

ISABELLA DE OLIVEIRA TORRES

TRAVESSIAS DE RIOBALDO: DE JAGUNÇO A NARRADOR

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Magister Scientiae.

VIÇOSA
MINAS GERAIS - BRASIL
2016

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa

T

T693t
2016 Torres, Isabella de Oliveira, 1990-
Travessias de Riobaldo : de jagunço a narrador / Isabella de
Oliveira Torres. – Viçosa, MG, 2016.
viii, 60f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f.58-60.

1. Análise do discurso narrativo. 2. Memória. 3. Rosa,
Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas. I. Universidade
Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de
Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 401.41

ISABELLA DE OLIVEIRA TORRES

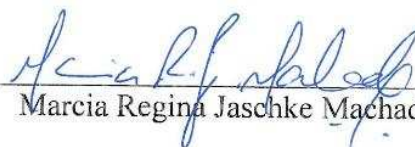
TRAVESSIAS DE RIOBALDO: DE JAGUNÇO A NARRADOR

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 29 de fevereiro de 2016.



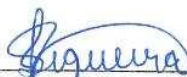
Adécio de Sousa Cruz



Marcia Regina Jaschke Machado



Emílio Carlos Roscoe Maciel
(Coorientador)



Joelma Santana Siqueira
(Orientadora)

Para Heitor, meu manuelzinho-da-croa, “o
passarim mais bonito e engraçadinho” que
conheço...

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas 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? (Grande sertão: veredas)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à querida família sertaneja: Marivone, por ter a coragem de Diadorim; Antônio, compadre meu Quelemém; Iara, meu jagunço preferido, por ser, comigo, como Riobaldo procurando as veredas certas ao longo da travessia.

À grande amiga e orientadora Joelma, por não desistir de mim...

Ao mestre Emílio, sempre gentil e atencioso, pela palestra sobre Schlegel – por não ter entendido quase nada, quis ser um pouco mais como você...

Aos professores Adélcio e Márcia, pela disponibilidade em participar da banca.

À Adriana, pela eficiência sobrenatural.

Aos ex-cêntricos amigos de risadas, cafés, conversas, análises, piadas estranhas, olhares reveladores e mais café. Obrigada Leonardo - pelas referências precisas; Mariana – por ser companheira na luta; Nathália – por ser sempre você.

Ao tio Fabrício, por ensinar que a verdade é igual poesia – quase ninguém gosta; e à tia Kesinha, por provar que o dia tem mais que 24 horas.

Ao companheiro de leitura, Pedro Augusto, por uma amizade inusitada.

À dupla dinâmica, Jason e Gean, pelos conselhos e orações.

Aos colegas do Colégio Franciscano Imaculada Conceição, Kariny, Jhenyfer, Cássia, Ericka, Adriana, Gláucia, Sirlene, Sabrina, Flávia... – pelas lições de solidariedade, fraternidade e cristianismo. Em especial, agradeço ao querido amigo Fernando, por me ajudar a reconstruir o que estava quebrado.

À Riobaldo, por ensinar que a beleza está no inacabado, porque as coisas não são absolutas - tudo é e não é.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	vi
RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
1. APRESENTAÇÃO	1
2. DA IDEIA AO ROMANCE.....	5
3. RIOBALDO E SEUS AFLUENTES	21
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Johannes Vermeer, A leiteira, 1658.....	10
Figura 2- "Aqueles dois" - Luna Lunera	16
Figura 3 - Cenário de "Dogville", dirigido por Lars Von Trier	17
Figura 4 - Claude Monet, Saint-Georges Majeur au crépuscule, 1908.....	21
Figura 5 - Neves Torres – Sem título, 2011.....	40
Figura 6 - Neves Torres – Sem título, 2011.....	40

RESUMO

TORRES, Isabella de Oliveira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, fevereiro de 2016. **Travessias de Riobaldo: de jagunço a narrador**. Orientadora: Joelma Santana Siqueira. Coorientador: Emílio Carlos Roscoe Maciel.

A densa obra de João Guimarães Rosa é constantemente revisitada pela crítica por possibilitar inúmeras vias de leitura. Neste trabalho, procuramos desenvolver uma análise sobre a obra *Grande sertão: veredas* (1956), ressaltando aspectos sobre a posição do narrador-personagem, Riobaldo, e a estrutura da narrativa. Toda a mistura e ambiguidade representadas nas imagens e histórias do sertão rosiano tem laço estreito com a memória do herói e, por isso, a natureza subjetiva da experiência recai na própria linguagem, fazendo distinção entre Riobaldo-jagunço e Riobaldo-narrador. O fio condutor da análise foi a própria literatura que teoriza, na obra de Proust, a questão da memória e do tempo. Paralelo a isso, autores como Gilles Deleuze, Gérard Genette e Joseph Frank contribuíram para expansão da leitura sobre a forma do romance, assim como os autores da fortuna crítica de Rosa, José Carlos Garbúglio e João Adolfo Hansen. A pesquisa aponta para as duas figuras elementares no passado do jagunço, Diadorim e Zé Bebelo, destacando como a influência exercida por eles tem função importante no desenvolvimento do caráter de Riobaldo como narrador.

ABSTRACT

TORRES, Isabella de Oliveira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, February, 2016. **Riobaldo's crossing: from gunman to narrator.** Adviser: Joelma Santana Siqueira. Co-adviser: Emílio Carlos Roscoe Maciel.

João Guimarães Rosa's dense work has been constantly revisited by critics because it allows numerous reading routes. In this paper, an analysis of the work *Grande Sertão: veredas* (1956) is developed by highlighting aspects about the role of the character-narrator, Riobaldo, and the narrative structure. The entire mixture and ambiguity represented in Rosa's images and backcountry stories closely relate to the memory of the hero and, therefore, the subjective nature of the experience lies in its language, showing the distinction between Riobaldo - gunman and Riobaldo - narrator. The starting point was the literature that theorizes the issues of memory and time in Proust's work. Parallel to this, authors such as Gilles Deleuze, Gérard Genette and Joseph Frank contributed to the expansion of the novel, as well as Rosa's critical authors, José Carlos Garbúglío and João Adolfo Hansen. This research points to the two main figures in the gunman's past: Diadorim and Ze Bebelo, and it highlights how the influence they carried out plays an important role in the development of Riobaldo's personality as a narrator.

1. APRESENTAÇÃO

Pode parecer pretensão almejar o esboço de um trabalho relevante sobre uma das maiores obras da literatura brasileira, Grande sertão: veredas (1956), de João Guimarães Rosa, em especial, pela extensa fortuna crítica de qualidade já produzida a seu respeito. Talvez a inocência e o puro prazer da leitura tenham sido causas dessa ambição de estudar um romance tão complexo. Assim como a própria obra nos permite considerar sempre os dois (ou mais) lados de algo, a experiência de leitura desse livro nos conduz a reavaliar, ponderar e modificar nosso olhar ou o valor das coisas. Estamos diante de uma leitura que nunca é a mesma: à medida que mudamos como pessoa, recebemos novas referências, passamos por alguma pequena travessia, sentimos o peso do tempo, o livro se revela outro. Afinal, o sertão de Riobaldo também não era assim, mutável? A primeira leitura foi difícil e surpreendente; a segunda, apaixonante; a terceira, problematizante; a quarta e a quinta, como Miguilim quando vê através dos óculos; as próximas... quem pode dizer? A verdade é que a base dessa análise parte principalmente da experiência de leitura do romance de João Guimarães Rosa.

Na abertura do livro Conceitos fundamentais da história da arte, de H. Wölfflin, deparamo-nos com a narrativa de um episódio que nos serve de reflexão para pensarmos a respeito da arte e da realidade a qual ela se refere. Temos o seguinte trecho:

Em sua Memórias, Ludwid Richter lembra uma passagem de sua juventude, quando certa vez, em Tivoli, ele e mais três companheiros resolveram pintar um fragmento de paisagem, todos firmemente decididos a não se afastarem da natureza no menor detalhe que fosse. E, embora o modelo tivesse sido o mesmo e cada um tivesse sido fiel ao que os olhos viam, o resultado foram quatro telas completamente diferentes – tão diferentes quanto as personalidades dos quatro pintores (WÖLFFLIN, 2000, p. 1).

Essa passagem nos faz pensar na ideia de Adorno quanto à noção de arte como representação. O autor prevê sempre o desvio de uma realidade “pura”, mesmo se considerarmos as pinturas realistas/naturalistas, que se fundamentam na tentativa de apreender a realidade de forma mais objetiva possível. Assim, podemos pensar que existe uma realidade legítima, com a qual todos temos contato, mas o ser humano e sua composição subjetiva não consegue perceber essa realidade em toda sua pureza. A experiência do homem com a realidade parte de

uma percepção de, no mínimo, segundo grau. Destaca-se em consonância a isso a impossibilidade de o ser humano reproduzir essa realidade pura.

A carga cultural e de experiências de cada um reflete diretamente na percepção do mundo. Maurice Merleau-Ponty já mencionava esse contato individualizado em seu ensaio “O olho e o espírito”. O filósofo escreve sobre uma “teoria mágica da visão” que se baseia na ideia de que o homem e seu modo de significar e definir o mundo estão vinculados a um fenômeno em que a alma/espírito sai pelos olhos e rodeia as coisas percebendo e sentido o universo.

Para Merleau-Ponty, a visão é condicionada àquilo que o corpo sente, portanto não é isolada. Tudo o que percebemos e como fazemos isso parte também daquilo que nos compõe como sujeito individualizado. Memórias, sentimentos, influências culturais são alguns aspectos que nos diferem como seres humanos. Nossa visão, assim, é sempre distinta da do outro, ou mesmo distinta de uma visão nossa distanciada no tempo.

As experiências de leitura também modificam-se com o tempo, em relação a algumas obras mais do que em outras, aperfeiçoando-se à medida que também mudamos. Numa primeira tentativa de estudo da narrativa de Guimarães Rosa, busquei a comparação com as artes plásticas e outras obras da literatura moderna. O amadurecimento dessa ideia veio com a mudança de minha percepção sobre o caráter do narrador Riobaldo, viável pelo acesso a textos de outros escritores que me possibilitaram a coragem para ver Riobaldo sem um olhar de piedade, pois tratava-se de um olhar que via na obra a história de um homem que perdeu a pessoa amada porque não teve coragem de assumir seu sentimento. Esse é um aspecto relacionado ao tema do amor na obra e que fisga muitos leitores. Benedito Nunes (1969, p.157), a respeito desse tema, escreveu que “em Guimarães Rosa, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma”. Depois de ter lido textos de Rousseau e o estudo de Jean Starobinski sobre esse pensado, percebi melhor o embate entre o Riobaldo sertanejo e o Riobaldo narrador. Realçou-se a distância entre o fato vivido e o fato narrado/pensado. A ideia de amor surge na reflexão do narrador. Dessa forma, Montaigne, Rousseau e Proust se tornaram tutores e revelaram um lado ainda oculto, para mim, do narrador rosiano. Jean Starobinski chama a atenção para a importância do presente na autobiografia de Rousseau.

A partir deles, a pesquisa ganhou forma baseada em duas leituras cruciais: o pequeno e importante ensaio “O ato de criação”, de Gilles Deleuze, e uma

passagem da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, explorada na análise. A partir de Deleuze, o foco do estudo recaiu sobre a análise do narrador e na sua responsabilidade em traçar a estrutura (ou ideia) no romance de Rosa. A partir de Proust, busca-se discutir como a memória, junto aos equívocos do narrador, influencia no modo como Riobaldo narra e, conseqüentemente, na composição da obra. A partir de ambos, o estudo está voltado para a análise do narrador e seu modo de estruturar a narrativa.

Metaforicamente, proponho que Riobaldo parece conhecer as margens do rio, mas não pode traduzir sua experiência objetivamente por meio da linguagem, pois sabe que as ideias são diferentes das coisas. Ao tentar atravessar o rio novamente, narrando o vivido, Riobaldo sabe que não se encontra no ponto equivalente ao da saída, porque o rio está em movimento. Em suas travessias, Riobaldo nos dá a ver a força da correnteza, impulsionada pelos afluentes, Diadorim e Zé Bebelo, pelo tempo, pela memória, pela culpa e pelos sentimentos contraditórios que o distanciam do ponto ideal, mas não o impedem de refazer o percurso para chegar a um outro lado.

Com seu romance, que este ano completa 60 anos, Guimarães Rosa parece ter encontrado meios fictícios de dizer o que Gérard Genette (2008, p.269) observou em “Fronteiras da narrativa”: depois de ressaltar que, para Platão, o domínio do que chama de *lexis*, ou maneira de dizer, em oposição a *logos*, o que é dito, “divide-se teoricamente em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simples narrativa (*diegesis*), explicando que na simples narrativa, para Platão, o poeta fala em seu próprio nome, sem procurar fazer crer que é um outro que fala, enquanto na imitação o poeta fala fingindo ser outro, introduzindo a observação de que a imitação direta é constituída de gestos e falas, e que enquanto constituída por falas, discursos emitidos por personagens, “não é, rigorosamente falando, representativa, pois que se limita a reproduzir tal e qual um discurso real ou fictício”, conclui que “a imitação perfeita não é mais que uma imitação, e finalmente a única imitação é a imperfeita. *Mimesis* é *diegesis*.”

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo é narrador que fala em seu próprio nome e personagem narrado. Ele empreende a reconstituição do vivido por meio da linguagem, ambos, narrador e personagem, são instâncias linguísticas oferecidas ao leitor. Aceitei a oferta e tentei realizar uma travessia possível. Para tanto, o trabalho foi dividido em dois capítulos que, espero, como duas margens,

conjuguem-se entre si: “Da ideia ao romance” e “Riobaldo e seus afluentes”. No primeiro, abordo aspectos críticos e teóricos que fundamentaram a análise da obra; no segundo, proponho a leitura da obra, centrada na análise do narrador e sua narrativa. Por fim, seguem as “Considerações finais”, espécie de balanço onde busco destacar as contribuições do percurso empreendido, mas, também, as falhas que pretendo corrigir em futuras travessias pela narrativa rosiana.

2. DA IDEIA AO ROMANCE

A literatura, em linhas gerais, é uma espécie de construção ideológica através da linguagem, incorporando diversificadas estruturas, dependendo de sua finalidade social e/ou estética. O papel da crítica literária, dessa maneira, gira em torno de analisar, a partir de seu objeto de estudo, o “como” a obra foi construída, passando pela discussão sobre “o que diz” e “como diz” esse objeto arquitetado, exigindo do estudioso que pense em diversas variáveis, como o contexto de produção e recepção, a linguagem, as teorias, a história, a sociologia etc.

Joseph Frank¹ (2003), em seu ensaio “A forma espacial na literatura moderna”, aborda inicialmente uma concepção de forma estética, destacando a posição de Lessing que “analisa as leis da percepção estética” e “mostra como elas prescrevem limitações necessárias à literatura e às artes plásticas”, mas aponta as contribuições desses estudos para quebrar uma espécie de “camisa-de-força” que aprisionava a percepção estética herdada da Renascença pelo século XVIII. Frank considera que, para Lessing, “a crítica não tinha que prescrever regras para a arte, mas explorar as leis necessárias pelas quais a arte governa a si mesma”. Ao observar que, para Lessing, “a forma nas artes plásticas (...) é necessariamente espacial” e, na literatura, “faz uso da linguagem, composta de uma sucessão de palavras que prosseguem através do tempo”, propõe que, na literatura moderna, a forma estética se baseia em uma lógica espacial. O desaparecimento da sequência coerente ou a quebra do fluxo de tempo, tanto na poesia quanto no romance, passam a ser bem compreendidas “quando suas unidades de significação são apreendidas reflexivamente, em um instante do tempo”. Ele chama de forma espacial à armação estrutural labiríntica de Proust, que, segundo suas palavras, “pela apresentação descontínua do personagem, força o leitor a justapor imagens díspares espacialmente, em um momento do tempo, para que a experiência da passagem do tempo seja completamente comunicada a sua sensibilidade” (p.236).

