UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Henrique de Toledo Groke

despactários no Diverso

Grande sertão: veredas e a poética da Relação

Versão corrigida *elaborada em acordo com a Resolução CoPGr 5890 de 20/12/2010.*

A versão original encontra-se disponível no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLM-FFLCH-USP).

São Paulo

2011

Henrique de Toledo Groke

despactários no Diverso

Grande sertão: veredas e a poética da Relação

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

Orientadora:
Prof[a]. Dr[a]. Claudia Consuelo Amigo Pino.

Versão corrigida *elaborada em acordo com a Resolução CoPGr 5890 de 20/12/2010.*

A versão original encontra-se disponível no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLM-FFLCH-USP).

De acordo,

_____

Prof[a]. Dr[a]. Claudia Consuelo Amigo Pino
(Orientadora)

São Paulo

2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Henrique de Toledo Groke

despactários no Diverso – *Grande sertão: veredas* e a poética da Relação

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

Orientadora:
Prof[a]. Dr[a]. Claudia Consuelo Amigo Pino.

Aprovada em 1º de abril de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof[a]. Dr[a]. Marli Fantini Scarpelli
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Assinatura _____

Prof[a]. Dr[a]. Diva Barbaro Damato
Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura _____

Prof[a]. Dr[a]. Claudia Consuelo Amigo Pino
Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura _____

à Maira:
o amor,
tão coragem
e bem conversa.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado.

À Profª. Drª. Claudia Amigo Pino, pela orientação rica em experiências acadêmicas, pelas proposições vindas de seu olhar não ortodoxo, diverso, encorajando com responsabilidade algumas ousadias de forma e conteúdo nesta dissertação.

À Profª. Drª. Diva Damato pelo proporcionamento do contato com os instigantes escritos de Édouard Glissant, pela constante exigência e estímulo à pertinência crítica, ainda na Graduação, pela leitura cuidadosa de textos do início de meu mestrado e, finalmente, pela disposição constante ao diálogo.

À Profª. Drª. Marli Fantini pela leitura generosa de meu texto apresentado em meu Exame de Qualificação, atenção refletida nos comentários pertinentes e alentadores.

Ao Prof. Dr. Willi Bolle, pelo franco acolhimento no grupo *grandesertão.br*, pelo que isto representou em minha iniciação às coisas de Rosa: o partilhamento e a vivência no debate; enfim, pela conversa que nunca faltou.

À Profª. Drª. Verónica Galindez Jorge, pelo estímulo nas primeiras divagações sobre o que seria esta pesquisa, estímulo este que, embora circunstancialmente casual, foi muito significativo.

A todos do grupo de estudos *Criação e Crítica*, pelo crescimento crítico que me proporcionaram por meio dos debates, seminários e conversas informais, mesmo eu não tendo retribuído como gostaria, esperando que ainda o possa fazer em outras etapas da vida acadêmica.

À Cristina, minha mãe, pelo carinho e caminhar ao lado, pelas lições de vida e, também, de tectônica de placas, que ensina continentes, oceanos e arquipélagos moventes e fundentes.

À Leinha, minha avó, muito e simplesmente, pelo exemplo de vida.

Ao Wilson, meu avô, pelos causos que povoam meu imaginário e pela lição de atenção para com os detalhes que passam desapercebidos.

L'écrivain n'est-il pas à jamais prisonnier du forcé? La littérature, en tant qu'elle produit des livres et est enfantée par eux, est éloignée des floraisons naturelles, anonymes, surgies d'un terreau. Mais c'est précisément cela que nous désirons: une littérature qui n'ait pas à forcer.[1]

Édouard Glissant
Le discours antillais

Eta mundo véio sem porteira!

Exclamação caipira

[1] "Não é o escritor para sempre prisioneiro do forçado? A literatura, na medida em que produz livros e que deles nasce, está distanciada das floradas naturais, anônimas, surgidas de um terreiro. Mas é precisamente isto que desejamos: uma literatura que não tenha nada a forçar."

Resumo

Trata-se aqui de uma aproximação entre João Guimarães Rosa (1908-1967), escritor brasileiro, e Édouard Glissant (1928-2011), filósofo, romancista, poeta e crítico martinicano. Os textos escolhidos para tal aproximação foram o *Grande sertão: veredas* (1956) e a produção ensaística de Glissant de modo geral. Pretendi identificar e analisar ressonâncias entre a escrita de ambos. Consideraram-se primeiramente as extrapolações de seus gêneros "originais", ficção e ensaio, e como muitas vezes procediam paralelamente no trabalho da linguagem e sua implicação política, isto é, a relação entre ética e estética. Longe de formalismos, os autores entendem a expressão como intimamente ligada ao seu conteúdo e assim assumem a opacidade da linguagem, potencializando seu aspecto poético e retirando-a de práticas automatizadas ou instrumentais. Investigou-se principalmente: (1) a partir de Deleuze e Guattari, a concepção rizomática do texto e suas linhas de fuga; (2) a situação narrativa em *Grande sertão: veredas*; e (3) a partir da noção de opacidade de Glissant, sua realização como procedimento estético na contaminação do tratamento do espaço ficcionalizado.

Palavras-chave

João Guimarães Rosa

Grande sertão: veredas

Édouard Glissant

Relação

Opacidade

Résumé

Il s'agit ici d'un rapprochement entre João Guimarães Rosa (1908-1967), écrivain brésilien, et Édouard Glissant (1928-2011), philosophe, romancier, poète et critique martiniquais. Les textes choisis pour cette approche ont été *Grande Sertão: Veredas* (1956) et l'ensemble des essais de Édouard Glissant. J'ai prétendu identifier et analyser les résonances entre l'écriture des deux. Il a été d'abord considéré les extrapolations de leurs genres "originels", roman et essai, et comment ils travaillent parallèlement la forme du langage et son implication politique, c'est-à-dire, le rapport entre éthique et esthétique. Loin des formalismes, les auteurs comprennent l'expression étroitement liée à son contenu et alors ils assument l'opacité du langage, ce qui met en valeur son aspect poétique et le retire des pratiques automatisées ou instrumentales. Il a été recherché principalement: (1) à partir de Deleuze et Guattari, la conception rhizomatique du texte et ses lignes de fuite, (2) la situation narrative dans *Grande Sertão: Veredas*, et (3) à partir de la notion d'opacité de Glissant, son utilisation comme procédure esthétique à la contamination du traitement l'espace fictionnel.

Mots-clé

João Guimarães Rosa

Grande sertão: veredas

Édouard Glissant

Relation

Opacité

Abstract

This text aims at showing how an approach between the Brazilian writer João Guimarães Rosa (1908-1967) and the philosopher, novelist, poet and martiniquais literary critic Édouard Glissant (1928-2011) is possible. The texts chosen for such a reading were *Grande sertão: veredas* (1956) and Glissant's essay production as a whole. Using those texts as a springboard, we intended to identify and analyze resonances between their writing procedures. First, it was considered their distancing from their "original" fictional and essayist genres. After that, our attention was drawn to the similar way in which they utilize language and understand its political implications that is the relationship between aesthetics and ethics. Far from being mere formalists, the authors seem to believe that there is an intimate relationship between expression and its content. This leads them to assume the opacity of language, bringing to the fore its poetical aspect and removing it from automatized or instrumental practices. Our efforts were concentrated on investigating: (1) the notion, drawn from Deleuze and Guattari, of "rhizomatic text" and its escape lines; (2) the narrative situation in *Grande sertão: veredas*; and (3) Glissant's "opacity" notion and its accomplishment as an aesthetic procedure especially in the way fictional space is treated.

Key-words

João Guimarães Rosa

Grande sertão: veredas

Édouard Glissant

Relation

Opacity

Sumário

Introdução • 12

Obra múltipla 13
Crítica e Relação 15
As partes do texto 16

Capítulo 1 • 17
(des)encontro de escritas
discursos e linhas de fuga

Sobre o que pulsa e aflora do texto 18
A imprescindível fuga 18
Do Mesmo ao Diverso 19
Metadiscurso avaliativo e discurso como ato 24
Convite ao diálogo 27
Espelhos em face, opacidades sobrepostas 28
Encontros 34
Despacto, desencontro 37

Capítulo 2 • 39
a orquídea e a vespa
Relação e narração em Grande sertão: veredas

A cor do carvão 40
Tateando Grande sertão: veredas 42
A situação narrativa 42
Tu, o outro eu 45
Metas e meios: fala escrita, ficção da literatura 47
A escuta fala, a leitura inscreve 50
Redemunho de vespas e orquídeas 52
Musas, vultos e fantasmas 56
Brevíssima imaginação: expressão como desterritorialização 57

Capítulo 3 • 58
morte, vestígio e memória
a opacidade como procedimento estético

O abismo da aproximação 59
"Nome não dá: nome recebe".....65
A neblina de Riobaldo 69
A opacidade como paixão estética 73
Grande sertão *[dois pontos]* veredas 78
Grande sertão *[tremor]* veredas 81
A opacidade da linguagem 85

Considerações finais • 88

Referências bibliográficas • 92

introdução

L'univers serait-il la caverne dont nous tâtonnons pour trouver la paroi insoupçonnable et y déceler cette liaison, cette trace, ou l'y marquer? Jusqu'à ce que les vertiges de la différence te plantent un troisième œil entre les yeux, et que tu entres dans cette région, à la fois d'ici et de là.[2]

Édouard Glissant
Une nouvelle région du monde

Diabo que fura e rascrava a onipotência de Deus, jagunço que atira antes que acendam as Luzes.

João Adolfo Hansen
o O: a ficção da literatura em *Grande sertão: veredas*

Esta dissertação vem apresentar um exercício de diálogo entre as escritas do brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967) e do martinicano Édouard Glissant (1928-2011). Os aspectos escolhidos para tal compreendem tanto afinidades éticas e estéticas, quanto suas diferenças; isto, ao considerar que não há diálogo instigante entre iguais. Como procurei demonstrar ao longo do trabalho, são justamente essas diferenças que produzem ressonâncias não uníssonas, articuladas pelo terceiro que escreve, isto é, a própria aposta na possibilidade de interlocução. Um pouco mais especificamente, busquei as relações possíveis entre as teorias e noções desenvolvidas pelo escritor martinicano e os procedimentos e elementos literários presentes em *Grande sertão: veredas* (1956).

Tendo iniciado minha participação em uma oficina teatral baseada em passagens do referido romance de Rosa paralelamente aos primeiros contatos com as noções de Édouard Glissant – fatos possibilitados respectivamente pelos professores doutores Willi Bolle e Diva Damato –, esta aproximação, que aos poucos vislumbrei e agora proponho, tem de circunstancial – pelo acaso de seu encontro em minha experiência – o que tem de pertinente. Explico. Embora este acaso não o seja de fato, pois sou seu mediador ativo, a circunstancialidade é em alguma medida também meu objeto, pois está esteticamente presente na escrita destes autores.

Obra múltipla

O caráter múltiplo dos textos de Glissant e Guimarães Rosa desafia-nos à escolha do modo de abordá-los. A inquietação ronda desde o leitor descompromissado – em que já age a

[2] "Seria o universo a caverna em que tateamos para achar a parede insuspeitável e nela desvendar esta ligação, este vestígio, ou aí inscrevê-lo? Até que as vertigens da diferença te implantam um terceiro olho entre os olhos e que tu entras nesta região, ao mesmo tempo daqui e dali."

provocativa desestabilização produzida pelos autores – e tanto mais a quem pretende estudá-los, pois seus textos, como objetos dotados de um intrincamento reflexivo e desbordante, exigem esforços inusuais do crítico e questionam a instrumentalidade técnica e discursiva que incidirá sobre eles. Assim, o desafio reside em permitir o rompimento ou, no mínimo, a relativização de sistematizações cristalizadas do pensamento e em deixar que os acasos se coagulem na dissolução dos enquadramentos disciplinares.

Vera Mascarenha de Campos, em *Borges & Guimarães* (1988), ao definir sua abordagem crítica, menciona sua opção pela lupa no lugar do bisturi querendo assim evitar o risco de necropsia (p. 23). A metáfora é oportuna também para minha perspectiva. Todavia, mesmo arriscando-me a um excesso de zelo, parece haver nesta figuração da lupa ainda alguma prepotência, pois dela se depreende implicitamente o observador superiormente colocado, em sentido espacial e hierárquico, posição propensa à pretensão de onisciência.

