”. A definição de não-lugar é atrelada à concepção de supermodernidade – conceito também criado por Augé – em oposição ao de pós-modernidade, pois enquanto este se refere à partição ao passado, o de supermodernidade aceita o que veio antes como componente do presente, como base constituinte da modernidade na compreensão conceptual de tempo, espaço e individualidade como categorias marcadas por “figuras de excesso”, na superabundância espacial e na individualização de referências. Augé emprega como exemplos de não-lugares aeroportos, cadeias de hotéis, clube de férias, terrenos invadidos, campos de refugiados, salas de espera, centros comerciais etc., espaços em que não se fincam raízes, que não se fundam alicerces. Apesar destes poderem ser assimilados como substratos de modernidade por serem incapazes de gerar identidade de grupo (seja pelo aceleração da história pelo excesso de informações que necessitam dar sentido ao presente; seja pelo excesso de espaço no paradoxal encolhimento do mundo na concentração urbana, migrações populacionais e produção de

O sertão sem tamanho⁶ é também, paradoxalmente, o sozinho, o do não-lugar, pois é negação de alteridade por não conter em si o Outro, por fechar-se a quaisquer possibilidades de reconhecimento pela secura das paisagens e paragens, pela violência e morticínio da jagunçagem. Riobaldo, que é abarcado pelo sertão, é o catalizador da transformação simbólica de não-lugar paisagem das Gerais em *sertão mundo* como lugar de inter-relação, como aquele que lhe é apreendido, maturado pela memória e subjetivado em seu relato, porquanto maior que o das Gerais, por se tratar daquele oriundo da experiência das andanças e vivências como jagunço, geradora de uma perspectiva de negação ao não-lugar pela mediação do humano.

Benedito Nunes (2013), explicando o equívoco de classificação atribuída à obra como romance regionalista pelo crítico João Gaspar Simões, retoma essa ideia de multívoco sertão como resposta às inquietações de Simões acerca da falta de verossimilhança de uma linguagem tão elaborada e tão requintada do romance ser proferida de forma monológica por Riobaldo, um rústico. O crítico explica que Simões partiu à sua classificação de uma premissa que estabelecia o sertão como realidade uniforme e imutável, o que porém não condizia com a verdade estilística empregada, por não haver matéria de fabulação calcada tão somente em plano de significação cuja

não-lugares, seja pelo papel de centralidade do mundo adotado pelo indivíduo moderno), leio o sertão das Gerais em *Grande sertão: veredas* também como não-lugar pela categoria de excesso de espaço que afasta o homem de seus semelhantes, impedindo-os de inter-relações entre si e com o próprio espaço, gerando individualidade solitária (no silêncio estabelecido pelo desconhecimento do outro, o que fez com que Riobaldo encontrasse somente em Diadorim a significação do mundo que o rodeava), sentimento de transitoriedade (pelo percepção da efemeridade da vida ante a violência do sertão, o que desperta no narrador a necessidade do metafísico e do medo de seu destino após a morte, por não saber se o diabo existiria ou não e se teria ou não feito um pacto com ele) e de passagem (pelo caminho no sertão a ser percorrido pelos jagunços... Caminho este que talvez tenha se iniciado para Riobaldo no de-Janeiro e se findo com a morte de Diadorim...). Mesmo numa constituição arcaica de sertão, *Grande sertão* reverbera os mesmos problemas do homem moderno.

⁶ “O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho (...) O sertão está em toda a parte”. (ROSA, 1994, p. 5)

perspectiva regionalista de “um certo homem e um certo meio, uma linguagem e uma sociedade particularizada” (NUNES, 2013, p. 131) fosse arrimo e estrutura, e sim de matéria que recorria a um que é ao mesmo tempo três sertões, em gradações, pois se a dependência direta a tempo e espaço específico se faz perceber (na descrição detalhada de plantas, bichos, rios e morros, trilhas e veredas; na delimitação das relações humanas e sociais; no ritmo e cadência da linguagem de Riobaldo), emanam também outras duas manifestações, “o da aventura humana, sob os grandes paradigmas da viagem e do combate” e o “destino metafísico e religioso, sob o paradigma da escolha entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Demônio” (NUNES, 2013, p. 132).

Escreveu Augé (1994, p. 73): “o lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”. Nesses termos, era de se esperar que a cumplicidade entre Riobaldo e seu interlocutor pudesse ser suficiente para a apresentação de um sertão mais completo, mais humano, num discurso de rememoração volitivo que evocaria apreciação e aprovação, caso houvesse identificação inequívoca entre o narrador e o espaço narrado. E dou ênfase: caso houvesse identificação!

A natureza selvagem e hostil do sertão jagunço das Gerais, entretanto, não permitiria o desenvolvimento de um discurso no qual o sertão pudesse ser compreendido como lugar, sequer poderia permitir as mediações simbólicas necessárias à fundação de reconhecimento e de alteridade. A lembrança que Riobaldo tinha do sertão é a de um não-lugar, porque se via acuado pela hostilidade, crueldade e violência que o sertão lhe impunha, fazendo com que o discurso rememorado constituísse duas marcações temporais próprias que se intercalavam nas inferências do próprio narrador: a do tempo passado e a do tempo presente, tensionados pela dúvida, pelo remorso e pela angústia de suas escolhas e de suas reações ao não-lugar. A violência calava o discurso e o silêncio não constituía o lugar.

Obra de opor, por medo de ser manso, e causa para se ver respeitado. Todos tretam por tal regra: proseiam de ruins, para mais se valerem, porque a gente ao redor é duro dura. O pior, mas, é que acabam, pelo mesmo vau, tendo de um dia executar o declarado, no real. Vi tanta cruz! Pena não paga contar; se vou, não esbarro. E me desgosta, três que me enjoa, isso tudo. Me apraz é que o pessoal, hoje em dia, é bom

de coração. Isto é, bom no trivial. Malícias maluqueiras, e perversidades, sempre tem alguma, mas escasseadas. Geração minha, verdadeira, ainda não eram assim. Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente... Eu, já estou velho. (ROSA, 1994, p. 24-25)

Novamente, tomo das palavras de Augé:

O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (AUGÉ, 1994, p. 74)

As memórias de Riobaldo expressam a tensão de polaridades aludidas por Augé e nestas é que compreendo a transformação do não-lugar em lugar em *Grande sertão: veredas*, pela ação da mediação humana que se torna responsável pela releitura daquilo que seria paisagem em espaço representativo e simbólico na refiguração do sertão⁷ em seu relato. Momentos há na narrativa em que este é o não-lugar, pelo distanciamento humano que calava os discursos; noutros, é lugar demarcado pela violência e assassinio e as representações ressignificam no discurso a simbólica da morte: “sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada” (ROSA, 1994, p. 148). Noutros, ainda, a lembrança que Riobaldo tem do sertão não é delimitada somente pela presença da morte, mas também pela presença de Diadorim, o que faz com que nesses momentos o homem acuado pela hostilidade do Gerais se permita outras lembranças de um sertão de bem-querer e das belezas da natureza. Riobaldo confessa a seu interlocutor que esse outro sertão que lhe sobreveio é diferente daquele das Gerais e da jagunçagem, por ser constituinte – e constituído – por um discurso marcado por uma simbólica que afastava sua percepção da violência à beleza do mundo: “quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (ROSA, 1994, p. 30).

O sertão filtrado pelos olhos de Diadorim é a vazante donde aflui a Riobaldo o rememorar de um sertão que não é mera paisagem, mas

⁷ “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; digo”. (ROSA, 1994, p. 403)

espaço de identificação e relação. Se a paisagem pode ser definida como “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança” (SANTOS, 1988, p.61), então sua essência se corporificaria na materialidade fixa, no instante de sua apreensão. O sertão das bem-querências não se ancora, todavia navega nas memorações, relacionando aquilo que era apreendido pelas sensações às emoções que evocava, deixando de ser mera paisagem para se tornar em sua memória espaço de relações e representações. Se antes o expositor do sertão era a jagunçagem e a violência – e os sistemas de objetos e os sistemas de ações que o caracterizava matizavam sua existência – na vazante imagética dos olhos de Diadorim outro objeto surgia: um sertão idílico manifesto se um discurso sensível.

O “homem-d’armas, brabo bem jagunço” Reinaldo⁸ causara estranhamento a Riobaldo na sua apreensão de mundo, na sua humanização do espaço, o que lhe parecia fraqueza, porém o narrador confessa sua rendição a esta apreensão do mundo herdada de Diadorim: “sopesei meu coração, povoado enchido, se diz; me cri capaz de altos, para toda seriedade certa proporcionado. E, aí desde aquela hora, conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que ele falasse, para mim virava sete vezes” (ROSA, 1994, p. 198).