O que Frank nos parece obter é uma ideia sobre os romances de Flaubert, Joyce e Proust, permitindo-nos pensar no ensaio “O que é o ato de criação?”, uma apresentação oral feita por Gilles Deleuze em 1987. O filósofo discorre sobre diferentes esferas do pensamento, aproximando ciência, filosofia e arte por meio

¹ FRANK, Joseph. “A forma espacial na literatura moderna”. IN: **Revista USP**. São Paulo, n.58, p. 225-241, junho/agosto 2003. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/58/16-joseph.pdf>. Acesso em: 12 de agosto de 2014.

do processo de criação. Ele parte de uma noção básica: “o que significa ter uma ideia?”. Inventar ou criar algo, para ele, fundamenta-se no pressuposto da necessidade. É preciso que uma motivação leve ao pensamento e à elaboração de uma ideia. A noção de necessidade subjetiva também é considerada, impossibilitando que qualquer criação ocorra ao acaso. Segundo Deleuze, uma ideia só surge quando existe uma brecha para que se concretize e se torne de fundamental importância fazê-la real:

É necessário que haja uma necessidade, tanto na filosofia quanto em outros domínios, do contrário, não há absolutamente nada. Resta que essa necessidade – que, quando existe, é uma coisa muito complexa – faz com que um filósofo (...) se comprometa a inventar, a criar conceitos e não se ocupar em refletir, mesmo se for sobre o cinema (DELEUZE, 2013, p. 389).

Para Deleuze, as ideias, em qualquer área, estão vinculadas a uma forma já inerente em seu processo de elaboração, sendo assim, não se dissociam. Ou seja, uma ideia está atrelada, no caso das artes, a um campo de especificidade que diz respeito ao ramo no qual vai se concretizar. A forma diz ou alude algo que a palavra isoladamente ainda não disse. Deleuze não descarta a possibilidade de uma ideia em cinema ser boa também para literatura, por exemplo, explicando que algo particular e específico pode ressoar e se aplicar em outras áreas de criação. Os estudos comparados permitem identificar esses pontos de interseção entre criações de diferentes naturezas.

Considerando o cinema e a narrativa moderna, percebemos que existe uma ligação conceitual/estética notável – como a tentativa no romance *Grande sertão: veredas* de superar a duração/tempo dos fatos, criando um certo tom simultâneo através de cortes na sequência do enredo. Nesse sentido, lembremos o ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, de Merleau-Ponty, sobre a necessidade de olhar a linguagem como se não a conhecêssemos se quisermos, de fato, conhecê-la:

Se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, *olhá-la* como os surdos olham aqueles que estão falando, comparar a arte da linguagem com outras artes de expressão, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. É possível que o sentido da linguagem tenha um privilégio decisivo, mas é tentando o paralelo que percebemos

aquilo que talvez o torne possível ao final. Começemos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 76).

Para Merleau-Ponty, o processo criativo pode ser nivelado, mesmo quando em campos aparentemente diferenciados: a palavra e a imagem. Pintura e escrita são compatíveis quando passamos a compreender as manifestações do ponto de vista da “expressão criadora”. Deleuze fala em o limite comum entre as diversas áreas de criação:

(invenções de funções, invenções de blocos duração-movimento, invenções de conceitos, etc.) é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas comunicam em um conjunto, é no nível de algo que não decorre jamais por si mesma, mas é inerente em toda disciplina criativa, a saber, a constituição de espaços-tempo (DELEUZE, 2013, p. 390).

Mas o que são, de fato, os espaços-tempo? Na literatura, de forma muito simplória, podemos pensar que é a criação de blocos imagens-palavras, considerando que nesse ramo a palavra é imprescindível. Se estreitarmos o cerco para o romance, o que teríamos? Pensemos no romance e em sua forma primária. Ian Watt (1990, p. 11) escreve sobre o realismo e a forma do romance que nos permite uma interpretação para o que Deleuze diz sobre espaços-tempo na narrativa. Ao escrever sobre o surgimento do romance, Watt pensa sobre a sua proposta de abordagem quando tenta desvendar quais os aparatos sociais e literários deram fundamento para que três autores, romancistas ingleses, Defoe, Richardson e Fielding, surgissem na mesma geração. Para o autor não se trata de “mero acidente e que seu gênio só poderia ter criado a nova forma se as condições da época fossem favoráveis”.

Podemos dizer que o surgimento do romance deu-se diante da necessidade de uma nova forma de expressão na literatura, por conta da insuficiência estética dos antigos modelos, tornando inevitável o aparecimento de novo gênero estabelecido em uma forma que lhe era inerente, o realismo. Watt destaca que esse “realismo” foi considerado a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior”. O termo em questão diz menos respeito ao conteúdo do que à forma. Como escreveu Watt, se o romance

fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e

não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1990, p. 13)

O romance nasce realista na forma, e em seu primeiro momento muito vinculado à descrição de realidades. Pode-se pensar na perda do realismo a partir do modernismo. No entanto, o que mudou foi a maneira de ver as realidades e os modos de representá-las.

Quando Deleuze considera que o espaço-tempo é o ponto de encontro no ato criativo de qualquer campo do saber, ele diz respeito a algo do qual não temos controle. Posso ter uma ideia em uma área, posso mudá-la e criá-la como um Deus, mas se existe algo que não podemos mudar é, de fato, a existência de tempo e espaço, de onde emanam essas ideias, o que nos leva a pensar tanto no processo de composição, na forma, quando no condicionamento histórico de cada criação.

Os espaços-tempo podem ser vistos do ponto de vista formal, articulados ao processo criativo e à constituição da ideia. O romance, por mais que tenha passado por um longo período de realismo voltado não só para linguagem, mas para o conteúdo, descrevendo-se e narrando-se a partir de uma marca de temporalidade acentuada, “evoluiu” sua forma, mas não perdeu sua essência realista formal, da qual escreveu Watt. O se chama realismo também mudou para o que Michel Buttor (1974, p.13) diz ser um realismo mais avançado, pois atende a novos anseios e percepções. “A uma nova situação, a uma nova consciência do que é o romance, das relações que ele entretém com a realidade de seu estatuto, correspondem novos assuntos, correspondem pois novas formas”.

Em um ensaio sobre o pintor Joan Miró, o poeta João Cabral de Melo Neto considera as pinturas renascentistas como formuladoras de um certo padrão artístico que vigora por muitos séculos. Para o poeta,

[...] o Renascimento associou o objeto, isto é, a representação utilitária, ou a utilidade da representação, à superfície decorada, isto é, à utilidade da contemplação. Dessa associação nasceu a pintura, o que tem sido para nós a pintura, o quadro (MELO NETO, 2007, p. 671).

A pintura passa a se desenvolver em profundidade, com intuito de transmitir a ilusão do relevo, fator de limitação da obra.

Cabral explica que a terceira dimensão, fornecedora da ilusão, é concebida por convenções e para ser efetiva submete também o espectador a uma posição preestabelecida, privando-o de “ler” a pintura livremente. Esse esquema espacial, a

profundidade, acaba por anular a dinâmica da obra “porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, essa ilusão é fornecida” (p.672).

A obra perde, assim, seu ritmo quando força-nos a atenção em determinado ponto ideal para apreensão da ilusão, buscando a “contemplação instantânea”. Tem-se como fundamento essencial o equilíbrio no quadro, estabelecido por uma ordenação do conjunto, responsável pela marca ilusória. “Da mesma maneira que é contemplação estática, instantânea, a convenção a que se submete o contemplador dessa pintura, é o estatismo, nascido daquela convenção, o que se poderia chamar seu estilo, o espírito de sua organização” (p. 673).

No quadro “A leiteira” (1658), do pintor holandês Johannes Vermeer (fig. 1), percebemos que o jogo de luz e sombra, os contornos bem definidos, a riqueza de detalhes e a noção de profundidade fazem com que a pintura ganhe um aspecto fortemente naturalista. Alberto Tassinari, analisando o espaço perspectivo, explica que

Ainda que perspectiva imite uma visão apenas *grosso modo* [grifo do autor], a ilusão que ocasiona é forte o bastante para que se confunda, como na visão natural, o espaço que se entreabre perspectivamente com o próprio espaço. Sendo individual, a visão é a garantia de cada um sobre tudo o que vê. E o que se vê é um espaço perspectivado que se estende a partir de seus olhos e que se faz passar pelo espaço quanto tal (TASSINARI, 2001, p. 19).

Ferreira Gullar, em *A teoria do não-objeto* (1960), acrescenta algo importante para o entendimento do espaço em profundidade: a relação entre a tela, que exercia a função de um mero suporte, e o pintor tradicional, que esboçava sobre o quadro em branco a sugestão de um espaço natural. Um processo semelhante ocorre na literatura, em especial nas correntes realistas e naturalistas do século XIX. Esse mesmo espírito organizador paira sobre as narrativas tradicionais, fazendo com que a obra se estabeleça em torno de um equilíbrio convencionado.

Em *Mimeses*, o estudioso de literatura Erich Auerbach analisa a sobriedade do narrador de Flaubert. Observamos a ordenação do pensamento das personagens em *Madame Bovary*, quando o autor o apresenta como algo objetivo e aparentemente organizado:

Flaubert transpõe a agudeza nas impressões; escolhe três dentre elas, de forma aparentemente involuntária, mas que são tiradas de forma exemplar do físico, do espiritual, do comportamento; e coloca-as assim como se fossem três choques que atingem Emma um após o outro. Isso, evidentemente, não é a reprodução

naturalista da consciência. Os choques naturais ocorrem sempre de forma totalmente diferente. Há nisto a mão ordenadora do escritor, que compendia de forma fechada a confusão do conteúdo interno e o dirige no sentido em que ele próprio avança: na direção ‘repugnância diante de Charles Bovary’. Esta ordenação do conteúdo interno evidentemente não recebe as suas escalas de fora, mas do próprio material de que se constitui. É posto em ordem aquilo que deve ser empregado para que o próprio conteúdo se transforme em linguagem, sem mistura alguma (AUERBACH, 2004, p.434).



Figura 1: Johannes Vermeer, A leiteira, 1658.

A comparação entre pintura e literatura foi realizada pelo crítico de arte Clement Greenberg em um artigo de 1948 que aproximava as duas artes por meio de correspondências formais possíveis de serem percebidas nas obras de artistas modernos. Primeiramente, a questão colocada pelo autor é que a pintura de cavalete estava em crise com a evolução da pintura moderna iniciada por Manet. Os impressionistas foram precursores quando tornaram a superfície do quadro relativamente indiferenciada. Essa tendência encontra-se na pintura “*all-over*”

“descentralizada”, “polifônica” que depende de uma superfície composta de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada de uma borda a outra da pintura. É um tipo de pintura que prescinde, evidentemente, de começo, meio e fim (GREENBERG, 1996, p.165).

Greenberg julga a perda de hierarquia como algo “enraizado na sensibilidade contemporânea”, permitindo a aproximação da literatura e pintura quando reconhece esse aspecto na obra do escritor James Joyce.

A pintura baseada no espaço perspectivo prevalece na arte dos séculos XV ao XVIII e somente perderá sua força com o posicionamento moderno que abdica ao ilusionismo artificial da tradição. Greenberg propôs uma análise da arte moderna baseando-se na ideia de um espaço antiperspectivo. Para ele,

não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que a princípio abandonou foi a representação da espécie de um espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar (GREENBERG, 1960, p. 99).

No romance, ou mesmo na pintura, a tentativa realista de simplesmente mimetizar o mundo com frequência foi problemática. Chklovski, da corrente formalista, traça um olhar pertinente para analisarmos o que seria a criação artística. Para ele, a arte é voltada para o estético:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

A ideia de desautomatizar uma visão gasta está no centro de sua proposta. Em um exemplo extraído do diário de Tolstoi, Chklovski mostra como muitas vezes somos levados a agir de maneira inconsciente devido à rotina repetitiva e gasta, tirando, assim, a ideia de viver, mas cumprir algo sem que haja um tipo de experiência. Para o formalista russo, a função da arte é desacelerar a percepção das coisas, dando a experiência estética. A noção de estranhamento, porém, não deve ser tomada de forma estanque, é preciso situá-la historicamente. Com frequência, uma experiência nova pode não ser reconhecida como válida para o olhar contemporâneo, habitual ao que já é tradicional. Cada época tem suas formas estranhas, capazes de desautomatizar a percepção quando do seu aparecimento. Os primeiros romances também desautomatizaram a percepção de seus leitores, mesmo realistas em um sentido mais tradicional, causaram desconforto em seu público. Se hoje consideramos certa narrativa pautada no realismo tradicional como ilusória, isso se explica por sermos sujeitos pertencentes a outro contexto,

mas não torna a arte “realista” de outrora menos arte que a de hoje.

Para exemplificar, lembremos que logo depois de sua publicação, o romance *Grande sertão: veredas* recebeu críticas elogiosas, atentas, sobretudo, aos aspectos inovadores da linguagem, mas não deixou de causar estranhamentos em um crítico do porte de Benedito Nunes. No artigo “Primeira notícia sobre Grande Sertão: veredas”, publicado no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, no dia 10 de fevereiro de 1957, escreveu:

Os trechos onde a linguagem decai, perdendo a sua eficiência expressiva, revela os defeitos da técnica que o romancista preferiu adotar para ser fiel às situações vividas pelo personagem. Alguns desses defeitos são cacoetes estilísticos decorrentes do uso tantas vezes abusivo das desarticulações sintáticas, contrações e elipses que, praticadas mecanicamente, não possuem mais valor expressivo. Mas quaisquer que sejam as suas deficiências, ‘Grande sertão: veredas’ é uma romance extraordinário, escrito em “língua de gente”².

O crítico de arte Clement Greenberg, no ensaio “Sobre o papel da natureza na pintura moderna”, discutindo sobre a chegada da arte abstrata, destacou:

Com a chegada da arte totalmente abstrata, parecia que a pintura estava privada do espaço real e dos objetos reais como um modelo para a sua própria articulação e unidade que dali por diante teriam de ser suficientes apenas as normas do meio. E, num certo sentido, foi esse o caso. Mas num outro sentido – muito menos imediatamente evidente – não foi. A pintura ocidental continuou de alguma forma a ser naturalista a despeito de todas as aparências contrárias. Quando Braque e Picasso pararam de tentar imitar a aparência normal de um copo de vinho e tentaram em vez disso aproximar-se, por analogia, do modo como a natureza opunha verticais em geral a horizontais em geral – nesse momento, a arte se envolveu com uma nova concepção e sensação de realidade que já estava emergindo na sensibilidade geral assim como na ciência (GREENBERG, 2013, p. 200)

Greenberg relaciona a mudança da forma nas artes plásticas à nova sensibilidade que emergia paralelamente em outros campos do saber. Se o espaço perspectivo se torna indiferenciado na pintura, em literatura o narrador que descrevia e pairava sobre o enredo, encadeando de forma temporal muito estável, agora se adapta para problematizar ainda mais a questão da representação. A figura do narrador ganha outro papel dentro do gênero romance.