Enfim, a postura crítica que quero assumir pode ser metaforizada por uma conversa franca. Por esta franqueza entenda-se a assunção de uma parcialidade ciente do impossível neutro ou imparcial e, ao mesmo tempo, franqueza como esforço de entendimento pela relativização de padrões particulares, estejam eles nos instrumentos de que lança mão ou numa eventual sentença final a que, de qualquer forma, não seria possível chegar, dada a fluidez dos objetos aqui debatidos, textos que instigam e despistam a interpretação por não se reduzirem a conceitos fixos ou deles utilizar-se. Justamente pela revisão de padrões e sistemas proposta por Rosa e Glissant é que se torna mais interessante desistir da neutralidade em favor do debate entre as parcialidades, isto é, deixar que se evidenciem perspectivas até então dissimuladas sob pretendidas imparcialidades e colocá-las em jogo.

A articulação entre as escritas dos autores se dá a partir da noção de *Relação* desenvolvida pelo autor martinicano e que permeará esta dissertação. Trata-se de privilegiar o modo como as coisas interagem mais do que definir suas características individuais. Melhor dizendo, os dois aspectos, *ser* e *relação*, confundem-se, do que resulta, por exemplo, a revisão de Glissant do termo ser (*être*) em direção ao termo sendo (*étant*). Assim, a abordagem proposta não procurará estabelecer um sentido unívoco nem, em outro extremo, esgotar os procedimentos utilizados pelos autores estudados.

Esta vista à *Relação* implica igualmente a consciência de que toda expressão cotidiana, filosófica ou artística, sempre veículo de uma tentativa de interpretação da realidade, é construção, realizável de diferentes formas. Não se trata de limitar a discussão crítica ao aspecto formal. Pelo contrário, é nessa concepção que vejo a articulação possível

entre poética e política. O discurso que se adota e a forma que se dá a ele é a perspectiva com que se vê a chamada realidade, inexistente de fato, possível apenas como constelação de ficções. O jogo entre as interpretações da realidade, a filosofia e a ficção caminha não para a defesa excludente de uma perspectiva particular, mas para a colocação de nossos próprios *sendo* e perspectiva em questão para que se contaminem por outros e que nestes encontremos escuta. O risco de homogeneização está presente apenas onde se rechaça a relação e se elege um padrão superior. Realidade e *realeza* nunca coincidiram sem que para isso o real perdesse sua multiplicidade.

Crítica e Relação

Todo sistema de ordenação do mundo é constantemente questionado e pressionado à ampliação e/ou reformulação. No caso em que resista a este movimento, pretendendo-se fixo e impermeável, esse sistema se torna excludente frente a tudo o que ameaça seus pressupostos. Da mesma forma, todos os conceitos e as perspectivas críticas de que provêm estarão sempre em discussão e sujeitos a modificações.

Assim, tendo tratado breve e idealmente da postura crítica frente aos objetos desta dissertação, a mesma posição reivindico para com outras vozes críticas que trago para o debate: procurar não a organização clássica em colunas e fileiras, mas o círculo que procura desierarquizar seus componentes. No caso de *Grande sertão: veredas*, embora seja possível enquadrar as correntes de sua fortuna crítica e separá-las em grupos segundo seus pressupostos teóricos e métodos de análise, sempre haverá o que escape destas molduras e vá ter com outros estudos elencados em outros conjuntos. Por isto creio na vantagem da conversa dos que se têm por e entre iguais, e penso que seja tanto melhor para as análises que permitem o diálogo ao não tomarem-se como privilegiadas na veiculação de juízos pretensamente definitivos. Um conhecimento mesmo inicial da produção de Rosa e de sua fortuna crítica é capaz de demonstrar a ampla consciência crítica do autor e sua refutação de sistematizações críticas muito fixas.

A seleção, obrigatória no vastíssimo conjunto da fortuna crítica rosiana, assim como no âmbito geral dos temas abordados, deu-se por afinidade a posturas críticas de Glissant e buscou reflexões que apontassem para a avaliação dos procedimentos estéticos e de seus pressupostos ou efeitos éticos. Poder-se-ia incluir neste trabalho muitos outros autores e discussões pertinentes que de toda forma se insinuam a cada passo, o que depende não apenas do texto, mas também de seu leitor. Se não entraram, contudo, foi pela circunstancialidade da

pesquisa e seu necessário recorte. Ao menos a uma parte de tais linhas de fuga implícitas nas entrelinhas e não desenvolvidas espero ter apontado como possibilidades futuras de desenvolvimento em minhas "considerações finais".

As partes do texto

Procurei realizar um diálogo constante em cada capítulo entre as colocações e análises de procedimentos dos autores postos como centrais, Glissant e Rosa, assim como as demais interlocuções, mas não foi sempre possível distribuir os turnos equilibradamente.

No capítulo 1, intitulado "(des)encontro de escritas – discursos e linhas de fuga", traço as primeiras aproximações entre as posturas de Guimarães Rosa e Glissant, considerando a flexibilização que ambos efetuam em seus gêneros de partida, ficção e ensaio. Aí concorrem as noções de *rizoma* e *linhas de fuga* de Deleuze e Guattari para a consideração das posturas estéticas e críticas anti-sistemáticas. Longe de formalismos, os autores entendem a expressão como intimamente ligada a seu conteúdo e assumem a opacidade da linguagem, potencializando seu aspecto poético ao procurar retirá-la de práticas automatizadas ou instrumentais.

No capítulo 2, "a orquídea e a vespa – Relação e narração em *Grande sertão: veredas*", procedi à análise da situação narrativa do romance de Rosa em diálogo mais específico com a noção de *Relação* e seus desdobramentos, incluindo discussões da Linguística da Enunciação, de Émile Benveniste, e da Estética da Recepção, por meio de artigos de Wolfgang Iser e Karlheinz Stierle.

Essa análise tem um lugar de transição em direção ao desenvolvido no capítulo 3, "morte, vestígio e memória – a opacidade como procedimento estético", em que amplio a vista da construção da situação narrativa constante no capítulo 2 à composição ficcional e visceralmente metaliterária do romance em articulação com a *opacidade*, outra noção de Glissant. Ao lado disso, abordo o tratamento do espaço no mesmo romance e no discurso ensaístico de Glissant em suas formulações sobre o *pensamento arquipélico* e *do tremor*.

De modo geral, procurei contaminar meu próprio movimento crítico de descrição e análise por este *tremor*, isto é, não apenas busquei descrever e analisar os objetos escolhidos no recorte, mas levar o leitor por um percurso que julguei mais profícuo de análise, deixando que a propensão à extensão continental do pensamento sistemático se fragmentasse por meio das erupções e itinerâncias arquipélicas do pensamento do Diverso.

1

(des)encontro de escritas

discursos e linhas de fuga

> *La porte de la mer, violette et bleue et violette, relève d'une seule vague ce que la noire profondeur grandissante aménage peu à peu, et cette vive alliance de la lumière et de l'obscurité,* ils m'ont alloué l'éclat, et j'habitais l'obscur*, et puis cette frappe d'une lame baroque et difficile et grenue, ses élancements se relaient comme de la trame d'un texte.*[3]
>
> *Édouard Glissant*
> Une nouvelle région du monde

Sobre o que pulsa e aflora do texto

Partamos da imagem sugerida por Glissant na epígrafe acima. O mar em seu encontro com a terra, a vinda à tona da onda repentina trazendo à superfície o que já estava ali em alguma profundeza, em maturação, sem que este desvelamento signifique apenas iluminação, mas nuance na cor, um dar à luz e à escuridão – as investidas sucessivas de uma lâmina barroca e áspera: tal é o movimento visto por Glissant no texto, a começar pelo seu próprio, animando o que poderíamos chamar ensaio poético. Em se tratando de linguagem – *forma* mediadora de *sentido* – tudo se implica sem pureza, a não ser aquela que se idealiza como paradoxo, posto que, no contexto das produções de Édouard Glissant e João Guimarães Rosa, se está ciente da inextricável rede de relações do convívio humano, aí incluídas suas invenções e intervenções no mundo.

A imprescindível fuga

Insistindo momentaneamente na imagem movimentada por Glissant para que ela permaneça pulsando, gostaria de fazer confluir a noção de "linha de fuga" formulada por Deleuze e Guattari em "Introdução: Rizoma" em que abordam o "rizoma" como imagem alternativa aos sistemas de pensamento centralizadores, sendo estes aproximados à imagem da "raiz". A "linha de fuga" é uma noção operacional retomada muitas vezes em outros capítulos de *Mil platôs*, mas é nesta introdução que é tocada primeiramente:

---

[3] "A porta do mar, violeta e azul e violeta, desvela em apenas uma onda o que a profundeza negra e crescente recolhe pouco a pouco, e esta viva aliança entre luz e escuridão, *concederam-me o brilho, e eu habitava o obscuro*, e então esta investida de uma lâmina barroca e difícil e granulosa, seus impulsos se revezam como na trama de um texto". Obs.: Esta é uma tradução livre de minha autoria. Procederei da mesma forma para todos os trechos que não possuem tradução estabelecida no Brasil, caso da maior parte da produção de Glissant.

> Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. (1995, p. 11)

Referindo-se aos livros, mas também a qualquer coisa, os autores notam uma conjunção de movimentos ordenadores e desordenadores que vão em busca de possibilidades e variantes combinatórias, muito em confluência à imagem da epígrafe. As linhas de fuga, igualmente presentes em discursos pretensos a universalismos, em que se encontram enclausuradas, e em discursos propensos ao intercâmbio, em que são tomadas como principal elemento animador, estas linhas de fuga consistem nas tensões ou elementos que apontam a relação do livro, no caso, com as exterioridades e alimentam o consequente movimento reativo em sua dinâmica interna.

Isto é, da mesma forma que possibilitam a conexão do texto a elementos externos, são intervenções latentes porque o movimento ao exterior traz novas codificações aos elementos internos. Como incidências, são lacunas que, a partir do texto, retornam a ele, falando dele e de si mesmas. Movimento espiralado, desensimesmado, pois busca (1) a prospecção do que está no que não se sabe se é profundeza, inacessível diretamente e enquanto tal, (2) o garimpo da superfície, tão arriscado à deterioração desta mesma superfície, e (3) a inspiração e expiração sucessivas do que se move na atmosfera circundante. Tal movimento é possibilitado pela natureza mediadora da linguagem ativada pela leitura. Por mais que se tente fixar ortografias e sentidos, significantes e significados, esta natureza mediadora e potencialmente poética da linguagem tende sempre a redefinir não só seus objetos, mas seus sujeitos, aqueles que dela se utilizam sem nunca poder de fato detê-la.

Do Mesmo ao Diverso

As imagens de texto comentadas e as implicações de sua prática estão presentes em Glissant, que elabora sua escrita distanciando-se da organização racionalista e linear do discurso teórico e de sua respectiva interpretação da realidade, assim como se afasta de possíveis relações a gêneros sacralizantes ou ufanistas. Para ele, a linguagem é o principal elemento pelo qual se articula a relação com o mundo e assim confunde-se com o ato em seu aspecto político, pois questiona-se e formula-se a partir deste uso consciente e refletido da expressão:

> La parole poétique en jeu dans l'esthétique d'Édouard Glissant ne ressort pas du psaume ni de l'hymne mais d'un souffle traversé de cris: sa scansion alterne le cri comme expression inarticulée, et le cri comme annonce, effusion, événement que le poète dit à la criée. (NOUDELMANN, 2009, p. 41)4

Os diversos aspectos de imbricação entre a forma de escrita e o conteúdo do pensamento glissantianos manifestam-se como reação às diversas violências (físicas, simbólicas, morais) fundadoras do colonialismo. Glissant apropria-se voluntária e conscientemente de dinâmicas culturais que notou nas sociedades americanas pós-coloniais para formular as poéticas da Relação e do Diverso.

O termo *poética* é aqui entendido no sentido em que se distancia do aspecto prescritivo para, em lugar disto, referir-se a posturas e fazeres estéticos particulares que não pretendem estabelecer-se como padrão. Mas mesmo específicas ou particulares, estas poéticas mostram-se abertas e apontam inúmeras linhas de fuga. Entre as dinâmicas de que Glissant se apropria encontram-se o *pensamento do vestígio*, a *repetição*, a *acumulação* enquanto inventário anárquico do real, a *crioulização* e a noção de *opacidade*. Embora tenham partido da observação do contexto antilhano, tais noções ampliaram-se à análise de dinâmicas presentes nas relações humanas de modo geral, extrapolando os contextos especificamente coloniais.