O trecho a seguir mais explana esta ideia:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava

⁸ Quando nas memórias de Riobaldo Diadorim ainda não era Diadorim, mas o companheiro que conhecera desde menino no de-Janeiro.

surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o Manuelzinho-da-croa. (ROSA, 1994, p. 196-197)

“O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par dialético. Complementam-se e se opõem” (SANTOS, 1988, p. 72). O espaço do sertão é paisagem relacionada a Riobaldo pela jagunçagem e por Diadorim⁹, espaço humano porque suas memórias ressignificam as experiências, “só que o sertão é grande ocultado demais” (ROSA, 1994, p.723), por isso no relato de Riobaldo a seu interlocutor a compreensão de si ainda não estava acabada, porque seu meio para si ainda também não estava, pois é sujeito inter-relacional com seu discurso, com seu interlocutor, consigo mesmo, com os símbolos e os significados do sertão, que lhe são objeto relacional e meio humanizado:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (ROSA, 1994, p. 26-27)

A compreensão de si não acabara a Riobaldo, era-lhe travessia porque o sertão assim também lhe era.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

⁹ Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz (...). O que Diadorim reslumbra, me lembro de hei-de me lembrar, enquanto Deus dura. (ROSA, 1994, p. 581)

- GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: vários (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira*: Guimarães Rosa. 1ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.
- MEYER, Monica Angela de Azevedo. A natureza do sertão. In: João Guimarães Rosa. (Org.). *A Boiada - Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira & Saraiva, 2011.
- NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In.: PINHEIRO, Vitor Sales (Org.) *A Rosa o que é de Rosa*: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *Tempo e narrativa*. Tomo 3. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado – fundamentos Teórico e metodológico da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. “Mapa do Mundo: tempos e espaços hegemônicos?” In.: *Saber Plural*. nº 3. São Paulo: ECA/USP, 1996.

Por que “homem humano”? Ecos de leituras roseanas da obra de Romano Guardini

Suzi Frankl Sperber

O início e o fim de uma narrativa são marcos fundamentais de uma obra. *Grande sertão: veredas* termina com “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”. (ROSA, 1994, p.875). E começa com “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram tiros de briga de homem não, Deus esteja.” (ROSA, 1994, p.3). Termina negando a existência do diabo e afirmando a do homem humano. Por que homem humano? E qual a relação entre o homem humano, a briga de homem e a afirmação de que não há diabo – Deus esteja?

Os temas de Deus e do diabo são temas religiosos e já por si confirmam a importância do papel da religiosidade no extraordinário romance. Não esqueçamos que a ficção tem o poder de entrelaçar, em sua trama, no uso especial e na escolha das palavras, aspectos os mais diversos da sociedade, do homem, da política, filosofia, conhecimentos – sem perder suas mais amplas dimensões, beleza, riqueza ficcional. O “homem humano” citado pareceria uma redundância – não fosse a existência do Mal no mundo, que nos faz temer o homem desumano. A busca da humanidade do homem – do ser humano – vem a ser uma das grandes buscas do narrador Riobaldo, para a qual ele pede repetidamente confirmação, a partir da afirmação cheia de dúvidas de que não existe diabo:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse... 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 sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. (ROSA, 1994, p. 6)

Ao examinar a biblioteca de João Guimarães Rosa, dando atenção especial às suas leituras religiosas, filosóficas e espirituais, notei a importância que tivera para Rosa um autor hoje bastante esquecido: Romano Guardini (SPERBER, 1976, p. 91-98). Dois trechos são especiais. Um deles fala sobre a necessidade de uma fé dura¹, e o outro valoriza e revaloriza os pobres, os humildes:

[...] o evangelho diz que os pobres, os desprezados, os pecadores e os publicanos são mais receptivos à mensagem e ao reino de Deus muito próximo, que os poderosos e os sábios da terra. Instintivamente estes últimos trabalham para conservar o mundo tal qual ele é. Eles não querem a “desvalorização”. Os outros estão menos ligados e por isto mais disponíveis. [...]

Os pobres [...] compreendem mais facilmente que há uma outra coisa para além da terra; porque sua experiência lhes permite tocar com o dedo a insuficiência do mundo e instruídos desta maneira eles estendem seus braços para outra coisa. (GUARDINI, 1946, p. 70 e 85)

Em toda a obra roseana as personagens são preferentemente pobres, humildes, loucos, crianças, prostitutas, mulheres, animais. Estes estão abertos para valores outros, diferentes dos da burguesia. Têm olhos, ouvidos, atenção voltada para a transcendência, para a magia, para o sobrenatural.

Outro trecho do mesmo livro citado de Romano Guardini (GUARDINI, 1946, p. 263, in SPERBER, 1976, p. 96) confirma uma característica de Riobaldo e das demais personagens: todas têm fissuras, sobretudo Riobaldo que precisa optar sobre o que fazer – e sempre duvida. Mas dentre tantos aspectos diversos, um me chamou a atenção apenas agora, tantos anos passados depois da prolongada pesquisa: o homem humano. E o associei, dentre tantas possibilidades de referência, exatamente a Romano Guardini. Anos adiante de novo (o

¹ Ce n'est pas d'une foi aimablement poétique, mais une foi dure qui nous est imposée, surtout à une époque où les choses perdent leur charme assoupissant et s'affrontent dans toute leur rigueur. (GUARDINI, 1946, p. 31) (Não é uma fé docemente poética, mas uma fé dura que nos é imposta, sobretudo em uma época em que as coisas perdem o seu encanto hipnótico e se confrontam com todo rigor. (Trad. da autora)

artigo foi redigido há uns 6 anos...), um livro quase irado de Silviano Santiago protesta com relação à “domesticação” de *Grande sertão: veredas*. Concordo que haja ensaios mais embevecidos com um repertório acadêmico – filosófico, ou outro – e menos atentos à abrangência de conhecimento proposta pela poesia roseana. Porque não cabe tudo no grande romance, ainda que o que cabe seja de uma densidade que o leitor apenas apalpa, procurando circunscreve-la. Mas isto não domestica nem o romance, nem Guimarães Rosa: só tenta abraçar e abrir veredas para a leitura o romance. E por que procurar relações entre o romance e as obras lidas e valorizadas por Guimarães Rosa? Porque assim também se apalpa temas e seus desenvolvimentos na ficção e se confirma o apreço atribuído pelo Autor às obras de diversa natureza lidas por ele. Apenas apreço e temática que serviu para o aperfeiçoamento do espírito, da psique, da cosmovisão do Autor. A obra seguiu seu rumo em momentos sugerido por leituras, mas sempre em verdade independente, livre de peias.

No caso de *Grande sertão: veredas* o narrador, Riobaldo, nos orienta através de seu relato, com relação a sua ética. Ele

instaura, pela dúvida, a dúvida existencial e com ela introduz o problema filosófico e metafísico. A fé é provada não mais por acontecimentos, senão pelo próprio Mal, como entidade — e pela Morte. Mal e morte dinamizam o mundo, a apreensão do mundo e a personagem. Tiram a personagem da estrita simbologia, que encontramos, por exemplo, em “O Recado do Morro”. Ampliam sua dimensão. Mal e morte em verdade exigem das personagens consciência, outorgando-lhes livre-arbítrio. Nestes termos o relato tenderia para uma dialética: este ou aquele (SPERBER, 1976, p. 95)

Vivre c'est être unifié, se posséder et se connaître soi-même, s'assimiler les choses du dehors. C'est être un et identique à travers la multitude des phénomènes, et de son être. Mais partout il y a des fissures: partout, c'est l'option à faire, ceci ou cela. (GUARDINI, 1946, p. 141)

Na presente reflexão, a relação foi formulada a partir de outras obras de Romano Guardini, não constantes da biblioteca de Guimarães Rosa. O que não impede em nada que esta alusão se justifique, aqui, sobretudo sabendo-se que Guimarães Rosa não colecionava livros: lia-

os e sua notável memória lhe garantia desprendimento e aproveitamento das noções gratas para ele.

Vale lembrar que, nas décadas de quarenta e cinquenta, o bispo Romano Guardini era figura respeitadíssima. Italiano, optou por viver na Alemanha. Estudou teologia e fez seu doutorado e livre-docência sobre Bonaventura, a saber São Boaventura². Foi docente em Berlim, Tübingen e Munique. Um dos adeptos de Guardini perguntou a outro por que, não sendo o outro católico, assistia a suas aulas e missas. “O que me atrai em Guardini é seu ethos de verdade, sua vontade de ir à raiz dos problemas do homem e abrir vias claras de solução. Guardini sempre me ensina algo profundo sobre a vida” (QUINTAS 1990, p. 111). Formulei a mim a pergunta sobre que ética haveria por trás do homem humano e como acrescentaria conhecimento ao romance.