As criações, principalmente em arte, são articuladas necessariamente por

² Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&PagFis=70444>. Último acesso em 06 de fevereiro de 2016.

meio do par espaço e do tempo. Algumas com predisposições maiores para enfatizar um desses elementos – a pintura, por exemplo, trabalha com o espaço de forma mais óbvia – o que não impede a evolução ou adaptação formal, modificando o manejo desses elementos na obra. As ideias são criadas não somente em um contexto de espaço e tempo determinantes, mas essa determinação também ressoa na articulação desses dois aspectos formais primordiais para que uma ideia inventiva se concretize.

Podemos dizer que o papel de organizador da temporalidade no romance tradicional, garantindo ao enredo uma ordenação baseada em uma lógica causal e em uma certa noção de coerência da estrutura da narrativa, era desempenhado pelo narrador. Essa figura se torna, assim, a responsável por agrupar a sequência dos acontecimentos de modo racional e artificial. O crítico Anatol Rosenfeld considera que esse narrador,

mesmo quando não se manifestava de modo acentuado, desaparecendo por de trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe [ao romance] uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Assim como em relação ao espaço na pintura pós-renascentista, a composição do romance tradicional se apresenta de forma muito linear em relação ao tempo. O narrador se mostra certo de tudo, um organizador dos fatos e do pensamento, transformando o enredo em uma cadeia de acontecimentos sequenciados logicamente. O fio narrativo, dessa forma, não se abala, pois tudo é contornado pelo narrador: a linha que conduz o romance tradicional está presa, segura e bem esticada.

Se pensarmos no narrador dentro do romance moderno vemos que essa figura assume outra postura, muito diferenciada em relação ao narrador tradicional, e passa a ser menos um organizador para se tornar apenas articulador. Assim, tempo e espaço passam a se articular de maneira inovadora, pois a imagem do narrador também se modifica.

Theodor Adorno (2003, p. 55), em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, ressalta o estado paradoxal do narrador contemporâneo. Ao mesmo tempo em que o romance necessita do ato narrativo, os narradores se tornam precários, impossibilitando a narrativa. Walter Benjamin (2010), em seu notável ensaio “O narrador”, comenta sobre a extinção dos narradores, por conta

da “experiência mais radicalmente desmoralizada” da guerra, que tornou inviável o ato de aconselhar e ensinar exercido pelo narrador tradicional. Na visão do autor a essência do verdadeiro narrador é estabelecida a partir de duas figuras: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O romance torna problemática essa figura, já que, para Benjamin, a essência narrativa está vinculada à oralidade e a comunicação não individualizada, diferente do que ocorre no romance.

A questão prática da narrativa está atrelada, para Benjamin, a sua carga de ensinamento moral, quando o narrador é a pessoa que conta como quem dá conselhos. Benjamin destaca em seu ensaio que a “cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. (...) Metade de arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 2010, p.203). Para Benjamin, falando da existência de um narrador no trabalho de Leskov, o autor mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2010, p. 205). Seja o narrador de Benjamin ou o narrador precário que se apresenta na evolução da forma romanesca, estamos falando de uma instância que possui certa autoridade na construção da obra.

O romance moderno, como observa Joseph Frank, passou a não ser mais construído a partir da sequência temporal organizada de modo causal, tornou-se mais “especializado” em muitos aspectos. O autor analisa algumas obras exemplares para defesa de seu ponto de vista, trazendo observações importantes para compreendermos o que chama de “especialização da forma do romance”. Analisando a cena do comício da feira de exposições do romance de Flaubert, Frank mostra a tentativa de dar ao leitor uma experiência perceptiva simultânea no espaço, quando os elementos são vistos em um conjunto, em uma ação reflexiva, e não isoladamente. O autor evidencia como o “fluxo do tempo é detido” para que se possa dar atenção à “interação das relações dentro da área de tempo delimitada”, conservando a coerência dentro de uma unidade maior de significação, rompendo apenas com o fluxo temporal. Joseph destaca que,

como a linguagem procede no tempo, é impossível abordar essa simultaneidade de percepção, exceto pelo rompimento da sequência temporal. E é exatamente isso o que faz Flaubert: ele dissolve a sequência, indo e vindo em cortes entre os diversos níveis de ação em um crescendo que vai lentamente acelerando até que – no clímax da cena – as frases chateubriendescas de Rodolfo são lida quase no mesmo

instante que os nomes dos ganhadores prêmios da melhor cultura de porcos (FRANK, 2003, p.231).

Frank ainda traz dois exemplos narrativos que complementam e reiteram esse processo de espacialização. Ele observa em *Ulisses*, de Joyce, o mesmo procedimento de Flaubert aplicado em larga escala:

Joyce compôs seu romance com um número infinito de referências e referências cruzadas que se relacionam independentemente da sequência de tempo da narrativa; essas referências devem ser conectadas pelo leitor e visualizadas como um todo para que o livro possa caber em algum padrão significativo (FRANK, 2003, p. 232).

A ideia proposta por Joseph Frank pode ser melhor observada em outros segmentos da arte que trabalham o espaço de forma mais óbvia, no teatro ou cinema, por exemplo. O espetáculo “Aqueles dois”³, da companhia mineira Luna Lunera, representa em diversos momentos o que Frank denomina espacialização do tempo, pois lida com a simultaneidade de ações em cena, apresentado ações distintas para cada um dos atores – cada personagem se encontra, por vezes, em lugares cênicos diferentes, distanciados apenas pelo limite criado pelos objetos, criando múltiplos focos ou camadas perceptivas. Na cena apresentada a seguir, fica evidente a questão da espacialização, quando os quatro atores da peça dividem o tablado em espaços individuais, quando cada um desses blocos figuram metonimicamente recortes da personalidade e do particular de cada um deles, sem, contudo, explorar marcações precisas que os isolem. As paredes ou distancias são apenas imaginárias.

Essa confluência de ações simultâneas causam no espectador possibilidades distintas de direcionamento do olhar e, como consequência disso, fica mais evidente multiplicidade de experiências e leituras por parte do público. Ao mesmo tempo que alude a simultaneidade dos acontecimentos, deixa transparecer vias interpretativas individuais, pois o olhar, por mais que perceba o todo, acaba sempre filtrando detalhes que somente são vistos se nos dispomos a olhar de maneira focal para os personagens/ atores.

³Da rotina de uma “repartição” – metáfora para qualquer ambiente inóspito e burocrático de trabalho, revela-se o desenvolvimento de laços de cumplicidade entre dois de seus novos funcionários, Raul e Saul. É que “num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra”. O espetáculo Aqueles Dois foi criado a partir do conto homônimo do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996). (Disponível em: <<http://cialunalunera.com.br/wp-content/uploads/2012/03/Release-Aqueles-Dois.pdf>>)



Figura 2- "Aqueles dois" - Luna Lunera

Um outro exemplo, que causa um estranhamento no espectador, está em *Dogville* (2003), filme dirigido por Lars Von Trier. A organização espacial peculiar também demonstra o método da simultaneidade de maneira clara, podendo ser considerada uma inovação estética no cinema, quando transpõe em maior escala um recurso frequentemente observado no teatro. O cenário é apenas dividido por marcações baixas e as paredes se tornam invisíveis somente para o espectador, não para a personagem.

Na cena em que Grace, personagem principal, é violentada, o incômodo se estabelece de maneira mais óbvia a partir do momento em que o limite, uma espécie de foco imposto ao espectador, fazendo-nos ver ou observar o momento isoladamente, não existe, evidenciando o fato de que o estupro ocorre independente da vontade dos outros personagens, que seguem a rotina sem saber o que se passa no entorno. A viseira é retirada e o olhar amplo representa a verdadeira espacialização do tempo.



Figura 3 - Cenário de "Dogville", dirigido por Lars Von Trier

Considerando o romance de Rosa, notamos que o processo analisado por Joseph Frank pode ser percebido, respeitando as peculiaridades dessa obra, reiterando a ideia/forma inerente a essa narrativa. Assim como na análise proposta por Frank, em *Grande sertão* a espacialização do tempo ocorre tentativa de apreender tempos distintos num fluxo simultâneo. Porém, pela limitação do signo, essa busca não fica evidente num primeiro instante, mas precisa ser percebido pelo todo. O romance pode ser dividido em dois momentos estruturais que se limitam aproximadamente na metade da obra. Essas partes tem ação reflexiva, quando os cortes temporais aleatórios entre enredos não lineares na primeira parte complementam o que, num segundo momento, segue um certo fio que tem como protagonista Riobaldo e sua ascensão como chefe jagunço.

Gérard Genette, no início de sua análise sobre o discurso da narrativa, faz distinção entre o “tempo da coisa contada” e o “tempo da narrativa”, destacando que a “narrativa é uma sequência duas vezes temporal”. Essa simples observação é algo determinante para a análise da forma de *Grande sertão*, pois a quebra da frequência temporal na obra acontece pelo fato do narrador-personagem fazer distinção entre o eu do passado e do presente, revelando a consciência da precariedade narrativa, o que faz dele um herói problemático.

José Carlos Garbuglio, no livro *O mundo movente de Guimarães Rosa*, faz

colocações importantes a respeito da estrutura do romance rosiano, destacando aspectos que envolvem a fragmentação composicional dessa obra. Em um capítulo intitulado “A estrutura bipolar da narrativa”, o crítico atribui à memória função de romper com uma certa ordem narrativa, principalmente na primeira parte do livro. Analisando a posição desse narrador, Garbuglio distingue *homo cogitandi* de *homo actuandi*, sendo que o primeiro “só pôde surgir depois do desaparecimento” do segundo: “quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo?” (1972, p. 327). Como destaca,

Do ponto de vista da narrativa, o segundo antecede ao primeiro. Enquanto atuava não tinha tempo de pensar, pois ‘fazia e mexia’. É o gosto de especular ideia que faz surgir a narrativa, o que já por si explica os constantes entrecruzamentos.

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 (GARBUGLIO, 1972, p. 23).

A hierarquização dos acontecimentos aponta para aquilo que tem importância para o narrador: “as determinantes dos fatos e suas consequências”, e não os fatos em si – “Meu coração é que entende, ajuda minha ideia a requerer e traçar”. A ordenação seletiva do narrador faz com que as coisas se desloquem de seu lugar original e se apresentem ao interlocutor/leitor de maneira fragmentada. Garbuglio caracteriza essa primeira parte do livro como uma “narrativa em ziguezague”, que está relacionada tanto à memória, como à própria linguagem, pois

à medida que a palavra desentoca o fato e o cristaliza em seu referente, estimula outros acontecimentos que estão ali adormecidos e com isso atropela ainda mais seu fluxo, complicando decisivamente a cronologia armada na triagem da memória. (GRABÚGLIO, 1972, p.28)

É nessa primeira etapa da narrativa que podemos perceber mais claramente o processo de espacialização temporal – a “linearidade do código não permite a simultaneidade desejada para trazer em jorro todo esse rico mundo de experiências acumuladas” (Idem, p. 28), desencadeando uma sequência histórias em níveis de passado distintos, organizados por uma lógica do presente. Apesar da segunda parte ser um tanto quanto mais linear, ainda encontramos reiteradas vezes o confronto de percepção de Riobaldo-narrador e Riobaldo-jagunço, trazendo para a narrativa a noção do tempo decorrido. Para Garbuglio, o “eixo da ação” está

centrado em Riobaldo, que “faz tudo girar ao seu redor”:

O teor especulativo da primeira parte ocupa lugar de menor importância na segunda, porque esta é um espelho em que se reflete a imagem da primeira parte. Isto é, as especulações encontram agora o suporte de suas explicações na medida em que oferece material para compreensão dos fatos estimuladores das angústias do narrador, remetendo para o início do romance (GARBÚGLIO, 1972, p.30).

Toda a estrutura dessa narrativa gira em torno do Riobaldo-narrador que, depois de cumprir sua travessia como jagunço, adquiri o gosto por pensar e pondera, com desconfiança, possíveis compreensões de fatos que estão sendo constantemente desconstruídos, pois trata-se de uma subjetividade que, nem sempre, é possível alcançar através da palavra – “a muita coisa falta nome”. Trata-se de um procedimento narrativo próximo ao autobiográfico e, portanto, seu interesse “não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo” (no caso, do narrador), mas demonstra a impossibilidade “de fechamento e de totalizações (...) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas” (DE MAN, 2012⁴). Sobre a impossibilidade de fechamento e totalizações na autobiografia, podemos pensar no prefácio de Jeanne Marie Gagnebin (1994, p.15) para o volume “Magia e técnica, arte e política” da Obras escolhidas de Walter Benjamin, quando destaca a desorientação do herói do romance e a busca do leitor que se confunde com a busca de sentido do herói. Tanto na narrativa antiga quanto no romance contemporâneo há abertura, já o romance clássico visa a conclusão. Detendo-se na obra de Proust, destaca que seu “golpe de gênio” “está em não ter escritor ‘memórias’, mas, justamente um ‘busca’, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”. Trata-se de algo ao que realiza Guimarães Rosa ao permitir que leiamos Riobaldo narrar fatos do passado, mas por uma perspectiva ancorada no presente reflexivo do narrador.

O ângulo pelo qual Riobaldo-narrador olha para seu passado está intimamente relacionado com a própria estrutura dessa narrativa. O tempo não permite um olhar objetivo para os fatos e, entre outras causas, a ambiguidade percorre o enredo, a linguagem e as personagens. Ao retomar uma vida como jagunço, Riobaldo não fala só de si, mas daqueles que, de alguma maneira,

⁴ DE MAN, Paul. **Autobiografia como desfiguração**. Sopro 71, Maio de 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71.html#.VreVHRgrLIU>. Último acesso em 20 de janeiro de 2016.

contribuíram para construção de seu caráter. A fragmentação, a dúvida e a imprecisão são reflexos do passado e das escolhas do herói que teve duas figuras exemplares e influentes em sua travessia: como um grande rio se alimenta de seus afluentes, Diadorim e Zé Bebelo deságuam em Riobaldo.

3. RIOBALDO E SEUS AFLUENTES

No ensaio “As fontes da arte moderna”, Giulio Carlo Argan nos coloca a diferença entre arte de nosso tempo (contemporânea) e arte moderna. Essa última representa a arte que surge “do interior do *Modernismo* [grifo do autor]” não mais com o propósito de somente modernizar ou atualizar a arte. Para Argan, os impressionistas são os precursores dessa arte, pois foram responsáveis por mudar radicalmente “as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico” (1987, p.50). A arte moderna, desse modo, é aquela realizada num período chamado

“fontes do século XX”, em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas (ARGAN, 1987, p.49).

Os Impressionistas, ao deixarem o ateliê para pintarem a natureza ao ar livre, passam a dissolver a figuração, o naturalismo, os contornos bem definidos encontrados na arte até então. A arte objetiva é substituída por uma arte de impressões visuais, que valoriza os objetos imersos em luminosidade e cores, característico de um ambiente aberto e sujeito a mudanças visuais (GULLAR, 1960).



Figura 4 - Claude Monet, Saint-Georges Majeur au crépuscule, 1908.

Para Argan, o valor atribuído pelos impressionistas à sensação dita o ideal moderno que será representado na arte. A base da estética impressionista se encontra na sensação como experiência individualizada e autêntica, já que não absolutiza as imagens, abrindo mão de “qualquer princípio de autoridade” (p. 50). A partir disso, compreendemos o que José Ortega y Gasset destaca sobre a arte moderna, herdeira do Impressionismo: é uma arte que surge do “desejo de estilo”,

(...) a nova inspiração, aparentemente tão extravagante, volta a tocar, pelo menos num ponto, o caminho real da arte. Porque esse caminho se chama 'vontade de estilo'. Pois bem: estilizar implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 47).