Principiando pela *crioulização* – termo baseado no fenômeno das línguas crioulas, em que, para Glissant, diferentemente da *mestiçagem*[5], o principal aspecto é a imprevisibilidade do resultado do choque entre elementos culturais distantes –, temos:

> O que acontece no Caribe durante três séculos é, literalmente, o seguinte: um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioulizam, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo – a realidade crioula.
> [...] a crioulização que se dá na *Neo-America*[6] e que se estende pelas outras Américas é a mesma que vem acontecendo no mundo inteiro. (GLISSANT, 2005a, p. 17-8)

---

[4] "A fala poética em jogo na estética de Édouard Glissant não se origina do salmo nem do hino, mas de um fôlego atravessado por gritos: sua escansão alterna o grito como expressão inarticulada e o grito como anúncio, efusão, acontecimento que o poeta diz *aos gritos*."

[5] Seria oportuno, para uma abordagem mais apropriada da questão, aprofundar a discussão sobre os termos *mestiçagem* e *crioulização*, ao lado de muitos outros criados e utilizados por estudiosos das dinâmicas culturais, como *heterogeneidade* e *hibridismo*, assim como seu diálogo com correntes literárias, como a *antropofagia* literária brasileira. Mas isso deverá ficar para outro trabalho por conta de sua potencial grande extensão, caso alguém o queira desenvolver a contento.

O principal catalisador deste processo e para quem o choque cultural é mais radical e dramático são os negros raptados como escravos do continente africano para as diferentes colônias americanas. Sua situação difere da de outros migrantes a começar pelo fato de terem sido trazidos à força. A isto, e em sua decorrência, seguem-se três depossessões cruciais: *linguística*, visto que uma das medidas para minimizar rebeliões durante o transporte no navio negreiro foi misturar o máximo possível os indivíduos de diferentes línguas para dificultar a comunicação; *espacial*, pois foram tirados de sua terra e tornados cativos em outra muito distante com a qual então teriam durante séculos apenas vínculos de opressão e estranhamento; e *histórica*, no momento em que seu passado e sua voz enquanto sujeitos históricos foram abafados e subordinados a seus dominadores (DAMATO, 1996). Glissant os chama de *migrantes nus*:

> [...] o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo[7], que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é re-constituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. Embora esse neo-americano não cante canções africanas que datam de dois ou três séculos, ele re-instaura no Caribe, no Brasil e na América do Norte, através do pensamento do rastro/resíduo, formas de arte que propõe como válidas para todos. O pensamento do rastro/resíduo me parece constituir uma dimensão nova daquilo que é necessário opormos, na situação atual do mundo, ao que chamo de pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento. Os pensamentos de sistema ou os sistemas de pensamento foram prodigiosamente fecundos, prodigiosamente conquistadores e prodigiosamente mortais. O pensamento do rastro/resíduo é aquele que se aplica, em nossos dias, da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos de sistema. (2005a, p. 20)

Esta re-formulação ("re-constituição", "re-instauração") imprescindível das identidades individuais e coletivas e suas formas de expressão articula-se como um *pensamento do vestígio*, pois faz interagir elementos da nova realidade com os vestígios do

---

[6] Neo-América, Meso-América e Euro-América, absolutamente não-estanques, são as três classificações que Glissant aplica referindo-se às diferentes formações identitárias e culturais presentes nas regiões americanas, resultantes das diferentes composições de povoamento e seu desenrolar histórico.

[7] Na edição brasileira de *Introduction à une Poétique du Divers* (1996) [*Introdução a uma Poética da Diversidade* (2005)] a tradutora optou pelo conjunto dos termos rastro/resíduo, enquanto que eu preferi traduzir a expressão *pensée de la trace* por *pensamento do vestígio* por considerá-la mais adequada e suficiente. Esta opção será utilizada quando fora das citações da tradução publicada.

que eram imaginários estabelecidos no cotidiano anterior, agora destroçados. Ao contrário da postura que criou a situação de violência, o principal aspecto salientado deste pensamento é a aceitação, ao menos inconsciente, da coexistência dos elementos ora presentes e da prática de sua mescla e combinação. A oposição destas duas formas de pensamento e comportamento é assim colocada:

> Le Même, qui n'est pas l'uniforme ni le stérile, ponctue l'effort de l'esprit humain vers cette transcendance d'un humanisme universel sublimant les particuliers (nationaux). [...] Mais, pour nourrir sa prétention à l'universel, le Même a requis (a eu besoin de) la chair du monde. L'autre est sa tentation. Non pas encore l'Autre comme projet d'accord, mais l'autre comme matière à sublimer [...].
>
> Le Divers, qui n'est pas le chaotique ni le stérile, signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste. Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer, mais comme projet à mettre en relation. (GLISSANT, 1981, p. 190)[8]

A recusa de hierarquização de qualquer tipo por parte do Diverso relaciona-se à acumulação – urgente nos primeiros momentos de uma reformulação identitária – e à necessidade do respeito à opacidade alheia, em contrapartida à ânsia por transparência presente nas atitudes de assimilação do Outro, característica do Mesmo:

> Si nous examinons le processus de la "compréhension" des êtres et des idées dans la perspective de la pensée occidentale, nous retrouvons à son principe l'exigence de cette transparence. Pour pouvoir te "comprendre" et donc t'accepter, il me faut ramener ton épaisseur à ce barème idéel qui me fournit motif à comparaisons et peut-être à jugements. Il me faut réduire. (GLISSANT, 1990, p. 204)[9]

Para que esta redução não ocorra, a opacidade deve ser percebida e respeitada. Ao contrário do que se pode pensar, sua aceitação como característica de todos os seres e ideias não resulta na impossibilidade de relação, apenas a problematiza, justamente por ressaltá-la. A

---

[8] "O Mesmo, que não é o uniforme nem o estéril, pontua o esforço do espírito humano em direção a esta transcendência de um humanismo universal que sublima os particulares [...]. Mas, para alimentar sua pretensão ao universal, o Mesmo solicitou (teve necessidade de) a carne do mundo. O outro é sua tentação. Não ainda o Outro como projeto de acordo, mas o outro como matéria a sublimar [...]. / O Diverso, que não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal, sem transcendência universalista. O Diverso necessita da presença dos povos, não mais como objeto a sublimar, mas como projeto a colocar em relação."

[9] "Se examinarmos o processo da "compreensão" dos seres e das idéias na perspectiva do pensamento ocidental, reencontraremos em seu princípio a exigência desta transparência. Para poder "compreender-te" e então aceitar-te, preciso levar tua densidade à escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez julgamentos. Eu preciso reduzir."

questão é não pretender compreender totalmente seu interlocutor ou objeto, pois esta totalização é impossível sem redução e consequente violência em algum nível.

Algo importante a evidenciar nesta oposição entre Mesmo e Diverso é que ela não se dá pela simples inversão de valorações negativas por positivas e vice-versa. Trata-se antes da desmontagem de um sistema de pensamento para dissolver suas hierarquizações, tal como a oposição entre o rizoma e a raiz (associáveis a identidades, discursos, obras etc.) formulada por Deleuze e Guattari (1995, p. 13-5). A comparação ressalta no esquema arbóreo (ou raiz) a existência de um núcleo gerador em que todas as relações e funções estão predefinidas antes mesmo de seu surgimento, já no estado de semente. Em contrapartida, o rizoma escapa a esta centralização e sua hierarquização implícita, pois cresce e se organiza sem predeterminações, respondendo aos diversos contextos em que se encontrará.

Alguns dos princípios de funcionamento do rizoma são: *princípio de conexão e heterogeneidade* – suas funções não são fixas, mas comutáveis e redefinidas a cada momento, um devir constante constituído de "estares"; *princípio de multiplicidade* – o rizoma não é apreensível como conjunto de indivíduos ou unidades e sim como multiplicidade em si, isto é, o próprio múltiplo tratado como substantivo, desligado de toda relação com o Uno; e *princípio de ruptura a-significante* – referindo-se à impossibilidade de esquadrinhamento ou tentativa de significação por um recorte que pretenda limitá-lo (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15-21). O Diverso pressupõe relação rizomática, enquanto o Mesmo baseia-se no Uno-raiz, pretendendo-se entidade central.

Assimilados à organização arbórea encontra-se o que Glissant chama "absolutos da escrita", "absolutos" que se referem à pouca ou nenhuma flexibilidade desta "escrita" e aos sistemas prescritivos que a regem, técnica e socialmente. Em resposta a esta rigidez, na mesma intenção de diluir o centro pelas periferias, literal e simbolicamente, soma-se aos procedimentos abarcados pelas poéticas do Diverso e da Relação a valorização da oralidade:

> Enfin, nous ne devons peut-être pas oublier que nous pouvons servir à la conjonction complexe de l'écriture et de l'oralité; apporter ainsi notre part à l'expression d'un homme nouveau, libéré des **absolus de l' écrit** et en prise sur une audience nouvelle de la voix.
>
> [...] **L'invasion des barbares** est pourtant nécessaire, c'est par elle que le **rééquilibrage** des valeurs se pratique: l'affirmation dans le réel de l'égale dignité des composantes d'une culture. [...] L'écrit s'oralise. La "littérature" récupère de la sorte un "réel" qui semblait la contraindre et la limiter. (GLISSANT, 1981, p. 200-1, realce meu)[10]

[10] "Enfim, não devemos talvez esquecer que podemos servir à conjunção complexa entre escrita e oralidade; levar assim nossa parte à expressão de um novo homem, liberto dos absolutos da escrita e aberto a uma nova audiência da voz. / [...] A invasão dos bárbaros é no entanto necessária; é por meio dela que o reequilíbrio dos

Esta recuperação de uma dimensão mais ampla do real corresponde, como dito, à dissolução dos centros ditadores de padrões e procura vislumbrar algo diferente da disputa de poder entre as perspectivas universalizantes do real:

> Le deuxième projet littéraire que j'ai [...] c'est justement cette inscription dans une relation mondiale parce que nous sommes tout à fait portés d'instinct à nous inscrire dans cette dimension, pour une raison bien simple: nous n'avons jamais régenté le monde, nous n'avons jamais dominé le monde, nous n'avons jamais conduit le monde et par conséquent nous sommes portés d'instinct à nous concevoir dans le monde avec les autres, au même niveau que les autres, ce qui est déjà une des premières conditions de la poétique de la relation. (GLISSANT. "Propos recueillis par Dany Laferrière". *Étincelles*. Montréal, 4 avr./mai, 1983, p.87 *apud* DAMATO, 1996, p. 275)[11]

A poética da Relação apenas é possível a partir do esforço de ação e pensamento em direção ao Diverso, ou seja, uma poética como pré-requisito para a possibilidade de prática da outra. Estas poéticas podem operar tanto na formulação quanto na apreensão de discursos filosóficos e artísticos e possibilitam a conscientização sobre seu caráter de constructo, pois formaram-se na necessidade de desconstrução dos sistemas de pensamento, sondando a dissimulação de suas falhas.

Metadiscurso avaliativo e discurso como ato

No pequeno comentário de abertura à primeira conferência de *Introduction à une Poétique du Divers*, Glissant coloca o seguinte a respeito da forma e conteúdo dos textos ali presentes:

> O objeto destas quatro conferências parecerá complexo e errático, e é provável que ao longo desta exposição eu venha a retomar temas que se entrelaçarão, temas que se repetirão e, antecipadamente, peço desculpas, mas essa é a minha maneira de trabalhar. (2005a, p. 13)

---

valores se pratica: a afirmação na realidade da igual dignidade dos componentes de uma cultura. [...] A escrita se oraliza. A "literatura" recupera assim um "real" que parecia restringi-la e limitá-la."

[11] "O segundo projeto literário que tenho [...] é justamente esta inscrição numa relação mundial, posto que somos efetiva e instintivamente levados a nos inscrever nesta dimensão por uma razão bastante simples: jamais regemos o mundo, jamais dominamos o mundo, jamais conduzimos o mundo e em consequência somos instintivamente levados a nos conceber no mundo com os outros, no mesmo nível que os outros, o que já é uma das primeiras condições da poética da relação."