Já a partir da primeira palavra³, o leitor de *Grande sertão: veredas* é sorvido pela fala do narrador que conta a sua experiência de vida. Nonada, palavra considerada arcaica⁴, lança o leitor num torvelinho que seria “a narrativa criada ex-nihilo⁵”, conforme Heloísa Vilhena de Araújo, ou o vazio, ou “o lugar de grande segredo entre Deus e a alma”⁶, território do devir, conforme localizei em leituras de Rosa. Nonada abre a história do narrador (que ainda é, ele mesmo, desconhecido) para o mistério e a transcendência (como foi verificado por diversos estudiosos), acolhendo o leitor para o seio da narrativa. Assim mesmo, o relato é tão tortuoso, tão ciente de preservar seu segredo, e tão belo, que o leitor ao mesmo tempo resiste a ser abraçado pelas palavras, em remoinho espiralado, e não tem forças para resistir. Uma resistência possível é armar-se com as noções sobre o jagunço, o sertanejo, o território, a região, a nação, noções geográficas, históricas

² São Boaventura foi teólogo e filósofo escolástico medieval nascido na Itália no século XIII.

³ Ver SPERBER, Suzi Frankl. “Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança”. In *Estudos avançados* vol. 20 n° 58. São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300011>

⁴ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*: Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

⁵ In Araújo, Heloísa Vilhena de. *Roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim: p. 337.

⁶ Santa Teresa de Jesús. *Las moradas. El castillo*.

e sociológicas clássicas ou tradicionais de maneira a entender antes o passado, a referência, do que a trajetória de mudanças vividas e narradas por Riobaldo. Riobaldo é então encaixado como jagunço, ou como sertanejo, podendo corresponder aos que não têm, “a altitude intelectual dos ancestrais superiores” (CUNHA, 1985, p. 175). Alguns críticos tendem a considerar que ele espelharia os latifundiários poderosos. Temos algumas imagens do brasileiro. Charles Feitosa, que estudou a obra de Flusser, amigo de Guimarães Rosa, resume:

Flusser descreve o país em termos gerais como um composto de diversas classes, desde uma massa urbana relativamente acomodada, um homem rural vivendo à beira da pré-história, passando por uma elite econômica enfiada em palacetes, e ainda uma elite acadêmica, caracterizada por diversos graus (maiores ou menores) de admiração e de adesão à cultura europeia. (FEITOSA, 2006)⁷

Euclides da Cunha, ao falar sobre o sertanejo, apresenta a um tempo “o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores” (CUNHA, 1985, linha 626, p. 195)

É um retrógrado; não é um degenerado. Por isto mesmo que as vicissitudes históricas o libertaram, na fase delicadíssima da sua formação, das exigências desproporcionadas de uma cultura de empréstimo, prepararam-no para a conquistar um dia. (CUNHA, 1985, linhas 561-4, p. 177)

Mas também fala no herói. O estatuto jagunço se presta, por isto, a ser associado à violência, à ferocidade, apesar de Riobaldo informar, logo no início de sua narração, que os tiros não foram de briga de homem. Não só: ele acrescenta “Deus esteja”. Portanto: que bom que não sejam tiros de homem. Graças a Deus. Esta expressão é usual até mesmo em formulações aparentemente contraditórias, tanto que rendeu o *Anarquistas, graças a Deus*, de Zélia Gattai. Rosa evitou o lugar comum: Deus esteja. Assim notamos que precisamos ler atentamente *Grande sertão: veredas*, e até *Os Sertões*, para reconhecermos que, seja o

⁷ Charles Feitosa. “No-nada. Formas brasileiras do niilismo”. In *Flusser Studies* 3, p. 1-11. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/03/no-nada.pdf>>

sertanejo, seja o vaqueiro ou o jagunço, e até o homem urbano brasileiro, da época da narrativa, mas não só, caracterizam-se pela religiosidade: “A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa” (CUNHA, 1985, linha 634, p.195). Daí que o estudo da religiosidade é tão relevante quanto o estudo da realidade social. Ou antes: ambos se entrelaçam. E podem ter um papel político, como o que estudou Euclides da Cunha. A religiosidade do caipira, ou do sertanejo foi vista como rebaixada:

Os caboclos acreditam muito em superstições, pois eram frequentes as manifestações da fé, depositadas por inúmeras pessoas em simpatias para curar toda a sorte de males, assim como do receio que essas mesmas pessoas tinham de violar qualquer tabu estabelecido por velhas crendices. Quando algo ruim acontecia era traduzido que está ligado à religião, enraizado na cultura. (AMARAL, 1981, p. 379).

Em *Grande sertão: veredas* não há manifestações de fé rebaixadas, relativas a simpatias - mesmo que, na reversibilidade que caracteriza a narrativa, como diz Antonio Candido, também lemos uma, relativa à coragem:

O que há, que se diz e se faz – que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça-pintada. É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar à mão curta, a ponta de faca! Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão – e esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis! O senhor não é bom entendedor? (ROSA, 1994, p.212)

Riobaldo, em seu diálogo com o desconhecido, com o ausente-presente, o silencioso, esclarece como a simpatia é irônica, porque é preciso antes ser corajoso para realizar a façanha que produz a coragem. Para entendermos o romance precisamos reconhecer que o Riobaldo, narrador velho, relata aventuras que não são rasas. O tempo todo o narrador e a personagem refletiram sobre suas ações, sobre o rumo a ser dado às decisões.

A fluidez do real leva o espírito a ir além da aparência, invocando “não o caso inteirado em si, mas a sôbre-coisa, a outra-coisa”. E leva a dois movimentos contrários, que compõem uma visão diversificada e ambígua [...] (CANDIDO, 1970, p.157-8)

É possível ver e procurar entender a sobre-coisa e a outra-coisa porque o narrador não se vê nem a si, nem aos outros como seres inferiores. Aliás, no conjunto de contrapontos que, a todo momento, levam Riobaldo a pesar os eventos, as próprias ações e os seres com os quais convive, não surge nem qualquer referência a raça, nem a classe, propriamente, e muito menos a inferioridade e superioridade. Há Deus e o Demo. Há Bem e Mal, justiça e injustiça. Com os quais Riobaldo se digladiava. Como a visão de mundo, do outro é igualitária, Riobaldo procura compreender as diferenças sem desqualificações nem estigmas. Só um é A Diferença: o Hermógenes, pactário. Este igualitarismo, surpreendente em território que costuma ver-se e ser visto como fundamentalmente desigual, é um dos ingredientes que eleva o regional para o universal. A desigualdade e a guerra são vistas como injustas e, pois, precisam ser resolvidas. São questões práticas, que afetam o cotidiano. Daí sua força expressiva. A relação de Riobaldo com uma cosmologia é paralela a cosmologias da vida cotidiana, que se caracterizam pela circularidade cultural. Carlo Ginzburg em *O Queijo e os Vermes* (2006)⁸ relata a cosmologia original criada por um moleiro, Menochio, habitante de uma aldeiazinha italiana no século XVI. Por conta de suas ideias Menochio foi condenado pela Inquisição. A conclusão de Ginzburg é que a origem das ideias religiosas de Menochio não deriva exclusivamente da cultura oral camponesa, da qual fazia parte, nem da cultura erudita - dos protestantes e dos humanistas - que Menochio conhecia por suas leituras e por conversas.

⁸ No prefácio à edição inglesa de *O queijo e os vermes*, Ginzburg se reporta a Mikhail Bakhtin. E, valendo-se dele, menciona o termo “circularidade”, para delinear a comunicabilidade que havia entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas na Europa pré-industrial. Essa comunicação se dava de forma dialógica, com “influências recíprocas, que se moviam de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2002, p. 12).

(...) o que torna muito mais complicado o caso de Menochio é o fato desses obscuros elementos populares estarem enxertados num conjunto de ideias muito claras e consequentes, que vão do radicalismo religioso ao naturalismo tendencialmente científico, às aspirações utópicas de renovação social. A impressionante convergência entre as posições de um desconhecido moleiro friulano e as de grupo de intelectuais dos mais refinados e conhecedores de seu tempo repropõe com toda a força o problema da circularidade da cultura formulado por Bakhtin. (GINZBURG, 2006, p. 19)

Riobaldo jagunço, assim como Riobaldo menino e Riobaldo sertanejo mescla noções com “aspirações utópicas de renovação social” assim como o foi capaz Menochio. Não precisamos aplicar artifício nenhum para procurarmos as fontes eruditas, intelectuais, não de Riobaldo, mas as de João Guimarães Rosa, a fim de apreendermos a cosmologia de Riobaldo. E aprendemos, com Ginzburg, que a circularidade cultural autorizaria que um jagunço que se considerasse ignorante, que apenas fora alfabetizado, que lera poucos livros, tivesse conhecimentos tão amplos como os do Autor... Segundo Ginzburg, havia comunicabilidade entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas na Europa pré-industrial. Essa comunicação se dava de forma dialógica, com “influências recíprocas, que se moviam de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. Guimarães Rosa constrói suas personagens com um pressuposto paralelo, sendo que as influências recíprocas também viriam de conversas, assim como de ensinamentos religiosos. Com tal força e penetração, a religiosidade admitida por Rosa não é rebaixada, nem corresponde a uma estratégia retórica de convencimento. Ela revela erudição complexa, decorrente de um conjunto diversificado de preocupações cosmológicas do próprio Rosa. Riobaldo é tão inteligente quanto Rosa. Mas o fato de o narrador e a personagem serem inteligentes e terem um horizonte metafísico elaborado, complexo, construído diante do receptor à medida que vai sendo relatada a história de vida da personagem; o fato de este universo não ser incompatível com as demais personagens, com o contexto geográfico, da natureza, e mesmo sociológico e psicológico das personagens, revela uma sintonia com o que é o povo – o habitante deste território – mesclado, com dúvidas que buscam respostas, com momentos de contradição, mas com um alvo utópico e real claro, tão

claro que “Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.” (ROSA, 1994, p. 3) Mirar é ver. Mire veja. Mirei e vi, repetido, dá a mirar o sentido de contemplar.