Ao se relacionar com a experiência sensorial, com o fenomenológico, a arte passa a ter uma carga de autenticidade muito forte, se pensarmos que a experimentação sensorial é algo particularizado a cada ser. Quando a estética moderna renuncia a uma única forma, desdobrando-se em múltiplas, a própria diversidade passa a ser marca dessa nova arte. Talvez a multiplicidade esteja relacionada à própria concepção de arte que parte sempre da construção do ver, do sentir, da sensação. O olhar se torna outro, diferenciado, passa a (re)construir o mundo do artista.

É interessante notar que a noção de arte moderna traçada por Argan subtende uma maior aproximação entre as artes, tornando possível, desse modo, um paralelo entre a literatura e arte moderna:

No plano cultural, a envergadura do movimento é enorme: pela primeira vez um movimento artístico tenta formular uma estética válida para todas as artes e para todos os países. Não se nega a importância da sensação; ao contrário, o objetivo é que cada imagem, cada signo artístico envolva uma gama de sensações, de modo que a pintura seja também arquitetura, poesia, música (ARGAN, 1987, p. 54).

A arte impressionista e, portanto, a arte moderna, baseia-se fundamentalmente na construção do olhar, que não significa apenas ver com os olhos, mas ver com o corpo, com a consciência, encontrar-se com o fenômeno. Merleau-Ponty (2004, p. 30), em seu ensaio “O olho e o espírito”, menciona que “a visão é um pensamento condicionado, nasce ‘por ocasião’ do que acontece no corpo, é ‘excitada’ a pensar por ele”. Cézanne se dedicou ao estudo de sua arte e se tornou ponto de partida para muitos conceitos modernos, pois percebeu, desde o início, que a pintura deveria se empenhar na criação de uma nova imagem do mundo, que viesse “não na realidade exterior, mas na

consciência” (ARGAN, 1992, p. 110). De acordo com Argan, para este pintor,

a consciência não é mais que um conjunto de sensações harmonizadas, o espaço está saturado de sensações que se compõe em um contexto e o objeto resulta de uma soma construtiva de sensações. É preciso, certamente, superar o caos sensorial e chegar à clareza absoluta da forma, mas sem perder nada da experiência sensorial, que constitui o conteúdo da consciência e sem a qual ela não pode existir, desde que a consciência não é mais que o próprio conteúdo (ARGAN, 1987, p. 51).

Argan, falando sobre Cézanne em *Arte moderna* (1992, p. 110), nos mostra que para o pintor “a ação pictórica não reproduz, e sim produz sensação: não como um dado para uma reflexão posterior, mas como pensamento, consciência em ação”.

Se pensarmos na literatura moderna brasileira, vemos que o escritor Guimarães Rosa partem dessa concepção. Rosa, em *Grande sertão: veredas*, não somente tenta dar forma a um conjunto de sensações, como passa a perceber a instabilidade das mesmas. Ao longo da narrativa temos a noção de que a percepção não é estática, mas se modifica constantemente, nos dando uma nova imagem do mundo. O narrador Riobaldo tenta reviver as sensações do passado, mas pelo distanciamento temporal acaba vivenciando novas experiências ou busca desvendar a origem daquilo que sentiu quando ainda era jagunço. Em *Grande Sertão*, narra-se a história e ao mesmo tempo a percepção do tempo presente vai se moldando e tomando forma.

Grande Sertão: Veredas, obra prima de João Guimarães Rosa, talvez seja um dos maiores objetos de análise dentro da crítica literária brasileira por sua densidade e complexidade e, para tratar da forma desse romance, é necessário entender o caráter do narrador-protagonista responsável por costurar todo o enredo. Como quem borda um toalha, Riobaldo alinhava sua própria história em uma trama a partir da imagem que tem de seu passado como jagunço, trocando a linha, mudando as cores, desfazendo os “erros”. Ao final dessa extensa narrativa, o que nós, como leitores, vemos não é uma imagem da frente do bordado, mas do seu complexo avesso – temos uma ideia do que foi a realidade, destorcida pelos múltiplos arremates dos fios. A distorção não é algo equivocado ou ruim, mas simboliza uma perspectiva diferente com pontos de contato com uma primeira realidade, porém não pode ser precisa.

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 se 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 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, 2001, p.114-115).

Assim, muitas questões já analisadas por tantos estudiosos passam, justamente, pela relação do narrador que reaviva a memória de seu passado e tem como principal filtro perceptivo o sentimento por Diadorim, uma personagem de natureza tão ambígua quanto outros aspectos na obra. Segundo Willi Bolle (2004, p.199), “essa figura (...) é o cerne e o substrato emocional do romance”, funcionando como um fio condutor responsável por estruturar a narrativa. Para Bolle,

No mapa emocional e topográfico organizado pelo narrador Riobaldo, Diadorim é a figura-guia. (...) Quando Riobaldo propõe—guiar seu visitante-interlocutor através do sertão labiríntico a figura que conduz, na verdade, é Diadorim. A memória topográfica nasce da memória afetiva, e vice-versa (BOLLE, 2004, p. 201-202).

Através desse narrador, permeado pela névoa sentimental representada pela memória Diadorim, podemos traçar um esquema do que seria a ideia no romance de Rosa, já que a natureza dupla de Diadorim recai na estrutura do texto num contínuo alternar de posições, subvertendo até mesmo a ideia de uma verdade factual. A composição fragmentada da narrativa está subordinada à busca do narrador por um limite claro de suas experiências, impossível de ser alcançado.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2001, p. 237).

Apesar de querer e gostar dos “pastos demarcados”, Riobaldo se vê misturado a uma trama tão complexa que, aquilo que mais deseja, escapa completamente, transformando essa mistura em algo inerente à obra.

Davi Arrigucci (1994), no ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, percebeu que a mistura presente na singularidade do romance de Rosa está intrinsecamente relacionada ao mundo

misturado percebido pelo narrador. Afastado do narrador tradicional, por deter-se menos em uma sabedoria prática, fundada na experiência comunitária, e mais na experiência individual, como percebeu Arrigucci, o narrador de Rosa, narra de modo que nos remete ao que refletiu Adorno (2003, p. 55), no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, destacando que essa figura elementar no processo narrativo se encontra em um paradoxo quando “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração”.

Essa situação quase contraditória apresenta-se na figura do narrador rosiano, Riobaldo, que, como em muitas narrativas modernas, é permeado por uma imprecisão diabólica. Ao mesmo tempo que percebemos o domínio de Riobaldo pela “arte de contar”, reconhecemos que os caminhos ou estratégias utilizadas pelo autor remetem a algo que ultrapassa o limite de um tradicionalismo. A destreza do narrador cativa e revela a faceta de um personagem que dialoga com uma tradição julgada perdida, pois a proximidade com a oralidade e a escolha dos temas centrais (o sistema jagunço, o pacto com o Diabo, o amor proibido) instigam e reviram um certo imaginário coletivo. Porém, diferente do narrador tradicional, que coloca o leitor como mero expectador de verdades fictícias, o narrador-personagem de Rosa leva-nos num jogo de incertezas, renunciando uma postura precisa e ilusória para dar espaço àquilo que transcende ao próprio fato, transformando a matéria narrada em um emaranhado de sensações, em “matéria vertente”.

Mesmo que as experiências tenham se tornado silenciosas após o trauma da guerra e os narradores tenham sido problematizados no romance moderno, ainda encontramos a imagem do homem carregado de vivências na figura do narrador de *Grande Sertão*, identificando as duas representações esquemáticas de Benjamin em Riobaldo (narrador), fato que não corrompe a estrutura moderna da narrativa de *Grande sertão*. Se pensarmos na representação do marinheiro como o viajante que acumula e vivencia histórias, temos em Riobaldo um perfil muito próximo, já que se nos apresenta como um senhor de idade avançada, ex-jagunço, conhecedor do sertão e dos homens. Assim como o marinheiro, Riobaldo está relacionado à água quando o ponto crucial de sua experiência é resultado do encontro com “o menino” no São Francisco, momento decisivo de sua “travessia”.

A imagem do rio parece traçar/dizer muito sobre a própria personalidade do narrador. Na cena da fazenda dos Tucanos, num intervalo que traz a narrativa para um presente mais próximo, Riobaldo menciona que pensa “como um rio tanto

anda” (ROSA, 2001, p. 359). O *rio* aparece no nome da personagem (*Riobaldo*), compondo o cenário/espço e como sistema de pensamento. Talvez numa síntese, o *rio* seja uma das figuras metafóricas que define a natureza desse narrador, pois, simbolicamente, representa o lugar que permite o primeiro contato com aquele que, posteriormente, será o responsável pela entrada de Riobaldo no bando.

“O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 2001, p. 326). O rio é um divisor para o narrador simbolizando o início de sua vida e, por isso, “antes de atravessá-lo, Riobaldo descreve trajetória despida de interesse ou valor, tanto que, antes desse momento sua vida não ocorre no plano da narração” (GARBÚGLIO, 1972, p. 69). Além disso, ao pensamento atribuído a Heraclito de que “Ninguém desce duas vezes o mesmo rio”, podemos associar a experiência do narrador que também não pode viver igualmente o passado narrando-o, e à experiência do leitor que não poderá ler a obra pela primeira vez de novo, já que ela traz em sua forma a linguagem em sua operação de origem e, uma vez conhecida, ela poderá ser de novo experimentada, mas, nunca, da mesma forma e, especialmente, como a primeira vez.

O pequeno instante no rio é responsável por todos os desdobramentos dentro da obra. Jeanne Marie Gagnebin (2006), em seu texto “Lembrar, Escrever, Esquecer”, analisando um pouco da obra de Proust, destaca o sentido de *acaso*:

O acaso não é, portanto, a irrupção estatística de coincidências, um conceito, digamos, trivial de acaso. Na obra de Proust (...), o acaso é algo muito maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar (GAGNEBIN, 2006, p. 153).

A autora faz uma relação entre *acaso* e a ideia de memória involuntária que surge, em Proust, através do gosto da “madeleine”. Em *Grande sertão* não temos a mesma situação, mas a ideia de *acaso* pode ser pensada em um outro nível quando aquilo que traça o destino do narrador independe de sua vontade, mas o coloca na posição de pensar/refletir, levando Riobaldo a uma mudança pesável que se desdobra ao longo de uma vida narrada.

No caso do narrador de Rosa, esse *acaso* não funciona, como em Proust, como um gancho que nos leva à narrativa, já que o livro é iniciado como em andamento. Em Rosa parece algo latente que tenta ser apreendido ao longo do processo de narração, não como uma memória involuntária recobrada num instante, mas como um mecanismo para tentar entender/explicar/construir algo,

mesmo estando permeado pelo desconhecido. Diferente de Proust, em Rosa não fica evidenciado o gancho involuntário que leva o narrador à percepção das entrelinhas do *acaso*, mas Diadorim acaba personificando esse *acaso*, pois é uma peça fundamental para as consequências que levam Riobaldo à posição de narrador no presente da narrativa.

Riobaldo acaba se tornando esse homem “sedentário”, por conta do tempo. Diferente de Tatarana, o narrador assume a postura do conselheiro, fruto, talvez, de uma influência comportamental de Diadorim que acaba refletindo na formação moral, estética e identitária do ex-jagunço: “Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo” (ROSA, 2001, p. 31).

Para os que vejam a coisa à distância, sem dúvida – no hiato que vai, digamos, do reconhecimento do belo e misterioso Menino como ideal de ego até o esforço para aproximar-se cada vez mais dessa “coragem que não pisca” –, o inigualável efeito simbólico e narrativo desse empurrão é suficiente para fazer de Diadorim o grande Sujeito Suposto Saber no qual Riobaldo se escora, sempre que tem dúvida sobre como fixar e/ou corrigir o peso das coisas. Funcionando como o grande voz de autoridade respaldando ou recriminando seus gestos, pode-se mesmo dizer que, ao deixar seu rastro espalhando por todas as coisas do mundo, e ensiná-lo também a apreciar “belezas sem dono” como pássaros e paisagens, convertidas em obsessivos índices metonímicos de sua presença, essa figura cumpre aqui a função de levar a cabo a educação estética do personagem, degrau para o seu gosto de “especular ideia”, e comparar tudo com tudo (MACIEL, 2014)⁵.

Junto a Diadorim, Zé Bebelo também contribui com a formação do narrador, não só como uma referência de homem “valente” e “inteligente”, mas como aquele que, ao fim de muitas andanças, direciona Riobaldo para seu novo “mentor” na arte de especular ideia, incumbindo-o de levar um bilhete para o compadre Quelemém:

– “Riobaldo, eu sei a amizade de que agora tu precisa. Vai lá. Mas, me promete: não adia, não desdenha! Daqui, e reto, tu sai e vai lá. Diz que é de minha parte... Ele é diverso de todo o mundo.”
[...]

Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar. Porque o bilhete era para o Compadre meu Quelemém de Góis, na Jijujã – Vereda do Buriti Pardo. (ROSA, 2001, p. 623)

Por mais que a informação surja nas últimas páginas do romance, as

⁵ O texto “A passagem do 2 ao 3: 'Grande sertão: veredas', na franja da ultrahistória”, gentilmente cedido pelo autor, foi apresentado na I Jornada de Literatura e Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, em 2014, pelo professor doutor Emílio Carlos Roscoe Maciel.

consequências dessa ação estão por toda a obra, pois resulta no novo perfil pensante de Riobaldo. Compadre Quelemém é uma autoridade quase filosófica para Riobaldo, sendo apresentado sempre como referência de sabedoria. Zé Bebelo, assim, após a morte de Diadorim, traça um pouco do destino de Riobaldo abrindo caminho para um novo afluente. O narrador que conhecemos, já está influenciado pela convivência com Quelemém, pois o encontro aconteceu num passado que ainda vai ser narrado. Por isso, desde o início de sua “fala”, quando notamos uma grande proximidade do texto rosiano com a tradição oral, expressa seu ímpeto por raciocinar e, juntando as migalhas ao longo do texto, vamos compreendendo o porquê.

O ritmo lento das páginas iniciais se modifica aos poucos quando ainda estamos nos aproximando da sintaxe e sonoridade da escrita de Rosa, comparável à teoria musical proposta no “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade, quando, não os versos, mas as histórias assumem uma postura quase dissonante – elas vibram esperando quem as complete. Assim como na poesia da Paulicéia, esses pequenos causos não prescindem de um ritmo bem demarcado, mas assumem a posição de uma “desordem” controlada, já que o sentido vem pela compreensão do todo. Segundo José Carlos Garbuglio

não é possível compreender-se o romance pelas suas primeiras páginas, à vista de sua aparente desordem e, principalmente, pela falta de apoio. E se o leitor procura o enredo, a história caracterizadora do romance tradicional, então, sua desorientação é fato natural e inevitável. Nessas primeiras páginas, aparecem apenas fragmentos de história, dispersos, e ainda assim, à espera de organização. Para organizá-los, porém, torna-se forçoso conhecer todos os fragmentos, todas as unidades disseminadas pelo romance, para depois dispô-las dentro dum critério de organização, que, na pior das hipóteses, auxilie a clarificação da desordem inicial (GARBUGLIO, 1972, p. 22-23).

As indicações e recursos estilísticos utilizados pelo autor para simular um diálogo – apresentado por uma dimensão unilateral – reforçam o modo como o romance inicia, sem caminho traçado e enredo delimitado, funcionado, num primeiro momento, como um amontoado de pequenas histórias que se emendam muito mais tarde, como se fossem contadas para quem dispõe de algumas referências para entendê-las, supondo já a necessidade de mais de uma leitura do

romance. O narrador acaba criando *uma cama de gato*⁶, movendo o fio narrativo, omitindo e/ou antecipado fatos que se evidenciam num outro momento, (re)construindo diversas imagens que podem variar ao longo do enredo. O próprio narrador explicita:

Sobre assim, aí corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que ao senhor retardei: devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez (ROSA, 2001, p. 433)”.
A grande jogada do romance, a revelação do verdadeiro sexo de Diadorim, se baseia nesse simples processo capaz de ditar a estrutura de toda a narrativa.