Além da brevíssima autoavaliação de Glissant, o trecho é interessante pela ironia do pedido de desculpas justamente por uma característica intencional de sua estratégia discursiva e que está presente em toda a sua produção ensaística: a errância estrutural e nocional. Esta ironia, resultante de um tateamento no trato com o leitor, talvez fosse notada apenas por quem já tivesse algum contato com seus textos, não fosse a presença de um prólogo anterior de abertura em que o autor lamenta justamente não poder exercer seu estilo mais livremente:

> O texto destas quatro conferências [...] padece, sem dúvida, de um excesso de "teoria", ao passo que teria sido melhor abordar o Diverso e os entrelaçamentos do "Todo-o-mundo" através de um fluxo de abordagens poéticas, de descrições de paisagens e situações, de um jogo ecoando harmonias e desarmonias, que dessem conta do nosso "sendo-no-mundo", comum a todos. Mas a regra, neste caso, é tentar dizer o máximo possível no lapso de tempo que nos é concedido, e abordar, se não o que nos parece mais claro, pelo menos o que parece mais imediatamente probante.
>
> Trata-se de um trabalho construído de um só fôlego, em que a fala predomina quase sempre sobre as reservas da escrita, e em que o "eu" se manifesta exageradamente, mais ainda porque as entrevistas que se seguem às conferências reforçam, obviamente, o engajamento e a tomada de posição. Espero que após a leitura prevalecerá o sentimento de uma pesquisa – talvez inquieta ou errante – e não de um sistema fechado em si mesmo. (2005a, p. 7)

A tentativa de preparação do leitor é explicável por se tratar de texto que se quer introdutório, informação implícita no trecho acima e explícita no título, mas o alerta de Glissant reproduzido anteriormente talvez seja o que ali há de mais introdutório. Embora note-se de fato o estabelecimento de linhas de raciocínio mais explicativas, a dinâmica textual desta *Introduction à une Poétique du Divers* ainda é muito próxima de seu hábito, um discurso em *espiral*[12]. Esta imagem ilustra sua estratégia discursiva – contaminada voluntariamente pelo descrito até aqui – que se dá pela passagem por noções – termo mais fluido que "conceito"[13] – diversas vezes em profundidades diferentes. "[Ses] essais, depuis

---

[12] Noção empregada por Glissant em alguns textos, como no seguinte trecho de *Poétique de la Relation*: "L'imaginaire d'abord. Il travaille en spirale: d'une circulation à l'autre il rencontre de nouveaux espaces qu'il ne transforme pas en profondeurs ni en conquêtes." (1990, p. 216) ["O imaginário primeiramente. Ele trabalha em **espiral**: de uma circulação à outra ele encontra novos espaços que ele não transforma em profundidades nem em conquistas."]

[13] O termo "noção" (do latim *notio*, "ação de aprender a conhecer", derivado de *nosco*, "tomar conhecimento de") é mais fluido porque possibilita a abertura característica do que é aproximativo, como experimentação, processo de apreensão e inacabamento, enquanto "conceito", por seu uso e etimologia (do latim *conceptus*, "(algo) concebido"), embora cambiante como todo significante, não incorpora explicitamente este aspecto inerente à linguagem; podemos considerá-lo como pretensiosamente acabado e fixo, instituído como monumento do saber ou ferramenta eficaz e definitiva, embora, como dito, não o seja de modo algum (Cf.

[...] *Soleil de la conscience* (Poétique I) paru en 1956 jusqu'à *Philosophie de la relation* (2009) n'ont cessé de reformuler une poétique de l'identité-nomade" (NOUDELMANN, 2009, p. 36)[14]. Ou seja, a cada retomada de um tema ou aspecto em seus ensaios, o ponto de partida e o desenvolvimento da abordagem são diferentes em função das circunstâncias textuais e das linhas de fuga a se formar. Sobre *Le discours antillais* (1981) temos:

> À mon avis le Discours est une somme archéologique tellement vertigineuse qu'un lecteur ou une lectrice, seul, ne saurait l'épuiser avec satisfaction. Il y a croisements, entre-croisements, de l'Histoire, de la littérature, de la poétique, de la sociologie, de l'économie, de la politique. Cet entrecroisement est tellement complexe que toute lecture linéaire est certainement vouée à l'échec. ("Dossier sur Édouard Glissant et Le Discours antillais". *Étincelles*, Montréal 4, avr./mai, 1983, p.16 *apud* DAMATO, 1996, p. 19)[15]

É provável que uma leitura linear que procure dominar toda a trama e desdobramentos do texto se afogue, mesmo porque não é esta a leitura que o autor quer estimular. Seus ensaios por certo expõem teorias e noções, mas não o fazem objetivando esgotamento nem o fazem de modo sistematizado em direção à cristalizações. Antes, procuram exercer as posturas defendidas. Sua perspectiva é poética pois se evade do ensaio científico e filosófico para narrar ficções, causar deslocamentos de leitura, construir imagens, metáforas e alegorias tomando o quanto puder a linguagem como ato e não apenas sua função instrumental e descritiva.

Não só então a escrita é errática, tateante e cumulativa, como a leitura mais ressonante – crítica ou não – dar-se-á da mesma forma, o que, na experiência, resulta na multiplicação dos percursos possíveis. Só poderá dar-se assim pois, como dito, uma leitura ordenadora forçosamente desrespeitará a dinâmica do texto, reduzirá seu alcance e empobrecerá suas linhas de fuga, se não as podar completamente.

---

entradas "notion" e "concept" em WIKIMEDIA Foundation. *Wiktionnaire*. Disponível em http:// fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%27accueil e HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*, disponível em http://www.etymonline.com/index.php).

[14] "[Seus] ensaios, desde *Soleil de la conscience* (Poétique I) publicado em 1956 a *Philosophie de la relation* (2009) não cessaram de reformular uma poética da identidade-nômade."

[15] "Em minha opinião, o Discurso [antilhano] é uma soma arqueológica tão vertiginosa que um leitor ou uma leitora, só, não saberia esgotá-lo com satisfação. Há nele cruzamentos, entre-cruzamentos, da História, da literatura, da poética, da sociologia, da economia, da política. Este entrecruzamento é tão complexo que qualquer leitura linear está certamente fadada ao fracasso."

Convite ao diálogo

Tais considerações sobre o texto glissantiano e seu aspecto espiralado, tateante e cultivador de linhas de fuga poderiam muito ser aplicadas ao texto de Rosa aqui abordado, *Grande sertão: veredas* (1956), e a tantos outros, se não a quase toda a sua produção, ressonâncias verificáveis em boa parte de sua fortuna crítica. Fica como convite à exploração desta, sendo que me concentrarei no livro mencionado, observando todavia, como parte do percurso crítico que proponho, que se trata então, de um lado, de literatura de ficção e, de outro, do chamado "ensaio poético".

Nas tensões desta aproximação, é oportuno trazer alguma discussão sobre as relações entre filosofia e literatura. Em "As formas literárias da filosofia", Gagnebin (2006) faz colocações que podem bem catalisar as reações aqui vislumbradas entre Glissant e Rosa e, mais, repercutir no que será retomado como possível interação de suas escritas ao final deste capítulo. Gagnebin então não procura tecnicamente avaliar as diferenças para esquadrinhar os discursos filosóficos e literários e definir seus domínios de ação e direitos de alcance, mas antes considera as transformações históricas de suas formas e conteúdos, de suas funções, acompanhadas que estão, estas transformações, das oscilações de definição de filosofia e literatura mesmas.

Assim, a autora questiona a parcialidade de certa perspectiva que vê a literatura como beletrismo carente de carga filosófica para alcançar alguma relevância e, noutro extremo, a filosofia como prática intelectual elitizada, despreocupada da forma, ou melhor, que veria na forma um instrumento racionalizado e talhado de modo a expressar escorreitamente o quisto ou intencionado. Por meio de uma breve análise histórica das formas literárias da filosofia, a autora defende que a variação e exploração das formas literárias, enquanto mediadoras, compartilham intrinsecamente da pesquisa e exposição filosóficas,

> este estranho exercício em torno de algumas questões e de alguns conceitos, sempre retomados e recolocados, sempre deslocados e reinventados.
> [...] A multiplicidade das formas literárias em filosofia também assinala as diversas tentativas filosóficas de abordar aquilo que excede a linguagem discursiva racional. (GAGNEBIN, 2006, p. 208)

As constatadas retomadas, recolocações, deslocamentos e reinvenções desenham novamente o movimento espiral, evidenciam e convidam, na discussão focada nas formas literárias da filosofia, ao diálogo entre literatura e filosofia. Sobre isto, Gagnebin conclui de forma oportuna por coincidentemente abordar aspectos que identifico na escrita de Glissant:

> Algumas formas literárias bastante fortes da filosofia contemporânea como o ensaio, o aforismo, o fragmento tentam, em oposição crítica à concepção totalizante dos grandes sistemas clássicos, tematizar na própria exposição, na própria apresentação do pensamento, este real que só se mostra [...] quando se desenha a figura de sua ausência. Ali, neste lugar paradoxal, nesta figuração da ausência, filosofia e literatura contemporâneas, com todas as suas diferenças, certamente se encontram. (GAGNEBIN, 2006, p. 209)

E o que se pretende aqui é justamente analisar este possível encontro entre a literatura ficcional de Guimarães Rosa e o ensaio poético de Glissant, investigação para a qual convido leitor e que agora adentra também as coisas de Rosa.

Espelhos em face, opacidades sobrepostas

Se, segundo Gagnebin, o "movimento auto-reflexivo da filosofia sobre seu caráter de linguagem" permite uma percepção mais aguda de suas singularidades e estratégias (2006, p. 204), tal movimento na literatura eleva-se ao quadrado, especialmente quando falamos de *Grande sertão: veredas*, ficção que, no jogo e ato da ficcionalização, discute e lança mão de diversos aspectos do uso da linguagem, inclusive nos processos de construção e apreensão do "real". Segundo Hansen,

> Rosa tem a imaginação de um homem de teatro que se recusasse a representar fatos, coisas, ações, objetos do movimento e que efetuasse o movimento mesmo, sempre aquém ou além da representação, escorrendo além dos lados da moldura, sem forma e estilo adequados, interpostos entre o objeto designado e o movimento efetuado. [...] A linguagem de Rosa é operada pela diferença: reescreve a língua, além e aquém da estória narrada; ficção da ficção, pois, em que **a literatura de ficção é a ficção da literatura**, exploração de um campo de falas já anônimas que, no efeito de deslocamento, encenam o inexpresso do sentido. (2000, p. 186-7, realce meu)

Reversão feita, irreversivelmente então a "literatura de ficção" torna-se "ficção de literatura" pois dá-se como avaliação crítica da forma na própria forma, representação e avaliação simultâneas. A narração tateante de Riobaldo gera no leitor um movimento pendular entre proximidade e distanciamento em relação ao texto e esta oscilação provoca a conscientização sobre o caráter de constructo do discurso, fazendo surgir a possibilidade de interpretar esta ficção como crítica da representação e de sua mediação pela linguagem – mediação contemplada e discutida não apenas na lida humana com o mundo, mas no relacionamento inter-humano na analogia sobreposta entre contar e escrever, escutar e ler. A tematização da interpretação está colocada desde o início do romance:

> – Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. (GSV, 9)[16]

Os indícios são de que o interlocutor preocupou-se com a natureza dos tiros escutados pouco antes de se encontrar com o narrador e, assim que possível, perguntou sobre, sendo a resposta de Riobaldo a esta pergunta ("Nonada") o princípio da narração. A diferença entre os tiros de *exercício* ("alvej[ar] mira em árvore": ficção) e os de "*verdade*" (quando em batalha, para matar: realidade) escapa ao visitante de Riobaldo e este sente a necessidade de explicá-la, em que se introduzem, juntamente à questão da interpretação, os temas da aparência, da violência e do diabo. Sobre este aspecto desdobrado de sua literatura, na ocasião de sua entrevista com Günter W. Lorenz em janeiro de 1965, Rosa diz ser

> um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. (ROSA, 1979, p. 8)

Podemos entender este "aparelho de controle", a "cabeça" do autor, como certo cálculo poético no trabalho consciente sobre a expressão para a construção do efeito na leitura. Na mesma entrevista, o escritor ataca diversos sistemas de pensamento relacionados direta ou indiretamente a perspectivas limitadas e/ou limitadoras no uso da linguagem. Da "linguagem corrente" ao "método científico", Rosa contesta as potencialidades de tais sistemas pela constatação do aniquilamento da dimensão poética da linguagem e do pensamento, algo diretamente ligado à limitação da liberdade de invenção e, consequentemente, da diversidade de perspectivas sobre a experiência humana.