Antonio Candido diz de *Grande Sertão: Veredas*

Não se trata de livro realista nem pitoresco, embora pitoresco e realismo nele se encontrem a cada passo; mas de um livro carregado de valores simbólicos, onde os dados da realidade física e social constituem ponto de partida. (CANDIDO, 1970, p. 146)

Os mesmos trechos realistas têm valor simbólico. Assim se passa com “alvejei mira”, que corresponde à busca riobaldiana, “por meu acerto”, sendo boa a pontaria de Riobaldo na mira física e espiritual, religiosa, metafísica. Candido definiu um recurso genial, o princípio de reversibilidade.

Em função dele (princípio de reversibilidade), assim como a geografia desliza para o símbolo e o mistério, apesar da sua rigorosa precisão, o jagunço oscila entre o cavaleiro e o bandido, tudo se unindo no fecho de abóbada que é a mulher-homem Diadorim [...]. (CANDIDO, 1970, p. 146-7)

O “fecho de abóbada” não deve ser esquecido. Diadorim tem até na sua caracterização discreta, aparentemente secundária, traços muito penetrantes, compatíveis com sua personalidade e função na narrativa: fundamental, misteriosa, secreta, intensíssima, poderosa, gentil, compassiva, generosa, amorosa - e fatal. Por conta do patriarcalismo. E da luta irrevogável entre os opostos.

Riobaldo narra ações e chega a um ponto em que reconhece que já contou tudo. Narrara as ações mais importantes, entrecortadas, no fluxo de sua memória. Segue a esta parte a terceira (porque entendo que a segunda parte é constituída pelo meio), em que Riobaldo se aplica a relatar a passagem de Riobaldo jagunço, Tatarana, a Riobaldo Chefe, o Urutu Branco. Ele pretende vencer o Hermógenes, sinônimo de guerra. Sua utopia é resgatar a todos, acabar com a guerra, instaurar a paz, distribuir terras, valorizar pessoas. Para isto ele acredita precisar de uma força superior, que se iguale com a força do inimigo maior, o Hermógenes. Se este é pactário, só outro pactário poderia vencê-lo.

O pacto não é feito de forma degradada, rebaixada. É preciso uma encruzilhada, sim. Com outros detalhes, mas “A encruzilhada era pobre de qualidades dessa”. E acontece uma cena poderosa, belíssima, comovente porque congrega medo e desejo, ousadia trêmula, ardência febril no frio enregelador. As palavras são diretas: retratam o momento com seus impasses, o impulso louco, o temor atroz, a decepção. Haure-se, ouve-se, palpita-se o instante e a transcendência: “Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às nãovezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande” (ROSA, 1994, p. 601).

Este momento grandioso é fundamentalmente sagrado. Rudolf Otto define o sagrado como correspondente ao *mysterium tremendum*, terrível, aterrorizante, avassalador, o excesso por excelência – e o *fascinans*. Isto que Otto chamou de numinoso, o “absolutamente diferente” da vida cotidiana, evoca uma reação de silêncio. É o que experimenta Riobaldo – e também nós, leitores, graças à potência e extraordinária beleza da cena.

Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades-de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (ROSA, 1994, p.602)

Deste ponto em diante, Riobaldo treme de frio, febre, emoção e fica tão convencido de que o Diabo o ouviu, que se sente capaz de tudo. Reparemos que ele não “fechou o corpo”. Não é baixa religiosidade. É a experiência do sagrado! Riobaldo sabe que a experiência mística é dele consigo mesmo. “Lúcifer! Satanás!...” Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1994, p. 601). Ele experimentará a si mesmo em diversas ocasiões. São diferentes cenas. As mais explícitas decorrem de encontros e enfrentamentos da fantasia de Riobaldo com a sua consciência. A fantasia, que acha que o Demo o ouviu, lhe propõe crueldades arbitrárias. Em cada uma delas a sua tentação é a de ver o

outro como *zoé* (conceito de Giorgio Agamben, 2002): como tendo uma vida rebaixada, portanto reduzindo o sujeito à vida nua, à *zoé*⁹ matável sem julgamento. Daí ser possível matar qualquer um sem justificativa, nem processo. Os episódios são os de Constâncio Alves, do homenzinho-na-égua, com o cachorro e o do leproso. Nos três Riobaldo reage de maneira semelhante: “Eu queria rixar? Figuro de cientificar ao senhor: o costume meu nunca tinha sido esse. Agora, era que eu me *espíritava* só para arrelias e inconveniências” (ROSA, 1994, p.608).

No caso do leproso, Riobaldo acha que deve matá-lo: “[...] e d’eu dar no gatilho: lei leal essa, de Medeiro Vaz...” (ROSA, 1994, p. 705). Seguem ações, reflexões sobre elas, consciência progressiva, abertura para o real:

- “Ô guaimoré!” – xinguei. E gritei pulhas. Acho que insultava era por de certo modo retardar meu dever? Ele não respondeu. Em ante mim, assim, ninguém não respondesse? Mas fincava de me olhar: ah, ele tinha dois olhos, no meio das folhas da folhagem. Muito coitado ele era – o senhor esteja de acordo. (ROSA, 1994, p.705)

Riobaldo – depois de confirmar que “muito coitado ele era” (ROSA, 1994, p. 705) e depois de solicitar a concordância do receptor - arma sua pontaria, ouve vir um cavaleiro, espera, reconhece

⁹ Em seu livro *Homo sacer*, Giorgio Agamben opõe duas palavras do grego arcaico, “zoé” e “bios”, significando, ambas, “vida”, mas cada uma com uma acepção diferente. “Zoé” exprime o simples fato de viver, comum ao homem e a todos os animais, enquanto que “bios” indica a vida socializada, o modo de viver próprio a um indivíduo ou a um grupo: trata-se, neste caso, de uma vida “qualificada”. “No mundo clássico, nos diz o autor, a vida natural é excluída da “polis” e de suas construções jurídico-institucionais, e o termo “política” não é um atributo do ser vivo como tal, distinguindo a sociedade humana daquela dos outros seres vivos na medida em que ela é fundada, graças a um suplemento político ligado à linguagem, sobre uma comunidade de bem e de mal, de justo e de injusto, e não simplesmente agradável e dolorosa. A tese de Agamben consiste em demonstrar que, nas sociedades injustas, a “zoé”, a vida nua e sagrada, porque fora da lei, é vista como matável sem processo.

Diadorim, imagina um diálogo tenso, acusador, defensivo. Sai a galope, volta e continua fantasiando o diálogo, fechado com:

Mas completei, eu mesmo, aquilo que Diadorim decerto ia me responder: “Riobaldo, tu mata o pobre, mas, ao menos, por não desprezar, mata com tua mão cravando faca - tu vê que, por trás do podre, o sangue do coração dele é são e quente...” (ROSA, 1994, p.707)

Quem imagina a fala é Riobaldo. Os argumentos todos estão nele. O gesto final deste momento é ele jogar sua arma. Portanto, ele reconhece no leproso em estado avançado não *zôlé*, mas *bios*. Mesmo de carne podre, o leproso tem cidadania, é humano. Sua vida não é rebaixada, nem dessubjetivada. O leproso foge. Nos outros episódios, o impulso de matar arbitrariamente vai sendo corrigido até servir àquele que durante um instante fora visto como *zôlé*, para ir gradativamente conquistando o seu território social e estatuto humano.

O episódio do leproso é o último anterior à nova travessia do Liso do Sussuarão. Antes de findá-lo Riobaldo ouvira e vislumbrara Diadorim. Finalmente ele pousará os olhos em Diadorim:

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos-vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... (ROSA, 1994, p.708)

Qual o sentido desta visão? E nos outros casos, Diadorim não tivera também um papel de anjo mediador? Na cena acima ele assume a imagem de Nossa Senhora da Abadia, santa portuguesa cultuada no Brasil, imagem bela, de importante alegria e de transcendência. Bonita é a cena, contraponto de *fascinans* à cena do pacto, numinosa, do *mysterium tremendum*. Especial porque o jagunço Reinaldo, Diadorim, aparece com figura feminina, de longo vestido colorido, alegre, como são as figuras de Nossa Senhora da Abadia. A beleza é da cena, da personagem e da linguagem.