A própria fala de Riobaldo alude ao recurso narrativo de apresentar menos informação do que aquela que é necessária em princípio, nomeado de omissão lateral ou paralipse. Genette exemplifica o procedimento:

O tipo clássico da paralipse, recordemos, é, no código da focalização interna, a omissão de certa ação ou pensamento do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor (GENETTE, 1995, p. 194).

A grande jogada do romance, a revelação do verdadeiro sexo de Diadorim, se baseia nesse simples processo capaz de ditar a estrutura de toda a narrativa.

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 também só soube... Que Diadorim era corpo de uma mulher, moça perfeita... (ROSA, 2001, p. 615).

O Riobaldo não é um narrador inocente, brinca com as percepções de seu interlocutor, colocando-nos numa posição de participantes de uma experiência única, impossível de ser apreendida em sua completude, mesmo pelo próprio narrador. Despistadamente, contou o que aconteceu com Diadorim e o que descobriu sobre essa personagem, porém em momentos aparentemente sem importância da narrativa.

Como um contador nato, Riobaldo não tem pressa, já que seu tempo é o agora. Ele condensa, em diversos momentos, sensações ou percepções do passado com as do presente, desencadeando uma série de indagações no leitor ou em si mesmo. Muitas vezes, no plano da enunciação, as afirmações do narrador vêm acompanhadas de perguntas que acabam relativizando o peso da verdade inicial:

⁶ A cama-de-gato é uma brincadeira feita com barbante. Consiste em um dos participantes fazer passar entre os dedos um cordão, cordel ou barbante que tem suas pontas ligadas, criando com ele várias disposições ou armações que são transportadas para os dedos de um segundo participante, e que deve se desmanchar com um único lance. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Cama_de_gato)

“E eu estava sabendo que eu já dizer aquilo era traição. Era?” (ROSA, 2001, p. 407). Essa passagem simples, como tantas outras, exemplifica essa justaposição de afirmação e interrogação que acontece em alguns momentos ao longo da narrativa, tornando concreto a ideia de incertezas ou verdades mutáveis no enredo. Em construções sintáticas dessa natureza notamos duas polaridades, aparentemente opostas, por explicitarem posicionamentos distintos com relação à percepção do narrador, mas que, estranhamente, representam uma única visão, a do presente, já que Riobaldo não mais pode afirmar sem se questionar.

Mesmo que afirme algo, páginas adiante isso pode se tornar questionável, pois “com frequência, ações mudam facilmente de peso e valência ao sabor do nível de abstração da linguagem que as descreve” (MACIEL, 2014). Em muitas passagens o narrador explicita o problema da lembrança, do contar, do narrar: “A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória (ROSA, 2001, p. 418)”; e, em outras, tenta nos dar uma certeza dos fatos “E tudo conto, como está dito. Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro (ROSA, 2001, p. 423)”. A contradição nos faz ponderar e relativizar as verdades no texto, já que quem se põe a contar não pode dar precisão. Essa oscilação fica evidente e teorizada na própria fala do narrador:

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? Não. Esse obedece igual – e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba – é lavar ouro. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (ROSA, 2001, p. 359).

“A lembrança demuda de valor” é uma espécie de chave para entendermos a posição desse narrador, pois os valores das coisas não são absolutos – tudo é e não é ao mesmo tempo em *Grande sertão*. Isso pode ser atribuído a ideia de “consegui o pensar direito”, a reflexão sobre o vivido. Nas imagens que o narrador usa, as árvores, os detalhes, não são nítidos - funcionam como uma referência vaga, atribuindo mais peso a interpretação dos fatos. Toda a interpretação está diretamente relacionada a Diadorim e o sentimento do narrador que não parece ser claro: “Diadorim é minha neblina”. A falta de nitidez é traço marcante na obra e,

por estar entrelaçada a história de vida de Riobaldo, a “neblina” representada por Diadorim afeta a percepção do todo. Para João Adolfo Hansen, Riobaldo como narrador encontra-se numa situação peculiar:

Sujeito de uma enunciação que tenta dizer o valor e o sentido da experiência passada, Riobaldo produz imagens dos buracos e acidentes do lembrado em enunciados provisórios do que supõe ser, no presente em que fala, o significado que a imaginação lhe sugere ter sido o significado das suas sensações. Mas o tempo corroe a unidade da experiência do passado. O que pode dizer sobre ela é a sua reverberação em imagens parciais e deformantes, pois o movimento do tempo o faz devir outro (HANSEN, 2007, p. 46).

Riobaldo não pode escapar da força do presente. O narrador entende que passado e futuro são subordinados ao imperioso presente, mas não somente como uma referência temporal, mas como figuração do *eu* – o tempo obedece a quem o está manuseando. Na passagem a seguir, notamos de maneira exemplar que o tempo desmembra os Riobaldos e, como narrador, a imagem que faz de si é, por vezes, desfigurada.

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia pra que? Quero armar o ponto dum fato, para depois lhepedir conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de *Riobaldo, o jagunço*. [...] O jagunço Riobaldo. *Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser*. Deus esteja! (ROSA, 2001, p. 232).

Notamos a hesitação na fala de Riobaldo, configurando uma imagem múltipla ou imprecisa de si. O uso do aposto em “Riobaldo, o jagunço”, traça uma distinção necessária para o narrador, que enfatiza a diferença entre o passado e o presente. A pergunta que surge (“Fui eu?”), seguida de negações, revela que, apesar de ter sido de fato o jagunço, o que prevalece para o narrador é a visão (ou a vontade) do presente, evidenciado a composição subjetiva da narrativa e uma relutância em assumir seu passado.

Antonio Candido (2002, p. 124), em *O homem dos avessos*, já destacava, com relação a terra, a mescla de real e imaginário quando “a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidade da composição; [...] o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos” que se constrói nesse romance unicamente pela voz do narrador. Assim, não podemos dissociar nem mesmo a composição espacial do romance da própria formação do sujeito. O aspecto temporal acaba influenciando no sentir da personagem, porque quando fala

dos sentimentos, ou mesmo quando apresenta as paisagens e fatos, o narrador, evidenciando o distanciamento temporal dentro da narrativa, deixa transparecer aos poucos um pouco de si: o narrador está exposto e sabe disso. Ele nos adverte sobre a essência de seu contar que não é simplesmente a história de um jagunço, mas de “matéria vertente”. O passado contrasta com presente em diversos níveis, definindo uma noção de verdade problematizada, muitas vezes, em forma de pergunta: “onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?”.

Quando percebemos uma tentativa de avaliação ou esclarecimento da parte do narrador, a resposta ou explicação óbvia se torna cada vez mais distante. Talvez por esse esclarecimento ser uma necessidade para quem conta a história. Ao contrário do que fala Benjamin sobre Leskovi, Riobaldo não evita as explicações, tenta fazer uma espécie de ponderação para si mesmo na expectativa de se aproximar ao máximo de uma verdade. Para Arrigucchi,

Riobaldo formula questões que vão muito além do saber que caracteriza o homem de bom conselho que é o narrador tradicional, cuja sabedoria prática se funda em larga medida na experiência comunitária. Na verdade, as interrogações que formula sobre o sentido de sua experiência configuram a pergunta pelo sentido da vida típica do romance burguês, voltado para os significados da experiência individual no espaço moderno do trabalho e da cidade capitalista. Aqui, no entanto, a questão brota do sertão e dos avatares de um narrador proverbial em sua travessia em busca do sentido do que viveu. Esse paradoxo define um dos aspectos fundamentais da obra e nos leva ao coração da mescla, fazendo ressaltar suas articulações profundas com o contexto histórico social do sertão (e do País) a que remete (ARRIGUCCHI, 1994, p. 19).

O próprio personagem já sabe as implicações de sua narrativa: tem a consciência de assumir uma posição diferente do passado e passa a ver tudo com o olhar do presente. As dúvidas surgem da tentativa de se expressar mostrando os fatos no passado. A verdade é a do presente, mas isso não elimina o fato de ter havido outras verdades no passado, nem que novas verdades surjam num futuro. O distanciamento do narrador dos eventos permitem uma reflexão diferente que transcende os fatos propriamente ditos, buscando, sobretudo, a percepção sobre o vivido – como uma espécie de verdade - fazendo vir à tona vias de sentido que não são claras. O sentido se bifurca em um emaranhado de silêncios. Na tentativa de ver a “luz” no escuro, o narrador tenta olhar com percepção neutra para aquilo que já viveu, mas se vê carregado de outra bagagem que impossibilita o entendimento pleno dos eventos. A cada tentativa de apreender e compreender a realidade,

reviver os fatos, a objetividade se torna mais distante. O narrador é cercado pela possibilidade do “se”.

A natureza do narrador rosiano nos permite, em alguns aspectos, traçar um paralelo entre o romance e a autobiografia. Em um texto sobre a obra de Jean-Jacques Rousseau, Jean Starobinski escreve sobre “os problemas da autobiografia”. Certamente falamos de uma figura histórica que tem sua importância social. Porém, as marcas deixadas no texto de Rousseau servem de base para analisarmos o narrador de *Grande sertão*. Embora seja uma personagem ficcional da literatura brasileira, é viável pensarmos também nos “problemas” de uma história que dá a conhecer a própria “pessoa” que conta. Starobinski, sobre Rousseau explica que

sem dúvida, o ato do sentimento que funda o conhecimento de si não tem jamais o mesmo conteúdo. Em cada nova circunstância, ele é irrefutável, é a própria evidência. A cada vez o conhecimento de si está em seu começo, a verdade vem à luz de maneira primordial. O ato do sentimento é indefinidamente renovável; mas no próprio momento sua autoridade é absoluta, e adquire um valor inaugural. O eu se descobre e se possui de uma vez só. Nesse instante em que toma posse de si mesmo, ele põe em dúvida tudo que sabia ou acreditava saber a seu próprio respeito: a imagem que tinha anteriormente de sua verdade era turva, incompleta, ingênua. Apenas agora a luz se faz, ou se vai fazer (STAROBINSKI, 1991, p. 187).

Na tentativa de encontrar ou contar essa verdade Riobaldo se articula com seu passado e manifesta seus sentimentos e percepções no presente. O passado não é para Riobaldo (assim como não é para Rousseau) uma forma estática e rígida que o aniquila, mas é maleável e integrante do ser que fala no presente. O narrador de *Grande sertão* deixa transparecer marcas textuais que nos possibilitam ver o que foi o jagunço, transformado em outra realidade, não por mero acidente, mas como resposta do passado se movendo constantemente. Riobaldo não vive no passado, mas no presente que se formou a partir dele. Podemos perceber que a relação de Riobaldo e Rousseau com o passado parte de um princípio equivalente:

o passado não é mais esse elo e esse encadeamento que paralisa o instante presente, não é mais esse nó inextricável de determinações que nos condenam a sofrer nossa sorte. A perspectiva parte agora do instante presente: a ‘fonte’ está aqui mesmo, e não na vida transcorrida. O presente governa o espaço retrospectivo em vez de ser esmagado por ele. Assim, em vez de se sentir produzido por seu passado, (...) descobre que o passado se produz e se move nele, no surgimento de uma emoção *atual* (STAROBINSKI, 1991, p. 201-202).

Esse aspecto pode ser tratado como um tema relacionado à condição humana em muitas narrativas, no romance de Guimarães Rosa comparece na estrutura da obra e faz com que também o leitor o experimente no ato de leitura.

Estamos diante de uma narrativa mais preocupada em apresentar uma reflexão ou interpretação dos fatos do que uma verdade “histórica” sobre a vida de alguém. Ao mesmo tempo em que expõe sua história para “alguém estudado da cidade”, Riobaldo reconta seu destino para si mesmo: ele é seu próprio objeto de análise, tornando impossível um posicionamento imparcial. A percepção é afetada pela experiência vivida. Em muitos momentos temos a narração de uma experiência, mas a memória acaba se focando na interpretação. Pela sua natureza dupla, e um tanto quanto dissimulada, fica a indagação sobre o que é maior: o sentimento/sensação ou o conhecimento alcançado.

A narrativa de Grande sertão transita entre polaridades antagônicas, mas que não se excluem quando memória e ambiguidade compõe a forma da narrativa. Diadorim é homem e mulher, amor e nojo, vergonha e glória; Riobaldo é aquele que com o mal conseguiu o bem – o jagunço que pôs fim ao sistema -, fez e não fez o pacto com o Diabo; o Diabo existe ou não existe? “Deus ou o Demo para o jagunço Riobaldo?”. Como distinguir uma linha central num novelo tão embolado? A estrutura dessa narrativa é inerente ao enredo, pois Riobaldo narra algo que não pode ser narrado – ele vê as duas pontas do fio (início e fim), mas o que se encontra no através disso está emaranhado o suficiente para representar o que foi o vivido.

No artigo de Alfredo Bosi, “Fenomenologia do olhar”, o autor coloca a base da contemporaneidade vinculada à crise das certezas, quando “um olhar já não absolutiza o cogito, porque o situa no interior de uma existência finita e vulnerável, mas sempre inquieta, interrogante” (BOSI, 1988, p. 80) . Partindo da noção da percepção como instável e mutável, podemos estabelecer que o exercício da memória é o fator decisivo dentro da narrativa de Rosa, por seu caráter obscuro. A memória surge como um artifício usado pelo autor para tornar enigmática a imagem do narrador, peça fundamental na articulação do espaço-tempo na obra.

O romance de Rosa suscita muitas ideias. O narrador, distanciado temporariamente dos fatos narrados, mas deles também aproximando-se, provoca efeitos significativos para compreensão da obra. Sua matéria é o passado, mas a narrativa não se concentra em um tempo fixo, ora o fato do passado é narrado como acontecendo no exato momento em que é narrado, ora surge o narrador,

distanciando-se do fato para analisá-lo e nos lembrar que ele (narrador) agora apenas rememora o vivido, ou seja, agora é personagem. A desorientação temporal, mais acentuada em alguns momentos e menos perceptível em outros, une, em um só espaço, dois instantes da vida de Riobaldo. A constituição dos espaços-tempo vem pela natureza do narrador rosiano, permeado pela lembrança do passado de aventuras, mas repleto de pensamento sobre elas.

Sobre a memória encontramos na obra-prima de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, uma passagem elementar para entendermos o funcionamento da memória no romance de Guimarães Rosa. A personagem de Proust nos dá a ideia da memória como armadilha, a partir do momento em que nos apresenta um equívoco ao ler a assinatura em uma carta que recebe.

Quantas letras não lê, em uma palavra, uma pessoas distraída e sobretudo predisposta, que parte da ideia de que a carta é de uma pessoa? Quantas palavras na frase? Adivinha-se ao ler, cria-se; tudo parte do erro inicial. Os erros que se seguem (e não apenas na leitura de cartas e telegramas, ou em toda leitura), por mais extraordinários que possam parecer àquele que não adota o mesmo ponto de partida, são perfeitamente naturais. Uma boa parte daquilo que acreditamos (e o mesmo ocorre até nas conclusões extremas), com teimosia e boa fé idênticas, decorre de um engano inicial quanto as premissas (PROUST, 2002, p. 496).