Neste sentido, é possível estender esta reivindicação de liberdade no uso da linguagem à correspondência entre ato e expressão. Segundo Rosa, "a linguagem e a vida são

---

[16] Todas as citações de *Grande sertão: veredas* serão referenciadas doravante desta forma, isto é, pela abreviação de seu título, GSV, seguida da numeração da página. A edição utilizada aqui é a 9ª (1974) da Livraria José Olympio Editora.

uma coisa só. [...] Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida" (ROSA, 1979, p. 12). Ao se vincular vida e linguagem, ato e expressão, provoca-se em última análise uma autocrítica mais profunda, pois nesta articulação os aspectos agem um sobre o outro, estimulando a reformulação constante do imaginário.

Obviamente a simples alegação de posicionamentos e procedimentos por parte do autor não os coloca automaticamente em sua produção – pois como observa Hansen, em comentário à mesma entrevista, esta seria também uma "oportunidade para um escrito sobre o teatro das intenções" (HANSEN, 1979, p. 19) –, mas indicam sua preocupação e perspectiva que serão progressivamente analisadas em sua escrita ficcional.

Para ele, os "pensamentos de sistema", denominação que empresto de Glissant, em sua preocupação em tornar "lógicas" a realidade e a linguagem, faz-nos ilusoriamente tomar a "realidade" como um bem comum, transparente e plenamente compartilhado, de natureza única e esgotável. E isto apesar de tantas disputas pelo poder de sua definição, o que é por certo e no mínimo irônico. Sobre a oposição de Rosa a estas posturas, Hansen afirma:

> Falando por paradoxos – e insistindo no valor deles em oposição ao lógico em seus livros – Rosa insiste em que seu discurso, como prática e efeito, visa a deslocar continuamente os limites explícitos da linguagem estabelecida e, subordinando sempre o que diz à maneira como diz, mostra que opera com decisões e não como adequação a verdades já constituídas. (1979, p. 19)

Assim, temos aí seu principal aspecto político, a decisão pela exploração da potência poética da linguagem das realidades humanas resultando no que imagino como espelhos postos em face um do outro, gerando a imagem do infinito feito do nada, como Hansen (2000) observa nos signos inicial e final de *Grande sertão: veredas*: "Nonada" e "∞". E também como opacidades sobrepostas, pois a linguagem, como mediadora, não é o humano que a enuncia nem a coisa que designa; é código perturbável e opaco pois desvia o que media, ainda mais quando trata de si mesmo, repetindo: opacidades sobrepostas. Estas características não poderiam ser encontradas na chamada "linguagem corrente", considerada pelo escritor "um monstro morto" por "expressa[r] apenas clichês e não idéias" em sua visão de que "o material lingüístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia" (ROSA, 1979, p. 14).

Na escrita de Rosa, operada pela decisão, muitas são suas opções, distanciadas de purismos:

> [...] enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. (ROSA, 1979, p. 8)

Temos assim desenhado o contexto em que o escritor vinculará uma espécie de engajamento contra estes sistemas à renovação da linguagem literária para reforjar ou recuperar a potencialidade e diversidade poética da expressão humana. Recuperar e reforjar porque Guimarães Rosa procura realizar esta renovação dirigindo seu esforço ao passado e ao futuro, pois tanto quer inverter o empobrecimento sofrido pela língua em seu uso cotidiano, como quer inventar, de fato criar novos significados e significantes. Não se trata da criação de um novo sistema, mas da abertura e multiplicação de possibilidades da linguagem existente; não se trata da criação de novos padrões, mas da abolição de regras prescritivas em favor da flexibilidade poética da expressão. Dentre seus métodos e elementos utilizados, estão a insubmissão às normatizações alheias, a atenção dada a cada palavra, o aporte de outros idiomas e a inclusão de

> certas particularidades dialéticas de minha região, que não são linguagem literária [...], não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística [...] e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (ROSA, 1979, p. 12)

A afirmação da disponibilidade destes elementos para todos vem novamente trazer uma perspectiva desierarquizante. Não apenas inventando, mas reprocessando estes elementos, deslocam-se funções e estruturas originais causando estranhamento e reavaliação. Apelidado de revolucionário por criar um “idioma próprio” quando julgado pelas aparências, Rosa afirma preferir ser chamado de “reacionário da língua” (1979, p.13), pois traduziria melhor a sua busca – idealizada, deve-se dizer – do sentido original da palavra. De todo modo, é interessante pensar por que razão sob a aparência desta “revolução” estaria melhor colocado um “reacionarismo”. Citar a busca pelo sentido original da palavra é uma parte da resposta, e mesmo sua principal, mas isto pode ser aprofundado diante do contexto de limitações colocadas pelos “pensamentos de sistema”.

Como já dito, sua escrita não propõe um novo sistema ou revezamento e substituição dos lugares de poder de um estado de coisas vigente. Ela é mais ambiciosa do que isto. Segundo Hansen, “sua produção desborda as fronteiras preestabelecidas da designação/significação lingüísticas, efetuando um acontecimento puro como invenção de um

outro" (1979, p. 19), ou seja, dá-se na (re)afirmação da língua como produtora. Tal propriedade não é essencialmente novidade se pensarmos, mesmo de modo figurativo ou idealizado, na gênese e evolução de qualquer língua. E aqui a atitude reacionária é metaforicamente a mais radical e desconstrutora, pois quer reavivar as virtualidades da língua. E então, num jogo de conversões, poderíamos dizê-las rizomáticas, no estágio "anterior" mesmo à raiz, ausente a tomada de poder por qualquer entidade centralizadora.

Esta centralização, efetuada por tantos narradores da produção regionalista brasileira, para citar exemplo mais próximo a Rosa, é problematizada em *Grande sertão: veredas*. Riobaldo quer exercê-la, mas não tem sucesso diante do desafio e acaba por jogar com isto no texto, animado por dinâmicas da oralidade incorporadas na escrita do autor. Ainda no início do romance, tateando e avaliando a própria narração, Riobaldo testa a escuta de seu interlocutor e a nossa leitura: "Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. **No senhor me fio?** Até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda..." (GSV, 19, realce meu).

A pergunta provoca o leitor: poder ou não fiar-se na escuta/leitura, na interpretação a que estarão sujeitas suas palavras, é uma das principais questões para Riobaldo, assim como a interpretação que ele mesmo procura efetuar ali. Rejeita-se então qualquer possibilidade de uso ingênuo da expressão, tanto por Rosa, como por seu narrador. Mais à frente, ainda sobre a narração, afirma o de que antes se desculpou, a falta de ordem, e considera também sobre a memória:

> **Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense**. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio. O senhor é homem de pensar o dos outros como sendo o seu, não é criatura de pôr denúncia. E meus feitos já revogaram, prescrição dita. Tenho meu respeito firmado. Agora, sou anta empoçada, ninguém me caça. Da vida pouco me resta – só o *deo-gratias;* e o troco. Bobéia. [...] **Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte**. [...] A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. **Assim eu acho, assim é que eu conto**. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (GSV, 77-8, realce meu)

Riobaldo diz expressar-se assim pela intimidade que vê entre ato, como fato de entendimento/perspectiva, e expressão: "Assim eu acho, assim é que eu conto". E a escuta é

sempre requisitada na crescente cumplicidade à medida que o texto avança. Mas a aceitação por Riobaldo da opacidade de sua memória e de tudo o que procura ordenar e significar, por conta mesmo desta atitude, continua não sendo ponto pacífico:

> Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa conseqüência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel... (GSV, 366)

Neste discorrer paradoxal do narrador, essa "receita" do viver existiria ao mesmo tempo em que estaria encoberta, "vivível mas não achável", como se fôssemos atores inconscientes de nossa própria atuação, tateando a sequência dos acontecimentos. Dada a distância da narração em relação ao narrado, Riobaldo vê tudo como história, passado reordenado no presente, e desestabiliza qualquer verdade e sua possibilidade no ato mesmo de afirmar a necessidade da tal norma "de cada uma pessoa viver" diante do "confuso dessa doideira" da vida: "Tem que ter" "esse norteado". Então recorre à representação, à ficção como simulação do real, ciente de sua natureza de invenção, quando compara a necessidade desta referência a um roteiro teatral onde tudo estaria predefinido.

Mais paradoxais e fluidos se tornam estes comentários de Riobaldo quando se notam outras definições do viver em que seu principal sinônimo é *travessia*, passagem, caracterização menos relutante na incorporação do elemento de imprevisibilidade, e que domina o romance:

> Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. **Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!** – só estava era entretido na idéia 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? (GSV, 30)

> Por que era que eu estava procedendo à-toa assim? Senhor, sei? O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse

> eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: **o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia**. (GSV, 51-2)
>
> Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. **O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia**.
>
> ∞
>
> (GSV, 460, realce meu nas três citações)

Ao lado da afirmação do modo de discurso, coloca-se esta definição de vida, ambas baseadas na reflexão sobre a ilusão e efemeridade de pontos de partida e chegada. Tal propriedade no discurso expressa-se como tateamento, acumulação e multiplicidade de conexões internas e externas e distancia-se da narrativa dissecatória que se tem como superior a seu objeto.

Encontros

"Travessia", última palavra do romance, e "∞", último símbolo gráfico, parecem ser a sugestão para a releitura de *Grande Sertão: Veredas* ou, tomando-os como linhas de fuga, a sugestão para a releitura de nosso próprio imaginário; e assim não terminam. São índices importantes, entre outros elementos, por evidenciar e amplificar as relações entre texto e leitor, narrador e seu interlocutor. Para adentrar estas relações, basta perguntar quem enuncia o "∞"? Ícone não-verbal, existe apenas visualmente, escrito, no entanto está ao final de uma ficcionalização da fala, e aí contrasta. O símbolo tensiona em sua apresentação gráfica uma tradução visual – fora e dentro da escrita – do conceito "infinito", colocando-se como síntese espacial, entre sentido e palavra: uma linha que vai, volta e se emenda em si mesma é a paradoxal representação do que não tem fim. Paradoxal também e basicamente porque carrega a opacidade de toda mediação, apesar de pretender-se transparente.

A linha emendada em si mesma pode ser ou não a mesma a cada retomada, caracterizando o sem-fim como adjetivo de algo, ou, como nome, a representação do que não se emenda a nada, nem a si mesmo, e apenas avança. Nestes sentidos, o ícone e seus desdobramentos poderiam ser vistos como uma concorrência das posturas do Mesmo e do Diverso, oposição formulada por Glissant, correlatas respectivamente à saturação de um ciclo vicioso e a um percurso sem objetivo final, limite ou fronteira. A inscrição do ícone, respondendo à pergunta colocada mais acima, é feita pelo autor que, ao deslizá-lo como

contraste e prolongamento, como uma confissão de seu trabalho produtivo, potencializa a experimentada vertigem do leitor durante a travessia do texto-rizoma de centenas de páginas repletas de linhas de fuga.

Tais proposições são motivadas pelas decisões constitutivas da literatura ficcional de Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, e ensaística de Glissant. Não fosse o narrar rizomático de Riobaldo, o "∞" não estaria assim carregado; não fosse o ensaio poético de Glissant em si mesmo expressão dada ao Diverso, encenando em suas linhas e entrelinhas a Relação, não demonstraria a obsolescência do Mesmo.

Suas produções encontram-se porque flexibilizam e desdobram ensaio e ficção, um em direção ao que seriam características do outro. Édouard Glissant dota seus ensaios de uma proposta poética e filosófica que não procura o esmiuçamento sistematizado e Guimarães Rosa desdobra o narrar de Riobaldo em metaliteratura. Ambos quebram supostos pactos de leitura em seus gêneros ao desestabilizá-los. A partir disto, e paralelamente como procedimentos, diversos outros aspectos confluem.