Se a expressão mais adequada para a maravilha da existência do mundo é a existência da linguagem, qual será então a expressão justa para a existência da linguagem? A única resposta possível a esta pergunta é: a vida humana enquanto *ethos*, enquanto vida ética. (AGAMBEN, 2008, p. 17)

Até agora vimos que é fundamental o papel do Narrador, que ao ansiar pela sua inocência, debate consigo mesmo e expõe ao receptor o magno problema do Bem e do Mal e os seus correlatos, justiça, injustiça, desqualificação do outro, reconhecimento do valor do outro, implantar a paz, distribuir bens para uma sobrevivência possível. No momento em que mataria o homem da égua e do cachorrinho, Riobaldo se pergunta: “Como é que se podia desrespeitar tudo desse jeito, numa desgraçada pessoa, roupeada? Como é?” (ROSA, 1994, p. 684) Caminha para o arrependimento, suspende o assassinato e demais matanças (do cachorro e da égua) e se dá conta de que o homem é um ser humano, vida humana a ser respeitada:

Mas, uma na outra, eu limpei o seco de minhas mãos. - “Aí, correr alguém, em tempo de campear outra vez esse homem...” – eu disse. - “Trazer, a modo de se dar a ele dinheiro, se dar de comer e um café, e tornar a entregar a ele o que é dele...” Eu falava era por devolver a égua. (ROSA, 1994, p. 686)

Como Riobaldo é elogiado, ele se alegra, mas antes ele já dissera:

Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. (ROSA, 1994, p.16)

Riobaldo narrador reflete, pesa, sopesa, se arrepende: as coisas não se dão em linha reta, não há determinismo nenhum. A fluidez das ações que oscilam leva ao ensinamento. A quantidade de aforismos que encontramos na narrativa atesta isto. Neste sentido *Grande Sertão: Veredas* é uma “verdadeira narrativa”.

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral,

seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1985, p. 200)

Para tanto Riobaldo invoca a Deus e se digladiá com o Diabo. Luta da qual escapa porque Diadorim a assume. O romance foi visto como um romance de formação (*Bildungsroman*), mas há dois ingredientes que diferem deste: o narrador distribui ensinamentos para o receptor graças ao papel do narrador que detém conhecimento e o ensinamento e ele explicita o patamar no qual repousam seus critérios éticos: a busca do numinoso, do sagrado, não atingido, mas ansiado. Se existe formação, o receptor se forma igualmente, porque há quantidade de aforismos que servem mais como guia prático – e metafísico - para o leitor. Leiamos Walter Benjamin sobre o assunto e fiquemos assegurados.¹⁰ As cenas excepcionais que se inserem na narrativa têm um papel paralelo ao do tema de Psammenit do capítulo XIV do terceiro livro das *Histórias* de Heródoto¹¹. O rei vencido, Psammenit, não chorara ao ver os filhos degradados. “Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Apesar de cenas como a do homem, a égua e o cachorro, ou a cena do leproso, levarem a mudanças de postura de Riobaldo, a explicação última envolve o mistério, o *tremendum* e o *fascinans*.

Já referi a diversidade de fontes espirituais, filosóficas e mesmo religiosas às quais recorreu Guimarães Rosa em *Caos e Cosmos*, das quais

¹⁰ Quando no correr dos séculos se tentou ocasionalmente incluir no romance algum ensinamento - talvez o melhor exemplo seja *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*), de Goethe, essas tentativas resultaram sempre na transformação da própria forma romanesca. O romance de formação (*Bildungsroman*), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação.

¹¹ HERÓTO. Livro III. In: *História*. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

falei um pouco, mas sempre menos do que seria possível e mesmo necessário. E em tempos de patrulhas ideológicas, o tema da literatura e do sagrado, ou da religião, pareceu o cúmulo da alienação. Hoje... Ainda pode parecer, mas um pouco menos. Vale a pena relacionar as buscas espirituais de Riobaldo, seus conflitos, com a mais completa lucidez de Rosa frente à desigualdade no Brasil, frente à injustiça social, econômica, política, cultural. E estas se encaixam em termos de Agamben. Rosa tematiza a vida humana e esta enquanto *ethos*, enquanto vida ética.

Um autor lido, admirado por Guimarães Rosa e que parece ter exercido papel importante em suas concepções éticas é Romano Guardini, como vimos acima. Existe frequentemente uma sobreposição indevida entre três termos diferentes entre si: pessoa, sujeito, indivíduo. A pessoa é sujeito e indivíduo, mas também é mais do que sujeito e mais do que indivíduo. Na *Ética* de Romano Guardini, na parte II, dedicada às “condições de possibilidade do fenômeno ético enquanto tal”¹², lemos: Ser pessoa é o dado central de fato ético: o comportamento ético é possível somente a partir disto. Na medida em que a pessoa é afastada, o caráter ético desaparece¹³. (GUARDINI, 2001, p. 220)

Acima citei Agamben e seu conceito de *bios* e de *zōé*. As reflexões de Romano Guardini, o eclesiástico e teólogo italiano, têm pontos de contato com a preocupação ética de Agamben. Considera Guardini, por exemplo, que a crise pós-moderna social, econômica e do Estado afeta a pessoa. “A pessoa é desvalorizada diante de si mesma até o ponto de se encolher cada vez mais e tornar-se gradualmente latente”¹⁴. (GUARDINI, 2001, p. 234)

Agamben esclarece o mecanismo social e suas perversas consequências. Guardini observa o fenômeno humano, que nos leva a observar os efeitos da ameaça de morte, da humilhação, o arbítrio na

¹² [...] *condizioni di possibilità del fenomeno etico in quanto tale*.

¹³ Todas as traduções da obra de Guardini são minhas. L'essere persona è il dato di fatto etico centrale: il comportamento etico è possibile solo a partire da esso. Nella misura in cui la persona viene rimossa, il carattere etico scompare.

¹⁴ La persona viene devalorizzata davanti a sé stessa, fino a ritrarsi sempre di più e a divenire gradualmente latente

desqualificação, que posso aplicar, por exemplo, à cena do homem sobre a égua e com o cachorro, acima descrita.

Se a pessoa é verdadeiramente como a definimos, e isto corresponde ao fato de que o homem está em si mesmo, é patrão de si mesmo, entra em atividade movendo-se por si mesmo e deve tomar posição por si mesmo, se é verdade que aquele que existe desta maneira não pode ser apagado nem representado por outros e nem mesmo destruído e substituído por outros, se portanto cada homem é desde o princípio um ser único, não em virtude de dotes e atuações extraordinárias, pela posição privilegiada ou suas posses, mas exatamente enquanto pessoa, então de que maneira se encontra ele entre todos os outros homens?¹⁵ (GUARDINI, 2001, p.230)

Portanto, não só o ser especial, o chefe, o coronel, o poderoso deverá ser patrão de si mesmo, com o direito de escolher, determinar os seus caminhos por si mesmo. Todos os seres devem ter o mesmo direito. Cada ser humano é um ser único, não devido a dotes especiais ou prestações de serviços extraordinários, mas exatamente enquanto pessoa, *Mensch*¹⁶. Esclareço abaixo o sentido de Mensch no ídiche, fundamental para se atribuir sentido especial para “homem humano”. Na Wikipedia é esclarecida a origem da palavra:

During the Age of Enlightenment, in Germany the term *Humanität*, in the philosophical sense of "compassion", was used in Humanism

¹⁵ Se la persona è veramente come l'abbiamo definita, e cioè il fatto che l'uomo sta in se stesso, è padrone di se stesso, entra in attività muovendo da sé e deve prendere posizione per se stesso, se è vero che colui che esiste in questo modo non può essere rimosso né rappresentato da altri e neppure annientato e sostituito da altri, se dunque ogni uomo è in via di principio un essere unico, non in virtù di doti e prestazioni straordinarie, per la posizione privilegiata o i possessi, ma proprio in quanto è persona, allora in che modo si trova fra tutti gli altri uomini?

¹⁶ “According to Leo Rosten, the *Yiddish maven* and author of *The Joys of Yiddish*, a "mensch" is "someone to admire and emulate, someone of noble character. The key to being 'a real mensch' is nothing less than character, rectitude, dignity, a sense of what is right, responsible, decorous." The term is used as a high compliment, implying the rarity and value of that individual's qualities. (Em Wikipedia)

to describe what characterizes a "better human being". The concept goes back to Cicero's *humanitas*, which was literally translated as *Menschlichkeit* in German, from which the Yiddish word *mentsb* derives.