Riobaldo é, assim como em Proust, marcado pela interpretação equivocada, responsável por direcionar a história. Ele acaba definido, em partes, por consequência de um engano, já que só consegue nomear o real sentimento por Diadorim após a revelação da verdadeira natureza da personagem. Riobaldo, a partir disso, pode entender-se como um novo sujeito, pois todos os momentos anteriores à morte de Diadorim passam a ser reinterpretadas por um olhar modificado pela evidenciação do engano. O momento da descoberta do erro acaba se tornando o momento da uma nova verdade/ realidade. É essa a condição do narrador de *Grande sertão*: ele não pode mudar o passado, mas pode reinterpretar os fatos, o que se torna, de certo modo, uma mudança.

A narrativa está aprisionada pela memória e sua trama surge da dialética memória/esquecimento, pois o narrador reconstrói os acontecimentos e personagens pelo filtro da sua percepção tardia. Mario de Andrade comenta sobre os processos da memória:

As memórias são fragilíssimas, degradantes e sintéticas, pra que possamos nos dar a realidade que passou tão complexa e intraduzível. Na verdade o que a gente faz é povoar a memória

de assombrações exageradas. Êstes sonhos de acordado, poderosamente revestidos de palavras, se projetam da memória para os sentidos, e dos sentidos para o exterior, mentindo cada vez mais (ANDRDE apud LISBOA, 1966, p. 23).

O narrador passa a pintar a própria ilusão, a sua projeção sobre os fatos passados. Só se entende os fatos pela visão atual do narrador. De certa forma, Riobaldo também busca o tempo perdido que, nos termos de Genette,

não é para Proust como sugere um contrassenso muito comum, o 'passado', mas o tempo no estado puro, quer dizer, na realidade, na fusão de um instante presente e de um instante passado, o contrário do tempo que passa: o extratemporal, a eternidade" (GENETTE, 1972, p.43).

Em *Grande sertão* podemos entender a memória como um mecanismo de defesa que explica aquilo que o narrador não conhece se fundamentando naquilo que ele sabe. Certamente não é absoluto o que nos é exposto, pois são apenas fatos parciais, interpretados por um sujeito transitando em dois tempos. Os sentimentos do narrador parecem mais combinações de causas e fatos, pois o esclarecimento sentimental só vem com a análise desses fatos. Parece-nos, muitas vezes, apenas uma ilusão de sentimento, uma miragem daquilo que Riobaldo sente. O espaço também está relacionado à procura de limites: o *sertão* se torna um lugar universal, mítico, de busca do *ser* – um deserto psicológico que, em termos bíblicos, indica o lugar de aprendizado e purificação. João Adolfo Hansen⁷ (2006) diz que

O sertão de Rosa só existe como linguagem. Por isso mesmo, como em Proust, um dos grandes temas de Grande Sertão: Veredas é o da própria memória do narrador, que sempre afirma que "contar é muito dificultoso" porque "viver é muito perigoso": as coisas não têm estabilidade entre ser e não-ser, Deus e o diabo. Assim, o tema da memória aparece relacionado com o do esquecimento. Riobaldo discute, por exemplo, se a memória efetivamente lembra o ocorrido ou se é a imaginação que inventa imagens do passado com seus restos (HANSEN, 2006, p. 19).

A experiência do presente acaba refém do passado e toda interpretação parece manchada por uma visão afetada dos acontecimentos. A realidade de que fala o narrador representa sempre uma lacuna tanto para ele como para seu

⁷ HANSEN, João Adolfo. O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem. IN: **Suplemento literário**. Minas Gerais, maio de 2006, p. 18-23. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2006-maio-especial.pdf>>. Último acesso em 4 de fevereiro de 2016.

interlocutor. O mais importante é, assim, como se vê os fatos e não os fatos concretos. O centro está no narrador e não na história: o olhar para o passado é que é interessante. Na obra, os fragmentos de memória/realidade se tornam verdadeiras encruzilhadas, pois não pertencem a um lugar determinado: nem passado, nem presente, mas ao ponto de interseção entre eles.

Assim, entender o processo da memória nessa obra é parte fundamental para nossa discussão, pois tudo que se fundamenta no livro passa por ela. Ao retomar seu passado, Riobaldo parece tentar se distanciar de seu próprio corpo: ele tenta se ver como um outro, um personagem distinto. Porém, o que podemos destacar de alguns trechos é que esse distanciamento ocorre pelo fato do narrador sentir-se e saber-se uma pessoa diferente do jagunço. A partir dessas constatações, podemos dizer que a consciência do narrador do distanciamento temporal faz com que a narrativa se modele de maneira tão artilosa.

Mesmo sendo um narrador-personagem, consegue se enxergar como um ser ambíguo, como se olhasse para um estranho. A ambiguidade que permeia a sua voz faz com que, em muitos momentos, os fatos ocorridos e as emoções sentidas se apresentem com uma carga de veracidade, mas o narrador deixa transparecer dúvidas através de marcas textuais, fazendo separação entre o eu-narrador e o eu-personagem. Uma prova disso é a passagem da revelação de Diadorim, quando descobrimos que o narrador omitiu uma informação para causar determinado efeito em seu interlocutor. A seleção de cenas, a triagem na história prova a incompatibilidade entre os Riobaldos, revelando a impossibilidade de um olhar puro para o passado, fato esse que determina a peculiaridade do narrador.

O travessão inicial expõe um longo processo dialógico na qual só a voz do narrador aparece. Ele conta e reproduz falas dos personagens que fizeram parte de sua história, mas o que o torna particular é a consciência de que conta a interpretação daquilo que viveu. É interessante ressaltar que a literatura clássica separava a fala da escrita. Em Rosa, percebemos o caminho oposto: o autor torna literário/artístico a própria fala, na tentativa de aludir ao linguajar de um sertanejo. Porém, estamos diante de uma criação, pois nenhum homem do sertão fala como o narrador de Rosa. A destreza do escritor está na criação de uma nova linguagem, com sintaxe e palavras que remetem à fala, mas não o são. Isso nos faz lembrar a colocação de Klee quanto à primitividade em sua obra:

Se em meus trabalhos às vezes se produz uma impressão

primitiva, essa ‘primitividade’ é explicada por minha disciplina de reduzir tudo a poucos estágios. Ela nada mais é do que economia, ou seja, o derradeiro conhecimento profissional. O contrário, portanto, da verdadeira primitividade (KLEE, 1990, p. 271).

Não é pelo fato de tentar aludir à fala que o texto se torna mais fácil. Estamos diante de algo que nasceu da observação do autor em suas viagens, porém nunca imitou a realidade, surgiu da capacidade de criação do autor. Apesar da voz do interlocutor não aparecer em momento algum da obra, frequentes marcas discursivas são encontradas durante a extensa fala de Riobaldo, reafirmando o caráter dialógico em que se encontra.

Esse recurso narrativo abre um novo horizonte na literatura brasileira, principalmente se consideramos a forma como o regionalismo era trabalhado antes de Rosa. O autor consegue adequar a narrativa à linguagem daqueles que fazem parte do enredo. Sobre essa questão, Davi Arrigucci Jr. escreve:

[Em Grande Sertão: veredas] O quadro do narrador oral se articula, [...] dramaticamente, com o quadro da cultura letrada num esquema narrativo de notável simplicidade e eficácia, uma vez que por ele se dá vazão à voz épica que vem do sertão, garantindo-lhe, em princípio, a autenticidade do registro, sem fazer dela a apropriação culta característica do narrador dos romances regionalistas tradicionais, concessivo diante das peculiaridades pitorescas da fala, do modo de ser e da conduta do homem rústico a que dá voz (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 19).

Apesar de sabermos da erudição do autor Guimarães Rosa, seu personagem e narrador, Riobaldo, traz outra sabedoria não encontrada nos livros, mas na percepção das coisas do mundo. Esse aspecto aproxima-se do que considerando a arte *naïf*, que teve seu reconhecimento nos primeiros anos do século XX e tornou-se um segmento artístico nas obras de Henri Rousseau, ex-fiscal de impostos que abandona a cargo aos quarenta anos para dedicar-se à arte. Argan escreve que o pintor “se abstrai, recoloca a arte em seu pedestal, manifesta frente a ela a ilimitada admiração do ignorante, do primitivo, pelos grandes valores do espírito” (ARGAN, 1992, p. 134). Logicamente, a referência à “admiração do ignorante”, não quer dizer que Rousseau era uma pessoa sem cultura, mas que o artista não teve acesso ao estudo da arte acadêmica.

Argan comenta sobre a ascensão desse estilo de arte, tão heterogêneo e difícil de definir:

No momento em que a arte se qualifica como atividade intelectual

no nível mais elevado, sente-se a necessidade de distingui-la da cultura oficial ou burguesa por uma característica própria de espontaneidade criativa; afirma-se, em suma, que a arte pode existir mesmo sem, mesmo contra aquela cultura. Do culto romântico pela arte medieval, indevidamente definida como “primitiva”, passa-se ao interesse pelo artista inculto, ingênuo, popular, devendo esta última definição ser sumariamente excluída, devido à longa série dos *naifs* que despertam o entusiasmo de uma sociedade saturada de intelectualismo (ARGAN, 1992, p. 134).

O interesse dos vanguardistas pelos *naifs*, então, pode ser relacionado à mesma busca pela primitividade, pela experiência da criança. Como o termo indica, os artistas considerados *naifs* se enquadram em um padrão não só estético, mas comportamental. Como o exemplo de Rousseau, que não dispunha de uma educação artística acadêmica, os demais também seguem a mesma lógica. A palavra *naif*,

[...] que tem implícita a noção de naturalidade, inocência, simplicidade, inexperiência, confiança, candura e ingenuidade tem em torno de si uma descrição emotiva que claramente reflete o espírito desses artistas. Mas como o termo técnico está sujeito a criar confusão. Como Louis Aragon, poderíamos dizer que “É *naif* considerar esta pintura *naif*”. (NAÏVE art. 2006, p. 66)

No Brasil, o artista Neves Torres, nascido em Conselheiro Pena, Minas Gerais, representa bem a estética. Sua história com a arte teve início após a aposentadoria. Com o auxílio do filho, começou a pintar quadros e, em sua segunda participação na Bienal *Naifs* do Brasil, em 2010, ganhou o primeiro lugar e a chance de exposição em uma galeria em São Paulo. Sua obra está muito relacionada à memória, de onde encontra inspiração para os motivos de sua pintura. Os traços infantilizados revelam a falta de conhecimento aprofundado sobre os conceitos de arte.

O curador de sua exposição realizada na Galeria Estação, em São Paulo, Tiago Mesquita observa que “o artista reúne suas figuras como se juntasse partes do mundo que ficaram no passado, foram contadas, imaginadas. Embora estejam uma ao lado da outra, talvez não estejam no mesmo lugar, e, no entanto, estão, mas na obra de arte” (MESQUITA, 2012, p. 8). Tiago ressalta que a natureza na obra de Neves, ao mesmo tempo em que representa a imagem de algum lugar, ilustra a imagem de lugar nenhum. Ele explica afirmando que em cada quadro estão expostos momentos diferentes, quando Neves, ao se apoiar na lembrança, relaciona lugares distintos, tentando organizar a memória daquilo que viveu e imaginou.



Figura 5 - Neves Torres – Sem título, 2011.



Figura 6 - Neves Torres – Sem título, 2011.

Desse modo, podemos traçar semelhanças entre a arte de Neves Torres e o narrador Riobaldo, pois os dois são exemplos (ficcionais ou não) de pessoas simples que carregam um conhecimento ligado às experiências. Como Neves Torres, o narrador tem um vínculo com a memória e ao narrar os espaços, temos a sensação de que fala de um lugar inexistente, apesar das constantes referências ao cenário do sertão mineiro. O narrador se deixa guiar pelas sensações trazidas pela lembrança, influenciando a descrição do espaço narrado.

Em uma entrevista, o pintor Neves Torres comentou sobre o processo de sua

criação: “Não tenho definido, assim uma coisa, ‘vou fazer isso’, não. Ou então, mesmo que eu tenha, quando ela, as telas estão ali, que eu sento, vem na cabeça uma coisa qualquer pra colocar, um passado, um lugar que eu morei, uma casa, uma árvore, um carro de boi, e por aí vai”⁸. Essa indefinição absoluta da obra é muito próxima ao que ocorre em Grande Sertão, pois o narrador alude à fala e, assim como em uma conversa, sugere ainda não saber o caminho que o pensamento irá tomar. Por isso, quando nos debruçamos sobre a obra de Rosa percebemos que a unidade da mesma acontece por alternativas não tradicionais. Numa primeira leitura podemos não entender aquilo que o narrador nos adverte sobre a sua narrativa.

Uma leitura mais atenta faz com que repensemos sobre a composição dessa obra. O tradicional sistema início, meio e fim não cabe mais no romance de Rosa, não cabe mais em sua narrativa um sistema causal. O que não implica em falta de realismo, muito pelo contrário, posto que Riobaldo, como outros heróis problemáticos do romance moderno, busca encontrar sentidos para o vivido, e sabe que esses não são encontráveis facilmente em um movimento de causa e consequência, mas na mistura de todos os fatos vividos e nem sempre percebidos no frescor da experiência. Sua narrativa é mais fiel a essa percepção de que no mundo as coisas estão misturadas do que à percepção de que as coisas estão organizadas em uma ordem determinada.

Um pouco antes da metade do livro, quando, logo após a morte de Joca Ramiro, o grupo de Riobaldo e Diadorim vai atrás de Hermógenes para vingar a morte do líder, estão próximos ao rio e Diadorim fala à Tatarana que está feliz. Logo em seguida o narrador nos confessa a seguinte passagem:

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das Carinhanha. Tenho saquinho de relíquias. Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua... (ROSA, 2001, p. 324-325).

⁸ Cf. Entrevista concedida à TV Tribuna, disponível em <www.youtube.com/watch?v=YfVkJp3RBko>. Acesso em 10 maio 2012.

O narrador mostra ao seu interlocutor a precisão de suas palavras e a necessidade de atentarmos para o que já foi dito. Sabemos que, nessa altura, a narrativa adquiriu diversos ritmos. O início fragmentado e sem muitos pontos de apoio, dificultoso e vago para o leitor. O encontro de Diadorim com Riobaldo (provavelmente o momento mais importante e significativo da história), quando a narrativa parece começar a ganhar forma, ritmo mais acelerado: o enredo começa a ganhar corpo. Pouco antes do trecho que destacamos vemos que casos vagos, ou episódios um pouco isolados começam a se encaixar na narrativa e o narrador retoma: “Mas, isso, o senhor então já sabe”.

O narrador nos impacta quando, no meio do livro, acredita que o mais importante já foi dito. De fato, todas as pistas já foram dadas e o que sucede é o desfecho, ou melhor, a evidenciação daquilo que já estava posto anteriormente – faltava apenas por enredo. O narrador é completamente consciente da armadilha da sua memória, pois nos alerta o quão falha a mesma se apresenta por fatores como a dor, o sentimento, o esquecimento ou mesmo pela percepção unilateral dos fatos.

Após o trecho destacado o autor quebra o ritmo de um enredo que tinha se encorpado e passa por um momento de divagação, parecido com a fragmentação do início da obra. Ao final desse lapso, a sequência retoma o enredo menos denso e vemos o episódio crucial da fazenda dos Tucanos. A partir disso, nos voltamos para o início da obra e começamos a rever, revisitar nossa própria memória dos fatos narrados, as artimanhas do narrador.

Para Garbuglio (1972, p.38), a cena do julgamento de Zé Bebelo é o ponto que divide a obra e transforma a guerra numa “luta interna”, quando Riobaldo se configura “chefe ou em processo de chefia”. Daí a importância desse segundo afluente, Zé Bebelo, na formação de Riobaldo – a luta interna é factual, mas também psicológica, pois o narrador começa a se impor depois do episódio e, pela força da vontade (ou do Demo), conquista, a partir da decisão de fazer o suposto pacto, a posição notável como homem, embora pague o preço com a morte de Diadorim.