Procedem à utilização de aspectos da oralidade por constatarem a banalização – segundo Rosa – e a violência – segundo Glissant – da língua dita culta e padrão, pelo que acabam produzindo um discurso do entre-lugar. Elemento periférico, a oralidade é utilizada por Rosa para revitalizar a língua saturada de clichês e esvaziada de sentido. Este enfatiza o aspecto de "monstro morto" da linguagem cotidiana; Glissant procura uma nova audiência da voz literária através desta contaminação. Ambos neste aspecto também procedem à desierarquização da relação entre elementos centrais e periféricos em diversos níveis. Neste âmbito afirma Fantini sobre Rosa:

> Ao descentrar as fronteiras hierárquicas que imobilizam, em pólos inconciliáveis, o centro e a periferia, o arcaico e o moderno, a oralidade e a escritura, Guimarães Rosa assume uma posição desconstrutora contra toda forma de demarcação cultural fixa e totalizante. (FANTINI, 2003, p. 59)

Nesta irrigação pela oralidade está não apenas o uso de seus elementos, mas principalmente a prática de sua dinâmica como aproximação tateante e reelaboração não-dissimulada do pensamento ou narrativa valorizando as articulações poéticas. Ao lado disto também os gêneros se contaminam da flexibilidade da oralidade. Como exemplo em Glissant, diz Anselmo sobre *Philosophie de la Relation* (2009): "sous-titré non sans incidence 'poésie en étendue', [c']est un livre protéiforme, véritablement un 'archipel' de langages, qui voit

s'entrecroiser essai, récit autobiographique et poème: un essai philosophico-poétique"[17]; e a isto acrescenta, utilizando-se de uma imagem oportuna: "un cheval de Troie dans la langue française – qui, la faisant tournoyer, la perd et se perd avec elle" (2009).[18]

O princípio é de imbricamento, ao que dicotomias analíticas não bastam, mas são frequentemente necessárias e tentam desenhar justamente este entre-lugar do contato. A ideia de imbricamento traz a *crioulização* e o *pensamento do vestígio*: acumulação e esforço de reinvenção por memórias irreconhecíveis, restos de morte, restos de vida. Notados como processos, não necessariamente inconscientes, mas copiados e definidos pela análise, e adotados conscientemente como resistência aos sistemas de pensamento, a partir deles Glissant elabora a postura do Diverso e sua predisposição à Relação como filosofia ou poética flexibilíssimas cujo único requisito é o diálogo, a própria Relação, impalpável e apenas possível quando há mais que um – ou mesmo sua dissolução conceitual: multiplicidade.

À maneira do discurso em espiral de Glissant, o narrador Riobaldo tece uma rede narrativa contando e retomando acontecimentos, reelaborando julgamentos, trabalhando a memória numa acumulação traduzida formalmente no texto contínuo e virtualmente inesgotável, já que cada retorno a ele, na interatividade da leitura, move o sentido.

Rosa parte da valorização da flexibilidade que vê no português brasileiro e angaria outros elementos e processos de outras variantes do português, de outras línguas. Como Glissant que afirma "J'écris en présence de toutes les langues du monde" (2009, p. 80) [19], Rosa provocativamente simula e dissimula a construção de sentido de que o leitor disposto participa, chamado para o embrenhamento no texto. Assim, o "escrever em presença de todas as línguas do mundo" refere-se à postura e à perspectiva de enunciação abertas, ao fato de que as línguas – incluindo as maternas e mesmo que não se fale outra – representam expressões de opacidades que podem colocar-se em relação.

> Hino de humor e amor às diferenças, a grande arte de Guimarães Rosa deborda o restrito âmbito de literatura regional, ou de sua dimensão de "belas artes", para abranger a pluralidade e a complexidade de práticas culturais e lingüísticas que concorreram para a formação do "Novo Mundo". No seu processo de mesclar e relativizar pólos dicotomizados, Rosa problematiza os critérios hegemônicos e excludentes herdados de uma

[17] "subintitulado, não sem incidência, 'poesia em extensão', é um livro proteiforme, verdadeiramente um "arquipélago" de linguagens, que se vê entrecruzado por ensaio, texto autobiográfico e poema: um ensaio filosófico-poético".

[18] "um cavalo de Troia na língua francesa – que, fazendo-a revirar-se, perde-a e se perde com ela".

[19] "Eu escrevo em presença de todas as línguas do mundo". Cf. igualmente *Introduction à une Poétique du Divers*, 1995, p. 90-1.

> concepção historiográfica hierarquizante, cujo *continuum* linear e vazio, seja através de arsenais bélicos, seja através da correção estética ou através da cosmovisão carnavalesca, ele faz saltar pelos ares. (FANTINI, 2003, p. 227)

Distantes da postura tão frequente nos que versam sobre a "realidade" pretendendo dominá-la, os autores aqui abordados antes de tudo demoram-se na escuta das histórias e humanidades ignoradas pela História. Estas impregnam seus textos e constituem neles uma constelação de relações transversais sem pretensão a transcendência de valores. A atitude poética e a liberdade na renovação da linguagem é a liberdade na renovação da relação com o "real". Nesta afirmação política reside a renúncia a universalismos por um lado e, por outro, a regionalismos, pelo fechamento das linhas de fuga que estes acabam por efetuar.

Despacto, desencontro

Mas esta aproximação é operação de um terceiro: este que escreve. É então necessária a consideração da desconstrução, a exemplo dos autores estudados: é desencontro, pois não se encontram por si. A encenação da aproximação faz-se também para ver que, apesar de aproximáveis, não deixam de estar distantes apenas como anti-sistemas que se entreolham e seguem seus devires, "devir a não se entender como vir-a-ser, não havendo ser, nem nada que a ele leve" (KOSSOVITCH, Leon. Prefácio. HANSEN, 2000, p. 8).

Se é necessário desconstruir a ilusão do encontro no desencontro, também não há pacto possível com o que não se estabiliza, sendo antes o pacto com o Diabo de Riobaldo a contra-efetuação do pacto com Deus, metáfora do Uno:

> Como na narração Riobaldo identifica Deus e ser, o (não)-ser do Diabo está dominado por seu valor: não é seu oposto, como o maniqueísmo poderia fazer supor, mas um de seus gêneros, também nomeado "O Outro" [GSV, 229] [...]. Tal outro confunde-se com a linguagem mesma, pois é nela que Riobaldo se investe como um Eu para Si, organizando o Si e o Real como representação imaginária da relação com o Outro: o pacto com o Diabo, enquanto transgressão pela qual se introduz um outro, significa transgressão *do* discurso e, simultaneamente, uma figuração sempre móvel, evanescente e ressurgente, alteração *no* discurso. (HANSEN, 2000, p. 91-2)

Atualizemos as "oposições" de imagens e metáforas: raiz e rizoma, transparência e opacidade, Deus e Diabo, Mesmo e Diverso. À elevação do Mesmo forçando transparência e redução, de Deus exercendo a univocidade em onisciência e onipotência e ao aprofundamento da raiz centralizando-se e estabelecendo a fixidez de funções reagem a corrosão do Diabo, a multiplicidade do rizoma e a Relação transversal do Diverso. Reiterando o dito anteriormente

para o relacionamento com as opacidades e na oposição rizoma-raiz, não se trata da simples inversão de valores na manutenção da mesma forma, mas de sua trituração.

Anarquizadas as hierarquias, demonstra-se construção e desconstrução de ficções de realidade e realidades de ficção, de discursos que tendem sempre a recortar e esquadrinhar o tecido político-linguístico. Aí os termos “anarquia” e “desierarquização” são em algum sentido inadequados pois negam ou desfazem “arquia” e “hierarquia” como se fossem, estes movimentos de negação, posteriores. São todavia simultâneos, solventes frágeis da fragilidade dos sistemas; apontam sua efemeridade e pretensões tanto reacionárias como revolucionárias do ciclo vicioso de sistemas deglutindo sistemas.

2

a orquídea e a vespa

Relação e narração em Grande sertão: veredas

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?

João Guimarães Rosa
Grande sertão: veredas

A cor do carvão

As considerações sobre a situação de enunciação narrativa de *Grande sertão: veredas* estão presentes em praticamente toda a fortuna crítica consultada no âmbito desta pesquisa. Isto se dá obviamente por sua importância na constituição do livro, o que levou igualmente à valorização deste seu aspecto no enfoque aqui pretendido, tanto mais porque, como avalia a fortuna crítica consultada, a encenação de uma situação oral de diálogo no contexto literário ficcional traz esta oralidade como elemento influente no texto[20]. À nomeada tensão ou oposição entre oralidade e escrita, que serve a dizer o que no texto rosiano é apropriação de uma e de outra, somam-se outras cujos pares são, por exemplo, popular e erudito, arcaico e moderno, utilização de referências reais e fictícias, estilo ora claro, ora obscuro etc.

Irônico é o fato de a crítica, em que me incluo, ver-se impelida, para fins de operacionalidade, a destilar estas oposições exatamente para dizer que seus elementos estão mesclados e tensionados, ou seja, são oposições que a própria literatura de Rosa desconstrói. Dicotomias podem servir à operacionalidade da análise, mas como se diz, e lembrando que a "cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco" (ROSA, p. 117, 1985), entre estas cores há a infinidade de tons de cinza. Quero dizer com isto que o conjunto de manifestações discursivas é literalmente muito heterogêneo e todas as formas concebidas podem ser analisadas conforme as características tidas como aspectos de escrita e de fala ou oralidade – não sendo estas duas últimas necessariamente coincidentes; basta admitir que há

[20] Neste sentido, refiro ao leitor alguns trabalhos, também presentes nas referências bibliográficas, que tratam da oralidade especificamente ou como aspecto relevante de suas análises: Mary Lou Daniel. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968; Susana Kampff Lages. "Conversas com tempo: *Grande sertão: veredas*". *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê, 2002; Manuel Cavalcanti Proença. "Trilhas no Grande Sertão". *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: Instituto Nacional do Livro – MEC, 1973; Roberto Schwarz. "*Grande Sertão*: a fala". *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981; Teresinha Souto Ward. *O discurso oral em* Grande sertão: veredas. São Paulo: Duas Cidades; Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

diferenças muito grandes entre as características da fala de uma sociedade oral e aquela de uma sociedade baseada na escrita. As práticas cotidianas ou artísticas que se formam na interação dos dois planos (fala e escrita) podem fazê-lo sem necessariamente ter a consciência objetiva do que uma análise externa destas práticas diria ser suas bases. Refiro-me às propriedades variáveis de função e estratégia do texto, grau de formalidade, variante linguística, repertório cultural, expectativa de recepção e interação com esta recepção – ouvinte ou leitor, o que depende de seu suporte –; todos aspectos de que a sociolinguística e as análises literária e do discurso se ocupam.

Mas deseja-se aqui relativizar estas dicotomizações sem descartá-las totalmente. Tal postura visa a evidenciar a totalidade múltipla e anti-totalitária de *Grande sertão: veredas* e os elementos que produzem este caráter múltiplo nos diferentes estratos de composição do livro. Este trabalho se efetuará neste capítulo, em que me dedico à análise da situação narrativa juntamente à noção de *Relação* de Glissant, e no capítulo seguinte, em que amplio a vista sobre o livro a partir da análise desenvolvida aqui para relacioná-la à *opacidade*, outra noção do autor martinicano.

Abordarei primeiramente a situação narrativa justamente por configurar uma oportuna aproximação à organização do romance, já que essa organização se baseia amplamente na problematização do próprio ato de narrar. Para isso, vemos que não bastam apenas considerações técnicas – como, por um exemplo banal, a definição da pessoa do discurso utilizada –, pois as características do narrador de *Grande sertão: veredas* distanciam-se explicitamente de algumas formas tradicionais como, por exemplo, a de um cânone realista francês em que há um narrador onisciente na terceira pessoa do discurso, concebido como uma instância superior, totalitária e condutora do texto. Evidentemente todo texto ficcional e narrativo emprega e articula a instância narrativa da forma que lhe convém, de modo que as escolhas autorais já constituem o texto como produto único e particular, mas justamente este produto literário, paralelamente às construções de narrador e narração neste texto rosiano, são bastante intrincados. Procurarei então ultrapassar as chamadas questões técnicas, *grosso modo*, para avaliar as condições desta narração, isto é, como esta se fundamenta e se forma *pelo* texto, como seu impulso e por seus índices.

Como foi tocado no capítulo anterior, temos em *Grande sertão: veredas* a problematização enormemente fértil – e predominantemente irônica mas afirmativa no

exercício da linguagem – de diversos aspectos da literatura ficcional, da representação e sua avaliação[21], da apreensão do "real" e questionamento dos sistemas de pensamento vigentes.