Guimarães Rosa tem a liberdade de se valer de termos de quaisquer origens. A convivência com judeus e judaísmo permite-me relacionar “homem humano” a “Mensch”. A prática de valorização dos seres humanos por Rosa, tem valor ético extraordinário e pode ter sido alimentada por consideração de Romano Guardini:

Só quando a pessoa renuncia a si e se distancia de si, pondo o próprio centro de gravidade fora de si, encaminha-se na direção de quem vem ao seu encontro e se abre a ele. E descobre a alegria e a fecundidade da própria e verdadeira auto realização.¹⁷ (GUARDINI, 2001, p 81)

No centro de *Grande Sertão: Veredas*, o narrador põe seu olhar em outros, muitos outros: a Bigri, sua mãe; Selorico Mendes; Compadre meu Quelemém; os chefes jagunços (Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Sô Candelário, Zé Bebelo); Diadorim; Otacília; Nhorinhá; Ana Duzuza; Miosótis; a Rosa'uarda; até o menino Valtei – e o manuelzinho-da-croa. Ao incluir até o passarinho encantador, lembramos que Riobaldo contara que “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” A valorização do outro, dentro desta narrativa, teria sido estimulada também ela por Diadorim? É possível. O certo é que registramos o resgate de cada ser humano em Grande Sertão: Veredas - e o reconhecimento de seus direitos e de seu valor está patente até no leproso. Só o Hermógenes está fora disto.

O conceito de pessoa, tão caro a Romano Guardini, foi acolhido por Guimarães Rosa, não de forma intelectual, menos ainda retórica, mas como princípio ético e conhecimento a ser transmitido em sua narração.

Riobaldo parece perfazer uma trajetória de aprendizagem, de iniciação (considera-o Davi Arrigucci). Estas costumam ser lineares. Contudo, tanto na narrativa, como na vida de Riobaldo, nada é linear: tudo é reversível, (cf. Antonio Candido), tudo gira e se pergunta, hesita,

¹⁷ Solo quando la persona rinuncia a sé e si allontana da sé, ponendo il proprio baricentro fuori di sé, si immette in direzione di chi gli viene incontro e gli si apre. E scopre la gioia e la fecondità della propria vera autorealizzazione.

duvida, julga, erra, repõe. Há um vértice importante a orientar Riobaldo, que não pode nem deve ser esquecido em momento algum. É Diadorim. Diadorim que tem o aspecto de Nossa Senhora da Abadia, os olhos mansos – mas também Diadorim complexo, por seu ódio ao Hermógenes, por seu desejo e necessidade por compromisso e por educação de vingança da morte de seu pai. Na cena do leproso, a Diadorim inserida na mente e emoções de Riobaldo leva à mudança de decisões e atitudes de Urutu Branco. E de consciência. Riobaldo inventa um diálogo com Diadorim, em discurso indireto, mesclando as considerações de Riobaldo com as de Diadorim: Homem, ele já estava morto. Que o que Diadorim dissesse; que dissesse. Que aquele homem leproso era meu irmão, igual, criatura de si? (ROSA, 1994, p. 707)

Para o chefe dos jagunços, enquanto ser humano, o leproso – vivo, ainda que podre... – estava morto¹⁸. Para Diadorim, o Diadorim inserido em Riobaldo, o – note-se – não tão somente leproso, mas *homem* leproso – era igual a Riobaldo, seu irmão e – fundamental – era *criatura de si*. Não só ele não deixa de ser *homem*, mas todo, inteiro, pleno: criatura de si.

O confronto consigo mesmo diante do desejo de mostrar-se corajoso nos termos jagunços, ou antes, nos termos do que se atribuía ao jagunço, visto como injusto, arbitrário, violento, que transformara em *bios* (cf. Agamben) apenas os seus companheiros e só enquanto conviesse ao chefe, é vivido repetida e diferentemente por Riobaldo em cenas diversas que sucedem ao pacto. Os *outros* seriam fatalmente *zôé*, merecedores de uma morte sem julgamento. E isto seria insuflado pelo diabo, pensa-conta Riobaldo. As cenas que se sucedem revelam os conflitos de Riobaldo e a caminhada – não para a injustiça, para o poder desmedido e para a apropriação, mas para o contrário disto.

¹⁸ Ah, esse, que se espertasse, que fugisse, para não falecer... Que é que adiantava que, àquela hora, os passarinhos cantassem, acabando de amanhecer o campo sertão? A enquanto sobejasse de viver um lázaro assim, mesmo muito longe, neste mundo, tudo restava em doente e perigoso, conforme homem tem nojo é do humano. Condenado de maldito, por toda lei, aquele estrago de homem estava; remarcado: seu corpo, sua culpa! Se não, então por que era que ele não dava cabo do mal, ou não deixava o mal dar logo cabo dele? Homem, ele já estava era morto. (ROSA, 1994, p. 706)

Entrementes, os que imagináramos *zôés* intuem, compreendem e suas reações sutis os apresentam como seres humanos, ineludivelmente.

Súdito indivíduo assim não tinha ação de voz nem tirava um suplicar. Tudo o que não sabia, ele adivinhava. Previsse que ia morrer só para indenizar do perdão dum outro, só por preencher o lugar que devia de ser o do nhô Constâncio Alves? Ah, não. Agora, a vontade de matar tinha se acabado! Sei e soube: por certo que o demo, agora, escondia sua intenção, por desconfiar de que eu não fosse querer cumprir. Com ele, meu senhor, assim é: sempre escolhe seus estilos. Ao mais, dessa vez, ele sabia que não carecesse de me azuretar. Sabia que eu estava até com enjôo da situação daquele homem da égua, meu gosto era permitir que ele fosse s'embora, forro de qualquer castigo. Mas sabia igual que eu estava na estrita obrigação de matar – porque eu não podia voltar atrás na promessa da minha palavra declarada, que os meus cabras tinham escutado e glosado. Ah, o demo bem me conhecia! Devia de estar no astuto, ali por perto, feitor, se pagodeando de mim: querendo ver bem boa execução, do meu dever de crime. E o homem da égua o nada de tudo espiava, por mais inteiriço não se ser se forcejava, e um espírito de silêncio ele gemia. Aí onde era que estava o anjo-da-guarda dele? Aí tinha de morrer. Carecia de morrer, porque o diabo, por novas voltas, no nó de compromisso tinha me pegado; e porque outro ao-menos remédio não havia. [...] Mas eu estava pensando redobrado. Como era que eu ia matar aquele sujeito, anunciado de pobre, e matar em vez de um outro, sadio em bojo, e rico? Aquilo era justiça? Vai ver, ele nem conhecesse o nhô Constâncio Alves, nem soubesse quem fosse. Era justiça? Era possível? Eu pensei. O que era que Zé Bebelo, numa urgência assim, no arco, inventava de fazer? Eu tinha a preguiça de falar perguntas. Os outros, parados em volta, esperavam, por apreciar. Ninguém não tinha pena do homem da égua, mirei e vi. (ROSA, 1994, p. 677-8)

Os jagunços comuns, os subservientes, não agem como *zôés*:

A gente revoltosa? Ah, não; que, em seguida, gostei, eu mesmo. Instante em que me prazia ouvir o meu pessoal discordar daquilo, com a égua, a frio e por fria razão. Do demo era que eles discordavam! Rapaziada boa, solerte. (ROSA, 1994, p. 685)

O resultado final do episódio do leproso foi devolver o estatuto de *bios* ao homem, para alívio do Urutu Branco, e com Fafafa que se oferece para comprar a égua, afinal poupada e para alívio de todos, enfim.

O igualitarismo que vai sendo construído na cabeça, no espírito e nas ações de Riobaldo explica a sua concepção de ser humano. Esta se constrói à medida que Riobaldo formula perguntas diante dos acontecimentos, reage, corrige a reação, até reconhecer – no Tu, na alteridade, que poderia ser o inimigo, uma ameaça – um ser como ele mesmo, Riobaldo. Riobaldo, com tanta dúvida e tantos impasses, diante de um mundo injusto e desigual, entre erros e acertos, opta pela ética. Um dos gestos éticos pouco reconhecidos em Riobaldo narrador e personagem é a divisão de terras depois da morte de Diadorim, depois do período de luto e do posterior casamento com Otacília. Ele o conta de passagem, como se fossem pedras e águas, sem importância:

Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – meeiro meu – é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa – este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduã-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e antes esses desrodeamos... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfredo, Jesualdo, o Néelson e João Concliz. Uns outros. O Triol... E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? (ROSA, 1994, p 26)

Guardini, lido e respeitado por Rosa, esclarece algo:

Se é esta última colocação a que sucede, começa a fase vital da pessoa que aprendeu da experiência. Caracteriza-se pelo fato de que agora o homem sabe quais são os limites, e vê e aceita as fronteiras, insuficiências e misérias da existência.

Isto não significa que se diga que a injustiça, a maldade ou o vulgar sejam bons; que não se dê conta da desordem, do sofrimento e dos becos sem saída da existência; que se declare que é rico o miserável, autêntica a aparência ou pleno o vazio. Ele vê perfeitamente tudo isto

e o “aceita” no sentido de que não há volta da folha e de que é preciso conviver com isto, e, na medida do possível, superá-lo.¹⁹ (GUARDINI, s/d, p. 24)

Guardini, preocupado ele também com o *Mensch*, com o homem, revela as características do que resume a cosmovisão de Riobaldo. Riobaldo não é santo. Sua trajetória de purificação o leva ao igualitarismo, à ação justa, dentro do possível. Ao humano.