O que pareceu até então um mero fluxo de fala, passa a ser visto como uma escolha precisa de palavras. Aproximamos, assim, a atitude do narrador aos preceitos da pintura moderna. Pintores como Klee e Picasso estavam em busca de uma primitividade, uma experiência primeira com o mundo vista como ideal na

figura da criança. Porém, sabemos que a tentativa de aproximar-se da forma infantil de apreensão do mundo é mera técnica e precisão de ideias, que tentam aludir essa primitividade sem que de fato ela seja verdadeira. Do mesmo modo acontece na narrativa de Rosa: o autor cria um narrador-personagem que simula uma conversa desinteressada, um fluxo solto de pensamentos e sentimentos em sua “fala”, mas que a todo instante nos revela pistas de que nada é dito ao acaso, tudo é muito pensado, elaborado e preciso para que se tenha a ilusão de que se trata de algo espontâneo. O leitor ingênuo cai nessa armadilha quando não consegue decodificar as marcas deixadas pelo narrador ao longo do enredo.

A releitura nos possibilita enxergar e destacar coisas que eram ainda obscuras num primeiro momento, permitindo-nos realizar experiência próxima da do jagunço. Assim a memória se torna duplamente significativa: ela é fundamental no enredo, pois como Riobaldo, que esteve diante da surpresa no passado, revisita no presente narrativo sua história com novas informações que modificam o sentido da interpretação; o leitor também (na primeira leitura) se depara com uma transformação que nos faz pensar tudo o que já foi contado. A revisitação ao texto é importante, pois nós também nos aproximamos da essência da narração: vemos Riobaldo contar sua história, influenciados pelo que já sabemos. Isso fica subentendido quando, após a morte de Diadorim, Riobaldo descobre que seu companheiro era uma mulher. Aos moldes do exemplo citado, o narrador ardiloso nos revela uma estratégia decisiva: ele diz não ter contado antes sobre o sexo de Diadorim, para que, como ouvinte, seu interlocutor se aproximasse da experiência impactante do jagunço no momento da surpresa.

Ora, o narrador é apresentado como homem, sertanejo, ex-jagunço. Alguns especulam sobre um foco homossexual na obra, mas se esquecem das marcas do narrador no texto. Diadorim ser mulher estava latente todo instante. Como um recurso dos filmes de investigação, a parte final parece revelar e nos fazer retroceder para desvendarmos as pistas. Um homem que, quando jagunço, por ignorância não soube reconhecer o amor e conviveu acuado com um sentimento de estranheza, fala a um erudito qualquer sobre sua história de forma tão natural. Em algumas passagens notamos o contraste entre o amor e um certo asco por Diadorim. Embora o narrador declare o sentimento pelo companheiro, é um sentimento tardio, ou ainda um conhecimento tardio: “(...) eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto (ROSA, 2001,

p. 98)”. Para o narrador, o sentimento era vergonhoso, algo ruim, comprovando a impossibilidade de que, na época, Riobaldo estivesse certo do que realmente sentia. O aprovável era mesmo o amor por Otacília, até por parte da própria Diadorim.

Otacília estava guardada protegida, na casa alta da Fazenda Santa Catarina, junto com o pai e a mãe, com a família, lá naquele lugar para mim melhor, mais longe neste mundo. E eu, sem ser por motivo ou razão, cada dia tocava com a minha gente por contrárias bandas, para mais apartado de donde ela assistia. Ao cada dia mais distante, eu mais Diadorim, mire veja. O senhor saiba – 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. *O senhor vai ver*. Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia (ROSA, 2001, p.505).

Por vezes Otacília é colocada numa posição de paralelo ou comparação com Diadorim, confrontando os sentimentos de Riobaldo. No trecho em questão, mais uma vez é apresentado como algo vergonhoso a afeição por Diadorim. Porém o que chama atenção é a construção do texto que revela a verdade do narrador e, não necessariamente, a da personagem. O uso do particípio, *escondido*, revela mais uma certeza que uma possibilidade: afinal, o que estava oculto para o próprio personagem, ou seja, escondido dele mesmo na época - comprovando que ele realmente não sabia que gostava do cheiro de Diadorim e, por analogia, o que sentia pela personagem- , se mostra para o narrador.

Os verbos no passado conflitam com a afirmação no futuro comprovando que houve uma reavaliação quando Riobaldo se torna narrador: *o senhor vai ver* o quê? Parece-nos que Riobaldo quer mostrar ou provar que gostava de Diadorim, mas sua “fala” nos faz pensar na probabilidade de que a própria vergonha tenha surgido simultaneamente ao que traduz em amor. A indagação de Riobaldo não é sobre a distinção, nesse caso, entre jagunço e narrador, mas ser dois ao mesmo tempo, simultaneamente. Essa pergunta só pode surgir se o narrador realmente não sabia definir o que sentia. Ao descobrir Deodorina, justifica o sentimento pela personagem, mas também abre uma brecha para reflexão: se agora ele pode chamar de amor o que sente, significa que amava, antes da descoberta, um homem?

Ainda em outro trecho o narrador expõe a realidade do relacionamento:

Amor eu pensasse. Amormente. Otacília era, a bem-dizer, minha noiva? Mas eu carecia era de mulher ministrada, da vaca e do leite. De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? As prisões que estão refinçadas no vago, na gente (ROSA, 2001, p. 331-332).

Apesar da admiração pelo companheiro e de buscar nele aval e coragem, ele deveria “conservar nôjo” por Diadorim. A questão é tão complexa para ser revisitada que Riobaldo não parece ter certeza a quem atribuir o nojo. Como saber se Diadorim sentia igual? Como saber o que sentia? A prisão parece ser muito mais do presente do que do passado, pois no momento de escolha, Riobaldo seguiu o curso natural do sertanejo/ jagunço e definiu seu destino como chefe, não quebrando expectativas quanto ao seu papel de homem em sua comunidade, aceitando, desde o começo, o destino de se casar com Otacília. As prisões do passado vivido, ainda inominadas, permanecem as mesmas das lembradas no presente, alicerçadas no incerto: “O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia”. O saber/conhecer o fato, não implica em compreendê-lo, portanto, saber quem realmente é Diadorim gera muito mais perguntas que respostas. A constante tentativa de afirmar o amor proibido, conflita com a dúvida infável do narrador e “é justamente a preocupação de negá-la que aponta para sua ostensiva existência, convertida em fator incômodo, de cujo influxo procura livrar-se, ‘pois quem muito se evita, se convive’” (GARBUGLIO, 1972, p. 53).

O próprio instante da descoberta já revela a impossibilidade de nomear algo tão confuso, mas que acaba se traduzindo em amor no momento da surpresa: “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo (p. ROSA, 2001, p. 615)”. Diadorim passa a ser nomeado pelo sentimento – quase um processo metonímico – pela mudança da natureza. A morte de Deodorina simboliza um desfecho que consagra o chefe já estabelecido, mas desperta um novo começo para Riobaldo, não como jagunço, como homem pensante: “Aqui a estória se acabada”. Diadorim deixa de ser o desconhecido, para Riobaldo-personagem, e se torna algo possível de ser nomeado num instante de metamorfose, em que deixa de ser homem e passa a mulher. A “transformação” física de Diadorim, recai como sentimento em Riobaldo: deixa de representar o “nojo” e o “vexável” e se torna *amor*. Mas o signo dá conta de nomear esses processos, ainda mais no momento de choque? Ou o Riobaldo aceita que é amor por não poder nomear de outra maneira? A questão não é dizer que Riobaldo não amava Diadorim e que tudo não

passa de farsa, mas apontar que, ao longo enredo, a problemática da linguagem e os aspectos que envolvem o tempo e a memória, reforçaram o caráter duvidoso e oscilante do narrador, que coloca a todo instante o interlocutor no nível de seus problemas: “No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade” (ROSA, 2001, p. 616).

As passagens belas sobre Diadorim e Riobaldo são possíveis, pois o narrador já sabe que se tratava de uma mulher. A culpa ou a vergonha seriam, em algum momento, retiradas, pois ele já planejava contar sobre o fato. Conseguir perceber o amor e a beleza de Diadorim surge da condição distanciada do narrador que, recorrendo à memória, pode reviver e reinterpretar seus sentimentos, que originalmente eram confusos e estranhos para a brutalidade do sertanejo. Riobaldo se permite, no presente, tornar o “decorrido formoso”.

Em uma outra passagem temos o anúncio, a antecipação da morte de Diadorim, que passa muitas vezes incompreendida (ou despercebida por falta de referência a que relacionar em uma primeira leitura da obra).

E Diadorim reparou e perguntou também que flôr era essa, qual sendo? – perguntou inocente. – ‘Ela se chama é liriolo...’ – Otacília respondeu. O que informou, altaneira, vi que ela não gostava de Diadorim. Digo ao senhor que alegria que me deu. Ela não gostava de Diadorim – e ele tão bonito moço, tão esmerado e prezável. Aquilo, para mim, semelhava um milagre. Não gostava? Nos olhos dela vi foi o asco, antipatias, quando em olhar eles dois não se encontravam. E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais ódio do que amor? Me lembro, me lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado (ROSA, 2001, p. 206).

O narrador anuncia o “milagre” que fica claro depois de sabermos que Diadorim era mulher. Mas como saber se o que o narrador diz não são sinais que ele percebe ou acha que lembra por conta do vivido? Continua e nos deixa mais estranhados com a sequência narrativa. É como se o narrador esquecesse de seu interlocutor e se voltasse para seu interior, interrogando a si mesmo. Porém, não podemos cair na armadilha do autor, que tenta nos provocar com uma reflexão aparentemente sem sentido. Segue:

Como foi que não tive o 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 (ROSA, 2001, p.206).

O momento da revelação sobre o sexo de Diadorim é só o resultado daquilo que estava posto no texto. Contrapondo o trecho da antecipação com o trecho da morte de Diadorim, comprovamos que o narrador revela as condições em que a personagem morre:

O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambeteou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...

E eu estava vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entonações... O diabo na rua no meio do redemunho... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. 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! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros ... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades. (ROSA, 2001, 610-611).

Embora seja um exemplo extenso, percebemos a dificuldade em expressar o momento da morte, as palavras parecem fugir. O uso contínuo das reticências para expressar, no plano da escrita uma pausa que não pode ser traduzida em *verbo* – “tiraram minha voz”. O momento da luta foi silencioso para o chefe Urutu-Branco, imóvel e observador, por isso dificuldade de expressar através da linguagem algo que se desenvolveu só visual e sentimentalmente: a morte era algo comum ao jagunço, com explicar sem pesar na consciência a culpa por uma série de equívocos? Talvez a transformação seja mesmo o ponto central, mas não

simplesmente pela surpresa ou pelo enigma revelado, pela dramaticidade. Rosa sugere já no encontro dos meninos essa ideia, presente também em outras obras (“Meu tio Iauaretê”, “O espelho”, “Campo Geral”):

'Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...' E eu não tinha medo mais. Eu? 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. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2001, p.125).

A solução do mistério sobre a transformação de Diadorim só pode ficar suspensa já que a história é contada por Riobaldo. Se o narrador só descobre o verdadeiro sexo de Diadorim após sua morte, seria incoerente que ele nos desse uma resposta clara, já que isso não foi conversado antes com a personagem. O próprio espanto de Riobaldo nos sugere isso. Muitas possibilidades surgem a partir da leitura do narrador e de nossa própria interpretação, porém o silêncio a essa pergunta também compõe o emaranhado significativo do texto de Rosa, fundamentado com base na memória.

A transformação que havia começado no São Francisco é concretizada na morte de Diadorim, quando Riobaldo se depara com circunstâncias que lhe permitem um novo começo, nova travessia, desenvolvendo-se e metamorfoseando-se em Riobaldo-pensante, mais próximo do narrador do presente. A mudança de natureza é notada poucas páginas antes do fim do livro, quando o ex-jagunço sente a necessidade de retomar o vivido, “por enredo” ao encontrar Otacília:

Mas eu disse tudo. Declarei muito verdadeiro e grande o amor que eu tinha a ela [Otacília]; mas que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido. O que confessei. E eu, para nojo e emenda, carecia uns tempos (ROSA, 2001, p. 619).

Riobaldo já dava indícios de seu casamento com Otacília. O que mudou? Ele narra como quem confessa, num sentido religioso, como quem quer expurgar a culpa e se redimir do pecado, evoluindo, até o *presente*, como narrador.

Ao longo da narrativa vemos que a coragem do *jagunço* foi maior que a coragem do *homem sensível*. Riobaldo faz o pacto (seja ele real ou não) e dele tira a força necessária para assumir uma nova postura frente a batalha contra *os judas*. “Ao desejar a Figura, apropriou-se da força do imaginário e investiu-se dela para virar outro, poderoso, seguro e falante, e mudar o sertão” (HANSEN, 2006, p. 18).

A morte de Diadorim é o fechamento que coroa Riobaldo como líder e detentor de certo poder, transformando-o em um herói do sertão. Segundo João Adolfo Hansen,

A amizade do demônio preencheu carências: Riobaldo fez o pacto por amor, para corresponder à imagem que imaginou que seu maior amigo, o jagunço Reinaldo-Diadorim, fazia dele; e por poder, para vencer a imagem que seu grupo fazia da invencibilidade do bando inimigo comandado por outro pactário, o Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, pai de Reinaldo. O pacto foi feito, enfim, para corresponder à força do seu desejo de amor e poder. O poder buscado por amor o fez cego para o que era o mais evidente. Ele perdeu para sempre o seu "amor de ouro", Diadorim (HANSEN, 2006, p. 18).

É certo afirmar que o suposto pacto com o demo é consequência do sentimento que Riobaldo tem por Diadorim. A ideia de amor e poder não pode ser separada pelo conflito que o contexto narrativo revela, já que, talvez, o amor só tenha ganhado definição pela morte de Diadorim. O que não se pode negar é a lealdade e admiração de Riobaldo que, desde o primeiro encontro, identifica-se com a figura do menino, sentido "um prazer de companhia, como nunca por ninguém não tinha sentido". No *Vocabulário de psicanálise* o termo identificação é definido como

Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações (LAPLANCHE & PONTALIS, 1996, p. 295).

Num processo de identificação, Diadorim funciona como uma influente (ou afluyente) figura na definição identitária do narrador, responsável, assim, por essa gana que o leva a se tornar um pactário. A vingança é por Diadorim, que alimenta a coragem de Riobaldo e o faz persistir no bando até se tornar chefe e alcançar a vitória.

Sendo assim, não necessariamente, o pacto é feito por amor, mas por um desejo/ vontade de legitimação por parte de Riobaldo, consequência de uma referência em Diadorim e também em Zé Bebelo. O episódio do pacto é o desdobramento de uma série de questionamentos sobre a própria posição no mundo, dividida entre as polaridades Diadorim e Zé Bebelo. Riobaldo busca sua

afirmação e o pacto dá força suficiente para que se torne o Urutu-Branco. Ele não decide pelo amor – ele decide por ele mesmo e, se isso implica num reflexo positivo de sua relação com Diadorim, melhor para os dois. Ele persiste no bando por Reinaldo, mas não quer se ver anulado por isso. A coragem do homem sensível, que assume o amor-paixão pelo outro, não pode ser colocada em questão, pois Otacília já era destinada como mulher de Riobaldo.