Tateando Grande sertão: veredas

Nos momentos que antecedem uma primeira leitura (nostalgicamente simulada), nada temos de muito preciso sobre o que será tratado no texto – mal desconfiando que este nos fará pensar mais amplamente sobre o que é *o* texto – à parte os paratextos e elementos extratextuais que persistem, ao menos parcialmente, em diversas edições[22]: título (já poético e que aproxima, pelo sinal dos dois pontos, substantivos distantes em significado, dimensão e perspectiva); gravuras de capa, contra-capa (um atirador em posição de tiro, animais, caveira, diabo) e orelhas (em que consta um mapa cujo estilo de desenho dos elementos se aproxima de uma arte rupestre, com cavaleiros, seres mitológicos, símbolos esotéricos, e em que os paralelos e meridianos estão inclinados em relação às posições horizontal e vertical convencionais);[23] e a espécie de epígrafe ("O diabo na rua, no meio do redemoinho..."). Estes elementos criam no leitor o desejo pelo fabulístico (histórias fantásticas de aventura, por exemplo), gerando uma expectativa incerta que será contemplada, mas também acompanhada, por outra parte, das vertigens de um percurso metalinguístico entrecruzante impregnado de diversas reflexões sobre a própria literatura, desafiando-nos, como diz Fantini, "à reformulação de nossos paradigmas estéticos" (2003, p. 124).

A situação narrativa

Embora já reproduzidos no capítulo anterior, repito aqui os trechos de início e encerramento do romance para um olhar mais detido:

> – **Nonada**. **Tiros que o senhor ouviu** foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. [...] Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. [...] Mataram. [...] Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. **O senhor ri certas risadas**... [...] **O senhor tolere, isto é o sertão**. (GSV, 9)

[21] Cf. João Adolfo Hansen. "*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor". *Nonada* Letras em revista. Porto Alegre, ano 10, n. 10, 2007.

[22] A edição aqui considerada é a 9ª, de 1974, ainda em sua primeira casa, a Livraria José Olympio Editora.

[23] Cf. Willi Bolle. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004, p. 60-1, em que consta uma bela reprodução das orelhas de *Grande sertão: veredas*, presentes a partir de sua 2ª edição, ao redor de seu miolo e a descrição das referências geográficas e dos desenhos ilustrativos, figurativos, simbólicos e esotéricos.

> **Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou**: que o Diabo não existe. Pois não? **O senhor é um homem soberano, circunspecto**. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. **Travessia**.
>
> ∞
>
> (GSV, 460, realce meu nos dois trechos)

Inicia-se e conclui-se por sinais gráficos: travessão e ∞. Entre eles uma fala cuja primeira palavra é "Nonada" e a última é "Travessia". Quem fala – o leitor saberá depois – é Riobaldo, fazendeiro, no presente da narração, mas ex-jagunço e ex-chefe de bando que supomos, leitura feita, possuir a fama motivadora da visita de seu interlocutor referido como "o senhor". A entrada então é repentina, não havendo ambientação ou mediação alguma de um narrador distanciado. Em trecho de longa intervenção sobre este "nonada" que abre o texto, Hansen afirma:

> O narrador, que já está presente, e que não se sabe ainda quem seja, nem onde esteja, ou quando fale, instala-se a cavaleiro de seu verbo, que sofre e produz um efeito de neutralização de tudo quanto pudesse designar e significar, previamente. [...] [C]ena muda da linguagem que, dizendo, ainda não fala, signo que aponta para o lugar mesmo da linguagem como cena incorporal em que designação e significação ainda estão fundidas como virtualidade produtiva, ainda não separadas, por uma intervenção, em sua função sensível e ideal de produzir um mundo e o sentido no discurso, "nonada" é um signo em que a linguagem *se* diz, reflexivamente, mero signo, negatividade e diferença. (2000, p. 43-4, itálico do autor)

O travessão que não se repetirá – a não ser em diálogos reproduzidos pelo próprio narrador e nunca de fato cedido ao interlocutor presente – diz a resposta ao que já deduzimos como tendo sido uma pergunta do visitante, como abordado no capítulo anterior. O susto e a apreensão pelos tiros escutados são experimentados pelo leitor na entrada abrupta que, todavia, tranquiliza: "–Nonada": isto é, não há motivo para temer. E a cena começa a se tecer. O termo efetua e instaura o estranhamento desejado pelo autor na recepção. A expressão usada não se motiva unicamente, então, por ser de uso arcaico ou regional, não-corrente na norma urbana culta (*CULT*, 2001, p. 60). Como regionalismo levado a leitores de diversos outros contextos, inclusive, e talvez principalmente, o urbano culto, o termo transita em meio estranho a si como potencialmente exótico, mas que não se reduz, pelo contrário, prolifera sedutor e duplamente desdenhoso, por sua estranheza e pela entonação possível e imaginável de Riobaldo.

E gostaria de acrescentar uma interpretação possível, além das que a crítica já produziu e ao lado de seu significado de “coisa sem importância”: “nonada” pode ser entendido como a substantivação do não. Pela nasalidade, inclusive, é o mesmo que se faz com “limão”: “limonada”. A partir dessa relação, aspecto imaginado com ironia na menção indireta ao ditado popular – “se a vida lhe dá limões, faça uma limonada” –, pode-se dizer: o romance se abre com a substantivação do não (non + -ada = nonada), substantivação da linguagem, tomada em si como matéria, opaca. Partindo da resposta desdenhosa e/ou tranquilizadora, constitui-se a narrativa que segue.

Retomando o estranhamento causado pelo termo inicial e iniciático “nonada”, e em ciência da caracterização que se fará progressivamente do interlocutor de Riobaldo, Fantini observa:

> O choque de perspectivas entre dois interlocutores de estratos culturais diferenciados é evidenciado pela reação do entrevistador de Riobaldo. [...] O contraste entre visões de mundo a princípio excludentes se evidencia quando Riobaldo critica seu interlocutor que “ri certas risadas”, ou seja, não acredita no que lhe acaba de ser mostrado. O alerta vem para lembrar àquele que, a menos que relativize sua certeza epistemológica, não irá perceber a “diferença” constitutiva da cultura sertaneja; e a não ser que interaja com o mundo que pretende pesquisar, não poderá compreender o olhar mitopoético mediante o qual o sertanejo constitui esse mundo e a si mesmo. Dessa forma, caso pretenda, de fato, inteirar-se do universo visitado, deverá aceitar-lhe a alteridade. Riobaldo matreiramente sugere a seu interlocutor “culto” adaptar-se ao universo que ele deseja conhecer: “O senhor tolere, isto é o sertão”. (2003, p. 124-5)

Apoiados nesta análise que se traça em confluência com a reivindicação de Glissant – no contexto dos choques culturais, contexto este metaforizado no livro – do direito à diferença e à opacidade como necessidade do Diverso pela não-redução das alteridades a valores oriundos de sistemas estranhos a estas, e a partir da dedução de que a fala de Riobaldo principia como resposta ao temor dos tiros ouvidos pelo “senhor”, estrangeiro cultural que lhe visita, assim como esta resposta expressa em seguida a demanda por tolerância, poderíamos tomar toda a narrativa de Riobaldo como uma exposição do contexto cultural sertanejo ficcionalizado paralela a um desenovelamento e investigação antirreducionista de sua vida, da consideração sobre o ato mesmo de narrá-la, seus desdobramentos reflexivos, suas elucubrações. Diante da redução expressa pela risibilidade atribuída ao causo do bezerro na reação de seu interlocutor, Riobaldo apresenta seu discurso como profusão, exemplo de opacidade e de atenção a ela, encenação da possibilidade de interação entre alteridades.

Tu, o outro eu

A partir do que já se considerou acima, continuemos agora abordando este interlocutor, porém não de modo isolado, mas na forma como ele se constitui na interação com o narrador. Assim, o *tu* em *Grande sertão: veredas* é "o senhor", a quem Riobaldo se refere mais de oitocentas vezes, o que equivale a aproximadamente duas vezes por página conforme a edição que se utiliza aqui. Cito a seguir algumas passagens:

> Sujeito muito lógico, **o senhor sabe**: cega qualquer nó. (GSV, 73)
>
> De tudo não **falo**. Não tenciono **relatar ao senhor** minha vida em dobrados passos; servia pra que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois **lhe pedir um conselho**. Por daí, então, careço de que **o senhor escute** bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. (GSV, 166)
>
> **Digo ao senhor**: que eu mesmo notei que estava falando alto demais, mas de me abrandar não tinha prazo nem jeito – eu já tinha começado. (GSV, 208)
>
> O horror que me deu – **o senhor me entende?** Eu tinha medo de homem humano. (GSV, 307)
>
> **E o senhor tenha bons estribos**: que **informo que o que disse** se deu bem em antes dele Diadorim ter tido a conversa com a mulher do Hermógenes. Que agora, do que sei, vou tosquejar. (GSV, 405, realce meu em todas as citações)

Riobaldo recorre ao interlocutor por diversos motivos. À medida que avança o texto, ele adquire mais confiança, aprofunda seu narrar e faz confissões, tendo sempre a consciência de seu poder como "cavaleiro de seu verbo", mesmo que encene humildade ou inépcia em certos momentos. Ao "senhor" pede conselhos, opiniões, chama sua atenção, certifica-se do contato conversacional, pede confirmação em suas considerações, cobra cumplicidade:

> Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração – dou o tampante, e o que for – de trinta combates. Tenho lembrança. (GSV, 175)

Caracterizado assim o texto como ficcionalização de uma narrativa oral, julgo interessante considerar as observações de Benveniste no âmbito de sua linguística da enunciação para enriquecer esta discussão sobre a situação narrativa e seu aspecto dialógico. Esta situação em *Grande sertão: veredas* seria um diálogo entre Riobaldo e seu visitante, mas, como entre-lugar entre fala e escrita, estranhamente se desenvolve como monólogo ou "diálogo pela metade":

> Riobaldo, personagem central, diz: "Tiros que o senhor ouviu..." – e sabemos que não está só, que há colóquio. Ao passar das páginas, contudo, não veremos surgir de próprio corpo o parceiro de prosa; sua presença é patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo, única voz do livro. Poderíamos falar, então, em diálogo pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo *inserto* em situação dialógica. (SCHWARZ, 1981, p. 38, itálico do autor).

Já apontada reiteradamente a incongruência que tem o texto em relação a um diálogo real, isto é, a mudez do interlocutor, vejamos os aspectos das colocações de Benveniste. Sua teoria, cujo foco é principalmente voltado à situação real de fala, vem colocar-se então como contraste para a composição ficcional do texto de Rosa. Embora não tenha trabalhado com análise de literatura, Benveniste em ao menos um momento vislumbra e aponta os desdobramentos de uma possível dedicação de sua teoria à ficção:

> Il faudrait aussi distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans: l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'interieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer. Des longues perspectives s'ouvrent à l'analyse des formes complexes du discours. (BENVENISTE, 1974, p. 88)[24]

Referindo-se aparentemente à enunciação escrita de modo geral, o aspecto ressaltado é o desdobramento interior da enunciação na articulação do escritor, sua narrativa e a enunciação de personagens. Constatamos assim tratar-se não da enunciação escrita de modo geral, mas da ficção, já que menciona "indivíduos" (os personagens) enunciando-se no interior da enunciação do escritor. Muitas das colocações de Benveniste podem ser tomadas como parâmetros de toda situação comunicacional linguística, pragmática ou ficcional:

> [I]mmédiatement, dès qu'il [le sujet] se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire. (BENVENISTE, 1974, p. 82, itálico do autor)[25]

---

[24] "Seria preciso também distinguir a enunciação falada da enunciação escrita. Esta se move sobre dois planos: o escritor se enuncia escrevendo e, no interior de sua escrita, faz indivíduos se enunciarem. Longas perspectivas se abrem à análise das formas complexas do discurso."

[25] "[I]mediatamente, assim que ele [o sujeito] se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* em sua frente, qual seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implícita, uma alocução, ela postula um alocutário."

Toda enunciação e seu produto, o enunciado ou texto, instituem um receptor. Disto temos que todo *eu* que se enuncia institui simultaneamente um *tu*. Mas na situação oral do diálogo, estes indivíduos linguísticos são, além de interdependentes, reversíveis: "ce *je* dans la communication change alternativement d'état: celui qui l'entend le rapporte à l'*autre* dont il est le signe indéniable; mais, parlant à son tour, il assume *je* pour son compte propre" (BENVENISTE, 1974, p. 68, itálico do autor)[26]; "La condition d'intersubjectivité permet seule la communication linguistique" (BENVENISTE, 1974, p. 77).[27]

A possibilidade de alternância na posse do discurso pela reversibilidade dos sujeitos é o que o dota de intersubjetividade, ou seja, de uso social. Para Benveniste, a comunicação só se dá pela possibilidade de preenchimento e esvaziamento de formas como pronomes, dêiticos, referências temporais, que além de situar o sujeito e seu presente como centro momentâneo e referência do discurso, funda esta relativização que permite ao interlocutor colocar-se como o *tu* que escuta um *eu*, formas que se permutarão nas idas e vindas do discurso. Neste sentido vê-se a importância dada à dinâmica da relação, figurável na forma vazia que alterna seu conteúdo no exercício da linguagem. Do sujeito, a atenção migra para a intersubjetividade, do "ser" para o estar momentâneo.