Desempenha suas tarefas tão correta e exatamente como antes, apesar de todos os fracassos, porque o sentido do dever reside no próprio dever. Recomeça de novo suas tentativas de por ordem e de ajudar, posto que sabe bem que porque as pessoas fazem meia volta ou aparentemente vão adiante é a origem de onde procedem os impulsos concretos que passam inadvertidos, mas que fazem com que, no fim das contas, o homem não morra, por mais graves que sejam os perigos em que constantemente se acha.

Nesta atitude há muita disciplina e renúncia. Trata-se de uma valentia que não possui tanto o caráter da intrepidez quanto o da resolução.²⁰ (GUARDINI, s/d, p. 28)

¹⁹ Si es esto último lo que sucede, comienza la fase vital de la persona que ha aprendido de la experiencia. Se caracteriza por el hecho de que ahora el hombre sabe qué son los límites, y ve y acepta las fronteras, insuficiencias y miserias de la existencia. Esto no significa que diga que está bien lo injusto, la maldad o lo vulgar; que no advierta lo desordenado, el sufrimiento y los callejones sin salida propios de la existencia; que declare rico lo mísero, auténtico lo aparente o pleno lo vacío. Ve perfectamente todo esto, y lo «acepta» en el sentido de que no tiene vuelta de hoja y de que hay que convivir con ello, y en la medida de lo posible superarlo.

²⁰ Desempeña sus tareas tan correcta y exactamente como antes, a pesar de todos los fracasos, porque el sentido del deber reside en el deber mismo. Recomienza de nuevo sus intentos de poner orden y de ayudar, puesto que sabe bien que de que las personas hagan una y otra vez lo aparentemente vano es de donde proceden los impulsos concretos que pasan inadvertidos, pero que hacen que al cabo no perezca el hombre, por graves que sean los peligros en que constantemente se halla.

En esta actitud hay mucho de disciplina y renuncia. Se trata de una valentía que no posee tanto el carácter de la intrepidez cuanto el de la resolución.

Reconhece a humanidade do homem, ou o homem humano, concepção devedora – também – da ética – e moral – formulada por Romano Guardini. Sobra a grande questão a respeito das relações entre literatura e religiosidade. *Grande Sertão: Veredas* não apresenta artigos de fé, ritual, dogmas. E aceita todas as religiões.²¹ Como obra de arte universal, sua linguagem tem vertentes simbólicas, alturas transcendentais, preocupações metafísicas e a trama indica a travessia de um homem metido no lodaçal de um território injusto e desigual, preocupado em encontrar um caminho, desvendar ou entender o mistério, o segredo, da vida e de sua vida especialmente, ameaçado e amedrontado, mas consciente de que é preciso ter coragem. A beleza grandiosa dos momentos da mais elevada transcendência, a clareza harmoniosa dos aforismos preocupados com Bem e Mal, Deus e Diabo, justiça, injustiça e, sempre, o homem humano, indiciam melhor a religiosidade do que podemos enunciar.

Quando um autor como Rosa informa que o aspecto principal de sua obra é a religião, e aponta outras questões, podemos reconhecer que a trama entrelaçará aspectos sociais, econômicos, territoriais, geográficos, históricos, políticos e religiosos. Com uma complexa colocação:

“O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!” Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu: – “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (ROSA, 1994, p. 874)

²¹ “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofé! Detesto! O que sou? – o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu não tresmalho!” (Rosa, 1994, p. 15)

O pacto, considera o compadre meu Quelemém, tanto pode corresponder a vender, como a comprar. Julgar o outro pode levar à sua condenação, como comprar ou vender “são as ações que são as quase iguais”. O pacto também serve de alavanca para a realização da junção do eu, que, na sua busca, se volta no Tempo quer para o passado, quer para o futuro. Voltado para o passado, corresponde a uma tendência restauradora típica do Romantismo europeu, voltada para o restabelecimento de um estado ideal do passado, uma idade de ouro perdida, uma harmonia edênica rompida, como recorda Riobaldo. O pacto também pode participar de uma corrente utópica, que aspira a um futuro – diferente – novo, já não só do eu, mas de uma coletividade, de um povo. Este anseio é expresso por Riobaldo, no *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. O tema do pacto inclui desejos libertários, neste sentido, prometéicos, e de ruptura com e superação de um estado de coisas duro, cruel, não só pessoal. Esperança²², reconhecimento do mistério da vida e da morte, desejo de conhecimento, utopia, a afirmação da humanidade de todos os homens, igualitarismo não estão presentes na maneira como são entendidas as religiões instrumentalizadas, ou a instrumentalização de diferentes religiões, mas são valores que caracterizam uma concepção do que pode caber em algo chamado religião e que inevitavelmente comparecerá em obras literárias em que aquilo que interessa é o homem humano – assim como a sua travessia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo 2 ed.. BH: Ed UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história - destruição da experiência e origem*. Trad. Henrique Burigo. Nova edição aumentada. 1ª reimpressão. BH: Ed UFMG, 2008.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin

²² Esperança é também saber esperar que a dor passe, ou saber ouvir com enorme paciência, como o faz o compadre meu Quelemém: “Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência – calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo.” (ROSA, 1994, p. 874)

- ALMADA, Roberto. Romano Guardini. *Las etapas de la vida*. s/d. Disponível em: <<http://www.robertoalmada.it/site/wp-content/uploads/2010/11/ROMANO-GUARDINI-LAS-ETAPAS-DE-LA-VIDA.pdf>>
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. São Paulo: HUCITEC/ Brasília: INL, 1981.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obras de Nikolai Leskow”. In BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. (Obras escolhidas I) Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa* (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-INL, 1983.
- CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In *Vários Escritos*. SP: Duas Cidades, 1970.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*: Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.
- CUNHA, Euclides da. *Edição crítica de Os Sertões, por Walnice Nogueira Galvão*. Rio de Janeiro: Secretaria do Estado da Cultura-Civilização Brasileira, 1985.
- FEITOSA, Charles. “No-nada. Formas brasileiras do niilismo”. In *Flusser studies*. N° 3. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/03/no-nada.pdf>>
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. 2ª ed. SP: Companhia das Letras, 2006.
- GUARDINI, Romano. *Introdução à oração*. Lisboa: Casa do Castelo, 1957.
- GUARDINI, Romano. *Ética*. Ed. it. a cura di M. Nicoletti e S. Zucal. Brescia: Morcelliana, 2001. pp. 220.
- GUARDINI, ROMANO. *Le Seigneur, Méditations sur la Personne & La Vie de Jésus-Christ, II*. Trad. par le R. P. Lorson S. J. Paris : Alsatia, (1946).
- OTTO, R. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. 35. ed. München: C. H. Beck, 1917/1963.
- QUINTÁS, ALFONSO LÓPEZ. “Romano Guardini y la auténtica postmodernidad” In *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid: Real Academia. Año XLI, nº 66, p. 111-126.

- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. (1ª ed. Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira). versão online <http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf> Acesso em 10/10/2016.
- SANTA TERESA DE JESÚS. *Las moradas del castillo interior*. Disponível em < http://hig.com.ar/teresa_moradas/ > Acesso em 10/10/2016.
- SANTA TERESA DE JESÚS. *Obras*. Tomo II. *As Fundações*. Trad. Segundo a edição crítica do R.P. Frei Silvério de Santa Teresa. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1956.
- SPERBER, S. F. “A busca da liberdade e as regras de direito em Grande Sertão: veredas”. In *Revista Scripta*. Ed. Esp. Vol 5, nº 10. 1º sem. 2002. B.H.: 334-342.
- SPERBER, S. F. “Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança”. In *Estudos avançados*. vol. 20, nº58. SP, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300011>
- SPERBER, S. F. “Rogando coisas de salvação urgente. Em busca de Terra sem Mal”, In Fantini Marli (org.). *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. SP: Senac-Ateliê Editorial, 2008: 325-339.
- SPERBER, S. F. *Caos e Cosmos - Leituras de Guimarães Rosa*. SP, Duas Cidades, 1976.
- SPERBER, S. F. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. SP: Ática, 1982.