Willi Bolle, em uma participação no programa *Literatura fundamental*, da UNIVESP TV⁹, comenta sobre a composição do nome da personagem emblemática, evidenciando a proximidade sonora entre Diadorim e Diabo – o Diá, um dos nomes atribuídos ao Demo na obra, tem, em sua origem grega, o sentido de *através de*, possibilitando a associação do nome das duas figuras com a ideia de travessia. Diadorim é quem leva Riobaldo pela jornada que culmina em sua glória e fama e está atrelada a essa força dupla que passa pelo bem e o mal, Deus e o demo, por ser, não só na essência, mas fisicamente, a figuração do duplo, do ambíguo. O São Francisco, para Candido (2002, p. 124), é o lugar de encontro que reparte o Riobaldo em lado direito, representando o fasto – o glorioso, o poder, Zé Bebelo e Joca Ramiro, e o lado esquerdo, nefasto - o vexável, o malefício – Diadorim e a vergonha de conviver com algo repreensível. “Diadorim une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo de sua condição”. Esses dois lados, ou afluentes, deságuam em Riobaldo fazendo dele um *rio* mais forte e vivo sem poder eliminar as contribuições de cada um. A verdade é que Riobaldo não poderia escolher um lado sem se “prejudicar”.

Ao mesmo tempo que sabemos pela voz de Riobaldo-narrador do amor nutrido por Diadorim, identificamos uma imprecisão sentimental que, por vezes, entra em conflito com o sentimento de Riobaldo-Tatarana – o narrador tenta ser dois a um só tempo. Em uma passagem de GSV, podemos destacar marcas linguísticas que contribuem para enfatizar essa convergência temporal na obra. Temos:

Diadorim vindo do meu lado, rosável mocinho antigo, sofrido de tudo mas firme, duro de temporal, naquelas constâncias. Sei que amava, não amava? Os outros, os companheiros outros,

⁹ Neste programa o professor Willi Bolle, livre docente do departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, conversa com Ederson Granetto sobre a vida e a obra do autor Guimarães Rosa, destacando a obra Grande Sertão: Veredas. O vídeo está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Jcfpbm7owCo> >. Último acesso em 8 de janeiro de 2016.

semelhavam no rigor umas pobres infâncias na relega –que deles a gente precisasse de tomar conta. Com Zé Bebelo da minha mão direita, e Diadorim da minha banda esquerda: mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda. Se ia, se ia (ROSA, 2001, P. 407).

A pergunta exposta pelo narrador mostra o tempo transitando do passado para o presente: “Sei que amava, não amava?”. O próprio narrador sabe da incerteza de sentimentos que o invadem no presente. Ele olha para um tempo distante, tenta estar perto dele e tenta julgar a veracidade do sentimento, oscilando entre um sentimento posterior ou real desde o começo. Mas ao trazer a ponderação para o corpo de sua “fala” exhibe a fragilidade perceptiva que está atrelada à memória. Ele não pode mais ser o mesmo após a descoberta de que Diadorim era mulher.

Ele conta toda a história como se o amor por Diadorim fosse uma realidade desde o encontro com o “menino”, talvez porque a descoberta de que Diadorim é mulher tenha revelado o amor por ela e, simultaneamente, confirmado a identidade jagunça, masculina, de Riobaldo. Essa pode ser a verdade do presente – e a certeza não nos é dada – por conta do exercício de olhar para o passado e tentar lembrar e percebê-lo com vagar para entendê-lo. O esforço para entender leva também ao condicionamento da visão e das experiências de alguém marcado pela dúvida.

A violência e a brutalidade do jagunço, representada pela figura de Zé Bebelo na passagem citada, parece ser contraditória ao que Riobaldo pensa sentir por Diadorim. O sentimento parece ser improvável, já que o próprio narrador se questiona sobre o amor pelo companheiro. Sobre o conto “Famigerado”, integrante de *Primeiras Estórias*, José Wisnik¹⁰ comenta sobre a constituição da figura do jagunço, retratando a realidade dos temidos homens do sertão. Damázio, para garantir sua honra,

põe em ação a regra da vingança, regra que vige numa guerra franca de inimizades figadais e alianças num mundo onde não vigora lei. A regra obedece a uma tábua de valores própria: além do princípio tácito da aliança com os aliados e da violência contra os inimigos, ela está lastreada nos valores patriarcais e seus tabus – a macheza, o nome da mãe, o fio da barba da palavra empenhada, o fetiche da escritura. Matar inclui, no mundo jagunço, a pertinência a uma zona de honorabilidade cujos

¹⁰ WISNIK, José Miguel. **O Famigerado**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 2002. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art12.pdf. Último acesso em 10 de agosto de 2014.

protocolos e cerimônias a violência não desmente, mas defende (WISNIK, 2002, p. 182).

Riobaldo Tatarana compartilha esse mesmo universo de brutalidades e “macheza”, por isso, se vê na encruzilhada: “mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda”. A utilização do “mas” após a apresentação de dois polos aparentemente distintos mostra a vontade de Riobaldo (narrador) tentar se definir no passado. Isso, de fato, ele não pode fazer, pois Tatarana se torna quase um ser fictício, já que se desdobra, pela ação do tempo, em um novo homem. O narrador nos mostra constantemente pessoas distintas: Riobaldo hoje e Tatarana no passado.

Observamos o uso da palavra “ainda” duas vezes, que adquire dois sentidos distintos. O primeiro faz referência ao passado: naquele momento, para o narrador, Tatarana não podia se definir, pois o que Riobaldo pensa ser amor, antes da revelação sobre Diadorim, era, provavelmente, um sentimento estranho que anulava o sujeito como jagunço. O segundo “ainda” revela sobre o que está por vir: não sou, mas serei. A verdade é que Riobaldo será o Urutu-Branco, comandando o bando, como quem tem conhecimento das próprias escolhas: nos fatos, Riobaldo escolhe ser jagunço, deixando (seja por Diadorim ou por ele mesmo) que a sombra de Zé Bebelo seja mais forte naquele instante. Mesmo que em seu narrar Diadorim ganhe um status tutelar maior, ainda temos a possibilidade do sentimento ter sido esclarecido após análise dos fatos.

O sentir sempre foi central. Ainda no começo do livro o narrador fala a seu interlocutor: “Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (ROSA, 2001, p.190). O narrador destaca a dificuldade de saber precisamente o que quer e ter o poder de ir buscar. Nesse sentido, ele não sabia necessariamente, no passado, que queria Diadorim, mas sabia que queria ter a coragem e ser alguém. Tendo vivido entre o sentimento estranho por Diadorim e a admiração por Zé Bebelo, ele acabou se tornando Riobaldo. A narrativa pode ser fruto de uma nova procura dele por algo que agora sabe, Diadorim é mulher, e por isso ele vai “no rabo da palavra”, tentando nomear ou esclarecer quem Tatarana tornou-se: Riobaldo.

O que se pode especular é que a transformação de Diadorim talvez seja o ponto crucial para a transformação ou revelação da identidade do próprio Riobaldo. Vejamos que no momento do encontro dos meninos a “transformação

pesável” acontece em Riobaldo e não em Diadorim. A narrativa é sobre a história e a revelação do narrador. Após a fazenda dos tucanos uma pergunta começa a surgir nas palavras de Riobaldo: quem sou eu?. Narrador tenta nos mostrar a dualidade do personagem Tatarana que não consegue se definir como pessoa, vive a diabólica ambiguidade que o coloca entre ser homem jagunço e ter um sentimento por Diadorim. Diadorim representa o sentimento estranho e reprovável, Zé Bebelo simbolizava o homem “macho” do sertão: Riobaldo quase se bifurca como as fendas que se bifurcam e se encontram nas Veredas Mortas.

A paisagem alude àquilo que o personagem é naquele momento em que vive, mas não pensa sobre: Riobaldo-personagem se define em contraponto do outro, dos extremos a princípio anuláveis na lei do sertanejo. Assim, de certo modo, a revelação de Diadorim representa, como o pacto, um rito de passagem, revelando as consequências das escolhas feitas ao longo da vida, fazendo-o empreender nova busca como narrador. O Riobaldo que nós, leitores, conhecemos é Riobaldo ex-jagunço. Quem seria o narrador sem Diadorim ou Zé Bebelo? Desde a primeira página da obra, a presença de referências duplas, associadas ao Demo, surgem como representação de algo que não se pode descrever. O bezerro erroso, “cara de gente, cara de cão”, é a primeira alusão à constante ambiguidade (por vezes vinculada a figura do Demo) latente na obra, que também reflete na formação de Riobaldo-narrador. Dois referentes se mesclam, gente e bicho, para formar um novo: o Demo encarnado no Bezerro. Afinal o diabo existe?

O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. 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... (ROSA, 2001, p.26)

O narrador, nas primeira páginas do romance, revela que “o jogo dos opostos, em que um constitui dependência do outro, acaba por impô-los, a ambos como essência a ponto de, consumindo um deles, anular-se o segundo (GRABÚGLIO, 1972, p. 56)”, como o exemplo da cachoeira. Riobaldo, então, é fruto da mistura entre Zé Bebelo e Diadorim. Viver, agora, está relacionado ao contar e especular ideia, apoiado num importante e decisivo direcionamento, apoiado em Zé Bebelo, que o direcionou, incumbindo-o de levar um bilhete para o compadre Quelemém. Dessa forma, ao fim da narrativa, as vias não mais se

anulam, mas se complementam e formam novos caminhos para um novo Riobaldo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda 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, 2001, p. 39)

Ao fim de minha travessia pelo romance *Grande sertão: veredas*, parece-me sempre incompleta qualquer tentativa de destrinchar com precisão um sentido para essa obra tão rica. A partir do próprio romance, poderíamos esboçar teorias de análise sem precisarmos recorrer a outros teóricos: a verdade é que Riobaldo-narrador é quase um estudioso de si e de sua narrativa e nos deixa múltiplas pistas ou vias de leitura de sua “fala” em sua “fala”. Talvez por isso, a intimidade com o texto tenha permitido uma análise difícil de ser dissociada do próprio romance.

Durante a pesquisa o *sertão* esteve em tudo: no filme de Tarantino, na aula de português, no poema de Barros, na conversa com o pai, na brincadeira com o filho, no pensamento antes de dormir (e depois no sonho), nos problemas, nas soluções... Como teorizar a própria vida: a minha ou a de Riobaldo? Em algum ponto, tudo ficou *misturado* e o amor pelo romance refletiu na própria análise.

O longo percurso para finalizar o estudo contou com imprevistos e, depois de quase nove meses distante da pesquisa, encarar Riobaldo novamente não foi tarefa transformadora. A identificação com o objeto de análise tornou o romance uma espécie de encruzilhada e, como leitora, fui redescobrimo coisas que estavam um pouco perdidas. *Grande sertão* acabou assumiu a forma de um *espelho mágico*, onde as perguntas mais íntimas foram respondidas figurativamente através de Riobaldo que nem sempre mostrou uma verdade fácil de ouvir.

Muitas contribuições ainda podem entrar no breve capítulo teórico, “Da ideia ao romance”, trazendo outras perspectivas com relação à composição da narrativa. Novas leituras serão necessárias para completar e enriquecer a pesquisa na tentativa de observar os aspectos destacados de modo mais global no plano da linguagem (fator analisado em alguns momentos brevemente). Talvez um aprofundamento em Genette (O discurso da narrativa) possibilite um estudo mais detalhado e preciso da estrutura do romance. A vasta crítica sobre a obra ainda merece ser explorada, procurando autores que dialoguem com a questão composicional da narrativa de Rosa. Além disso, é preciso voltar aos primeiros

leitores da obra, o momento inicial de sua recepção crítica, para percebemos os “estranhamentos” que a obra causou-lhes.

Referências teóricas e fontes bibliográficas importantes ficaram de fora do trabalho, como as entrevistas e as cartas do escritor, o que me permitiria cotejar a leitura aqui realizada com aspectos importantes tratados pela crítica genética.

No início, tive certo pudor de estudar a crítica antes de ter um olhar mais autônomo para a obra. Daí a importância do ensaio de Deleuze, que me instigou sobretudo a dar atenção a minha ideia sobre o romance de Rosa. Posteriormente, ao buscar a recepção crítica, senti-me mais capaz de tentar o diálogo com os estudiosos, atenta a minha ideia do romance. Esse diálogo, como disse a pouco, precisa ser aprofundado e pretendo fazê-lo em pesquisas futuras.

Concluir o mestrado em estudos literários com uma pesquisa sobre o romance de João Guimarães Rosa reforçou em mim a certeza do quanto a literatura tem a contribuir para a formação crítico-humanista do profissional das Letras, especialmente quando se tem falado em redução e até mesmo exclusão do ensino de Literatura nas escolas uma vez que, no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), as questões de literatura estão inseridas na prova de Redação e de Linguagem, Códigos e suas Tecnologias. Conceber um ensino que não contemple literatura parece, no meu ponto de vista, algo mecanicista e alienante, uma vez que, como professora, percebo a defasagem de meus alunos, do ensino fundamental II ao ensino médio, em termos de capital cultural. Atribui-se uma enorme importância à prova de Redação, por exemplo, que passa por habilidades de argumentação e defesa de ponto de vista. Porém uma das grandes dificuldades em elaborar um texto dissertativo-argumentativo no ENEM surge, justamente, da impossibilidade de leituras mais profundas e reflexivas sobre temas contemporâneos.

Considerando a questão prática (que parece ser um pré-requisito social), a literatura, entre seus múltiplos papéis, colabora com a formação estética e social, ampliando, de forma considerável, a rasa (de um modo geral) percepção dos alunos como leitores “de mundo”. Talvez, por uma falha que persiste ao longo dos anos, o ensino de literatura esteja sendo concebido de maneira equivocada, como pura e simplesmente historiografia literária, sendo, nesse formato, desnecessária para a formação do ensino médio.

Poder estudar um autor como Guimarães só reafirma minha postura como educadora que acredita realmente no poder da linguagem como parte integrante daquilo que somos, justificando a importância da literatura, e demais manifestações artísticas, não como meio objetivo de conquistar algo, mas como forma de alcançar o desconhecido. Retomando a epígrafe desse trabalho, como Riobaldo, eu também atravessei a coisa, no caso, o romance de João Guimarães Rosa, e fui dar na outra banda, que ainda não sei se era a que eu almejava, mas, na travessia, aprendi que muita coisa preciso aprender.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- ARGAN, Giulio Carlos. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. As fontes da arte moderna. **Novos Estudos**. São Paulo. n. 18. p.49-56. 1987.
- AUERBACH, Erich. **Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos**. São Paulo. n. 40. p.7-29. 1994.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In. NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 65-87.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. p. 121-139.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHKLOVSKI, V. “Arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- DELEUZE, G. “O que é o ato de criação”. In: DUARTE, Rodrigo (org.) **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- FRANK, Joseph. “A forma espacial na literatura moderna”. IN: **Revista USP**. São Paulo, n.58, p. 225-241, junho/agosto 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: _____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. P. 145- 161153
- _____. “Prefácio”. In: BENJAMIN, Walter. **Obas completas. Magia e Técnica, arte e política**. São Paulo: Barsiliense, 1994.

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

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, 1995.

_____. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 5 ed. Petrópolis: vozes, 2008.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. A pintura moderna. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1960.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/teoria-do-nao-objeto/>>. Acesso em: 30 out. 2012.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (Orgs.). **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 29-49.

_____. O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem. IN: **Suplemento literário**. Minas Gerais, maio de 2006, p. 18-23.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: LISBOA, Henriqueta. **Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966.

KLEE, Paul. **Diários**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

NAÏVE art. Lisboa: Lisma, 2006.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1991.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, v. 3.

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

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SECCHIN, Antonio Carlos (org.). **João Cabral de Melo Neto: Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo seguido de sete ensaios sobre Rousseau.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

WISNIK, José Miguel. **O Famigerado.** SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.