Autores

Aíla M. Leite Sampaio

Doutora em Literatura Comparada (Literatura e Cinema) pela Universidade Federal do Ceará (2018). Atualmente é professora (20h) da Secretaria de Educação do Ceará, (com lotação como Assessora Pedagógica no Centro de Educação para Jovens e Adultos Professor Gilmar Maia de Souza) e Professora Assistente 5 da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), onde Coordenou o Curso de Letras, trabalhou como Assessora Pedagógica do Centro de Ciências Jurídicas e do Centro de Ciências Humanas e foi, durante 10 anos, Editora da Revista de Humanidades. Atualmente, é professora de Ateliê de Leitura e Produção de Textos, Projeto Intercursos e Narrativas Textuais, nos Cursos de Administração, Jornalismo e Cinema e Audiovisual. Atua principalmente nas seguintes áreas: literatura, cinema, storytelling, estilística, oficina de criação literária, português instrumental e produção de artigos científicos. É membro da Academia de Letras.
E-mail: amlsampaio@yahoo.com.br

Avanúzia Ferreira Matias

Doutora em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Atua profissionalmente como professora de Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas em escolas da rede estadual de ensino do Ceará. É membro do Grupo de Pesquisa LER - Linguagem Escrita Revisitada, vinculado à Universidade Federal do Ceará.
E-mail: avamatias@gmail.com

Camila Teixeira Lima

Doutoranda em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (2014). Possui Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco -UFPE (2011). Suas principais áreas de interesse são Literatura e Sociedade, Pensamento Social Brasileiro, Teoria Crítica, Circulação das Ideias e Pós-Colonialismo.
E-mail: camilateixeiralima@gmail.com

Fernanda Cristina Santos

Professora Adjunta de Literatura no Colegiado de Letras da Universidade Federal do Amapá-Campus Santana. Doutora em História, na área de concentração de História Cultural, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Membro do 354 CIDH - Cátedra Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização-Universidade Aberta/CLEPUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desde 2015. Pesquisadora integrada no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisas em Estudos Literários – NUPEL e do Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais – NePC, ambos da Universidade Federal do Amapá.

E-mail: fercris77@gmail.com

Francisco Wellington Rodrigues Lima

Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Atualmente é Bolsista FUNCAP. É ator, diretor e dramaturgo da Cia. Teatral Moreira Campos. É membro do Grupo GERLIC- Grupo de Estudos Residuais em Literatura e Cultura. Pesquisador do Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais – NePC da Universidade Federal do Amapá.

E-mail: wellrodrigues2012@yahoo.com.br

Janicleide Vidal Maia

Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. Atua profissionalmente como professora de Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas em escolas da rede estadual de ensino do Ceará e na Escola de Gestão Pública (SEUC-CE). É membro do Grupo de Pesquisa Gelda/CNPQ–Grupo de Estudos Linguísticos em Discurso Autobiográfico, vinculado à Universidade Federal do Ceará. Tem pesquisa na área de educação com ênfase na análise do Discurso Narrativo das Histórias de Vida, leitura e escrita e letramento digital.

Jorge Henrique da Silva Romero

Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. É autor de *As Formas da Inspiração: linguagem e criação poética em Inspiração Nordestina* de Patativa do Assaré (2011). É professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto

de Estudos do Xingu. Atua na área de Teoria Literária com principal interesse em Literatura comparada, Literatura brasileira, Estudos culturais, Literatura e memória cultural, Literatura e sociedade e literatura e pensamento social brasileiro.

E-mail: juleshenrique@yahoo.com.br

Marijara Oliveira da Rocha

Doutoranda em Letras, na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atua na área de pesquisa sobre gênero e literatura. Servidora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

E-mail: marijararocha@hotmail.com

Marilde Alves Silva

Doutoranda em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Colabora como professora-tutora semipresencial no Instituto UFC Virtual e participa do Grupo de Estudos em Semiótica - SEMIOCE.

E-mail: marilde@gmail.com

Marcos Paulo Torres Pereira

Professor Assistente de Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa do Núcleo de Pesquisas em Estudos Literários – NUPEL e do Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais – NePC, ambos da Universidade Federal do Amapá. Atua nas seguintes linhas de pesquisas: Teorias e crítica da narrativa; Literatura oral; Narrativas de trauma e memória; Literatura pós-colonial.

E-mail: marcosptorres1@gmail.com

Marcos Roberto Grassi

Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. mestre em Teoria e História Literária pela mesma universidade, onde defendeu a dissertação *As travessias do sensível - Experiência e transformação em Grande Sertão: Veredas*, sob orientação de Suzi Frankl Sperber. Áreas de interesse: a partir da obra de João

Guimarães Rosa, passa pelas temáticas da Leitura e Sensibilidade, Experiência e Escrita, Arte-Educação e Fenomenologia.
E-mail: marcos.grassi@yahoo.com.br

Nilcimara de Vilhena Lima

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Amapá. Professora da Rede Pública Estadual – CE.

Regina Lúcia Silva do Nascimento

Doutora em Educação, por meio do DINTER Universidade Federal do Amapá/Universidade Federal de Uberlândia (2013). Professora Associada I, da Universidade Federal do Amapá. Tem experiência nas áreas de Letras e Educação, com ênfase em Literatura Brasileira, Leitura Literária e Reformas Educacionais. Desenvolve atualmente a pesquisa Educação e Literatura: Um lugar no processo político, histórico e cultural do conhecimento.

E-mail: relusilvanas@gmail.com

Renata Moreira

Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG e subcoordenadora do curso de Letras-Tecnologias da Edição na mesma instituição. Pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial, ligado ao PPG em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

E-mail: rmoreira@deii.cefetmg.br

Rubenita Alves Moreira

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2007). Professora conteudista e tutora de Espanhol em EaD. Pesquisadora no Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural da Universidade Federal do Ceará (UFC). Autora dos livros “Producción Textual” (2003) e “Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida” (2016). Atua na área de Literatura Comparada, pesquisando traços residuais literários e culturais do Medievo em produções literárias atuais. Desenvolve trabalhos sobre tradução, residualidade, produção textual em português e espanhol.

E-mail: rubenita@ymail.com

Sarah Maria Forte Diogo

Doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com pesquisa sobre violências, paradoxos e linguagem em Tutaméia de João Guimarães Rosa. Tem experiência docente em Literaturas em Língua Portuguesa e práticas de ensino. Atualmente, interessa-se pelas categorias de letramentos, leituras literárias de contos brasileiros, portugueses, africanos e afro-brasileiros. Nas pesquisas de Mestrado e Doutorado, investigou as representações culturais do Brasil sertanejo mediante a linguagem na escrita ficcional de João Guimarães Rosa.

E-mail: sarahfortediogo@gmail.com

Sofia Regina Paiva Ribeiro

Mestre em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Professora da Rede Pública Estadual – CE. Atua nas seguintes linhas de pesquisas: Teorias e crítica literária; Literatura oral; e Literatura pós-colonial. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais – NePC da Universidade Federal do Amapá.

E-mail: sofiarpr@gmail.com

Suzi Frankl Sperber

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo – USP (1972) e Livre-docência em Letras pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professora titular e professora colaboradora da UNICAMP. Foi coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME por treze anos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em teoria literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada, hermenêutica, Guimarães Rosa, teatro–pesquisa e ação dramática. Credenciada como docente e orientadora no Instituto de Estudos da Linguagem (Departamento de Teoria Literária) e no Instituto de Artes (Departamento de Artes Cênicas) – UNICAMP. Bolsista de produtividade do CNPq, nas seguintes linhas de pesquisa: oralidade e a função de dramaturgista. Coordenadora do GT Literatura e Sagrado. Co-fundadora do Centro de Pesquisas Margens. Líder do Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia. Autora de diversos livros, entre

eles: *Guimarães Rosa*: Signo e Sentimento; *Ficção e razão*: uma retomada das formas simples; *Caos e Cosmos* – Leituras de Guimarães Rosa.
E-mail: sperbersuzi@hotmail.com

Tano

É pseudônimo de Cristiano Diniz, apelido dos tempos da infância resgatado do baú de memórias para assinar na arte. É que foi sendo chamado assim, ainda pequeno, que surgiram os primeiros traços. A arte de Tano se moldou e cresceu com as escolhas de Cristiano: o curso técnico de mecânico de usinagem e ferramentaria, a faculdade de ciências sociais, o mestrado em teoria e história literária. Um livro, um trabalho de arquivista e então tudo convertido em desvio dos traços. O desenho como a única constante de Tano: linhas tênues, universos desvendados em espaços mínimos, infinitos resumidos. Ilustrou as seguintes obras na Editora da Unifap: *Sob os olhos da crítica*: reflexões sobre democracia, capitalismo e movimentos sociais e *Mulheres e a Literatura Brasileira*. Em outras editoras ilustrou várias obras, como *The gueto*, pela editora Veliz Books (EUA) e *Canção da estrada aberta*, de Walt Whitman, pela Editora Urutau.

Yurgel Pantoja Caldas

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007). Cumpriu pós-doutorado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2011/2012). Faz parte do Conselho Editorial da revista *Cuadernos Literarios*. Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amapá e professor de Mestrado em Desenvolvimento Regional da Universidade Federal do Amapá, do qual foi coordenador entre 2009 e 2011. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, cinema, civilização, poesia, narrativa, fronteiras, desenvolvimento, contemporaneidade e violência.
E-mail: yurgel@uol.com.br



editora
da UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAPÁ



www2.unifap.br/editora

editora@unifap.br

Campus Marco Zero Rodovia Juscelino Kubitschek, km2,
s/n Macapá – AP Cep. 68.903-419