Metas e meios: fala escrita, ficção da literatura

Aproveitando as observações de Benveniste sobre a enunciação falada e a escrita ficcional, pode-se agora aprofundar a vista sobre o fato de que Rosa desdobra a enunciação em sua própria enunciação literária jogando com as relações entre sua figura de autor e as de narrador e narratário, texto e leitor.

O escritor não apenas produz um narrador que *fala* – em oposição a outros narradores formalizados na escrita, distanciados e oniscientes, para dar o exemplo mais contrastante –, mas Riobaldo, além de reproduzir diálogos, contar acontecimentos e comentá-los, lançar mão de provérbios[28], entre outros elementos e estratégias narrativas, este narrador se fragmenta conforme a fase de sua vida a que se refere. Relacionando esta fragmentação à constituição e motivação de sua fala, Lages observa:

---

[26] "este *eu*, na comunicação, muda alternativamente de estado: aquele que o escuta relaciona-o ao *outro* de que ele é signo inegável; mas, falando em seu turno, ele assume *eu* por sua conta própria".

[27] "A condição de intersubjetividade permite sozinha a comunicação linguística."

[28] Sobre o provérbio, ao caracterizar como artesanal a relação do narrador com sua matéria, a vida humana, Benjamin diz: "Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro" (1987, p. 221).

> Riobaldo gostaria de poder dominar, esquadrinhar a totalidade do passado, do vivido, dotando sua fala de uma ordem determinada. Mas a matéria dúctil da rememoração não se submete a uma ordenação exterior: as "coisas passadas" ao serem relembradas fazem "balancê", "se remexem dos lugares". Desejando-se senhor de sua fala e de seu passado, Riobaldo ao tentar organizar o vivido num discurso suficiente, fracassa, pois a "matéria vertente" aparece na rememoração segundo uma ordem autônoma, constituindo-o também como outro. Sabemos que Riobaldo dá início a uma fala que se estabelece sem que seu emissor seja previamente apresentado, situado: fala no nada. Riobaldo, [...] um eu que não pre-existe à sua fala[29], mas que se estrutura na enunciação, mero suporte de um discurso em processo. Inscrita no nome, essa falta de um eu produz outros eus nomeados: Riobaldo-menino, Riobaldo-estudante, Riobaldo-professor, Riobaldo-atirador-cerzidor, Riobaldo-jagunço-Tatarana, Riobaldo-chefe-Urutú-Branco, Riobaldo-barranqueiro, sendo esta a última posição atual do Riobaldo que conta, do narrador, a partir da qual todos os outros Riobaldos vão sendo apresentados. (2002, p. 87-8)

A citação sintetiza o intrincado desenvolvimento narrativo em que o próprio narrador se desdobra como agente da narração e objeto do narrado. Tal intrincamento amplia seu alcance ao considerarmos que não se trata da transcrição documental de um diálogo, mas da realização de um texto literário que imbrica fala e escrita. Além disso, ele "rasura" as falas do interlocutor e diversas outras marcas do que seria uma conversação verossímil[30], produzindo a neutralização de qualquer contexto inicial possível e que o leitor reconstituirá a seu modo durante a leitura. Isto não ocorre sem um forte efeito metaliterário, pois esta reconstrução contextual pelo leitor chama a atenção deste para a própria construção do objeto literário (LAGES, 2002, p. 76).

Tem-se então em *Grande sertão: veredas* a ficcionalização de um diálogo de propriedades manipuladas ou torcidas que acaba por se dar como monólogo em que as manifestações do interlocutor estão supostas. Este, mesmo sem possuir voz direta no texto e não ser descrito ou nomeado de forma objetiva, não pode ser ignorado. A caracterização mesmo nebulosa de seus interesses, perguntas, comentários, ações e reações é possível por meio das menções, suposições e comentários do próprio Riobaldo:

---

[29] Observação semelhante faz Hansen em análise anterior: "[...] em *Grande sertão: veredas*, ele [Rosa] inventa um narrador que fala como se já houvesse um *eu* pré-constituído e que fosse lembrando – mas julga-se empirismo constituí-lo assim, pois no ato discursivo de Riobaldo várias formações discursivas ocupam o lugar da relação locutor/destinatário e aí inventam o sujeito como efeito imaginário. Pela reiteração de sua fala, induz-se o texto a uma espécie de identidade máxima em que as falas que produzem um 'eu' terminam por transformar-se, pelo efeito de real, no efeito de um 'eu' que produz uma fala" (HANSEN, 2000, p. 21-2).

[30] Cf. Edson Ribeiro da Silva. "A voz e o tempo como formas de ficcionalização em *Grande sertão: veredas*". *Miscelânea* (artigo 3). Pós-Graduação em Letras, UNESP, Assis, vol.5, dez 2008/ mai 2009, p. 15.

> **O senhor ri certas risadas...** [...] O senhor tolere, isto é o sertão. (GSV, 9)
>
> Do demo? Não gloso. **Senhor pergunte aos moradores.** (GSV, 9)
>
> **O senhor mais queria saber? Não. Eu sabia que não.** Menos mortandades. Aprecio uns assim feito o senhor – homem sagaz solerte. (GSV, 176)
>
> O julgamento [de Zé Bebelo]? Digo: aquilo para mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e miúcias de palavras. – "O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão..." – **o senhor dirá.** (GSV, 217)
>
> Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? **O senhor é um homem soberano, circunspecto.** Amigos somos. (GSV, 460, realce meu em todas as citações)

Sua participação é dissimulada pelo autor que, todavia, deixa seus vestígios, insinuando este interlocutor como um segundo elemento opaco em relação com o narrador, opacidade primeira e abrupta. Mas são opacidades diferentes. A do narrador dá-se como choque de um *eu* que não preexiste a seu narrar, constitui-se como efeito deste, coloca-se ostensivamente como profusão e vai-se derivando e flexionando sem, no entanto, permitir a chegada a qualquer transparência de si ou de sua experiência, seja por parte do leitor, de seu interlocutor ou de si mesmo, embora seja este esclarecimento o objetivo declarado da narração. O visitante, afinal, foi emudecido e lá está para não responder explicitamente, restando os apelos de Riobaldo e os indícios das ações e reações de seu interlocutor.

A opacidade deste, por sua vez, se expressa apenas como vestígio. Sua identidade, proposital e extremamente lacunar, é construída por acumulação. Sua presença, que motiva a narração, é vulto mudo que, como o leitor, mudo na leitura, participa como estímulo na interpretação e na formação do sentido, e personifica o contraste constitutivo, interação entre sertão e cidade encenada, nas escolhas e estratégias da narração de Riobaldo. Resulta e produz-se disto a simulação de espontaneidade, ou seja, escrita inevitavelmente irônica, porque o efeito buscado por Rosa dá-se nesta ficcionalização de oralidade que conta com a possibilidade de construção e elaboração da escrita. Assim, o discurso de Riobaldo é contaminado pela escrita também pelo fato de que se dá como um texto de centenas de páginas, enquanto que a representação de uma fala ininterrupta de três dias, tempo alegado de estadia do visitante na fazenda de Riobaldo –

> Eh, que se vai? Jàjá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então

> vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. **Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!** (GSV, 22, realce meu)

– seria virtualmente impossível se considerássemos o texto um registro documental.

A escuta fala, a leitura inscreve

Para Stierle,

> [u]ma literatura experimental, ao explorar as possibilidades da própria ficção e da reflexividade tematizada por ela, representa, ao mesmo tempo, para a recepção o desafio de abordá-la de modo reflexivo e, assim, ampliar o próprio potencial de recepção. (LIMA (org.), 2002, p. 154)

Sendo a crítica em si já um esforço de potencialização da recepção – pois decide comentar insistentemente, no sentido de aprofundar, estender e ostentar sua leitura –, ela, a crítica, constitui-se inevitavelmente como voz que se soma, assim como traz em si, implícita ou explicitamente outras vozes. Quanto à sua pertinência, reitero algo dito no capítulo anterior: o agente da aproximação é este que escreve e, não sem tensões, é este também que procura forjar tal espaço, o que é feito à espera das considerações do leitor.

Do mesmo modo que o recurso à teoria de Benveniste motivou-se pelo papel central da ficcionalização e torção do funcionamento de um diálogo, o recurso a aspectos da estética da recepção justifica-se pela tematização da recepção ficcional em *Grande sertão: veredas*: é patente a demanda do leitor. Em seu artigo "O jogo do texto", Iser introduz a perspectiva crítica geral da referida corrente crítica, já apontando, neste trecho, alguns elementos específicos:

> Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se* fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as conseqüências

> inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma, a ficcionalidade assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se* fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (LIMA (org.), 2002, p. 107, itálico do autor)

A ficcionalidade só é possível quando se expõe a si mesma, mesmo que principie por iludir totalmente o leitor, o que já é paradoxalmente o revelar do *como se*, e isto também será parte do jogo. De modo geral, esta perspectiva tem em comum com as posturas críticas e estéticas de Glissant e Rosa a consciência da opacidade da linguagem, expressa na atenção à constituição da ficcionalidade, à abertura de interpretação de enunciados, discursos, textos etc. e, o mais relevante aqui, a caracterização da interpretação como jogo, Relação entre texto e leitor. Este jogo baseia-se no compartilhamento de códigos, dados, estruturas, sistemas de referência, mas pode ainda compartilhar para desestabilizar estas referências. Segundo Stierle:

> O texto como espaço textual, em que se multiplicam infinitamente as possibilidades de relacionamento, e, daí, as possibilidades de constituição da significação, torna-se, na perspectiva do leitor, espaço ou meio de reflexão, em que o leitor pode penetrar cada vez mais, sem nunca o esgotar. A apreensão do texto ficcional converte-se assim em uma tarefa infinita. [...] O processo da recepção encontra seu limite apenas na capacidade do leitor de apreender o texto, clara e distintamente, como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido. As fronteiras que se colocam para a recepção são tanto as fronteiras subjetivas da percepção e da faculdade de julgar quanto as objetivas de um potencial de recepção disponível em uma situação histórica dada.
>
> Se a apreensão dos textos ficcionais é infinita, isso contudo não quer dizer que qualquer recepção seja válida. (LIMA (org.), 2002, p. 145)

A produção pode então também – como leitura de mundo anterior à efetuação da leitura pelo leitor que ela vislumbra, assim como ela mesma é precedida e constituída por discursos anteriores – desmontar a "tradição" compartilhada na forma de gêneros e conteúdos em fragmentos, vestígios, para refundar seu discurso sob pactos mais flexíveis. No âmbito deste jogo de diferenças, é oportuno revigorar a noção de Relação de Glissant:

> *La pensée de la Relation* [...] ne confond pas des identiques, elle distingue entre des différents, pour mieux les accorder. Les différents font poussières des ostracismes et des racismes et de leurs monogonies. Dans la Relation, ce qui relie est d'abord cette suite des rapports entre les différences, à la rencontre les unes des autres. Les racines parcourantes (les rhizomes) des idées, des identités, des intuitions, relaient: s'y révèlent les lieux-communs dont nous devinons entre nous le partage. Il nous faut aussi dire, nos silences parlent, et le poème déjà pousse sous l'ordre des mots.
>
> Les poétiques relatent, elles ne racontent pas, elles disent. La Relation se renforce quand elle (se) dit. Ce qu'elle relate, de soi-même et par soi-même, n'est pas une histoire (l'Histoire), mais un état du monde, un état

> de monde. Les histoires des peuples en sont partout les reflets consécutifs. La relation n'est pas le récit, et cet état de monde n'est en rien le révélé d'une fiction. Nous tremblons à le penser.
>
> Imaginez que la beauté se hausse à la conjonction de tant de bouleversements, et que ce que nous appelons l'esthétique en est peut-être et d'abord la façon non normative: la trace des lieux où les différents s'opposent et s'accordent. (GLISSANT, 2009, p. 72-3, itálico do autor)[31]

Podemos destacar o tratamento da diferença, forma vazia, como a própria Relação, pois apenas reage e assume sentido quando há contato. Constatando a inexistência de idênticos, sempre haverá diferença, justamente o que possibilita que haja relação, a qual assume diversas outras denominações: interação, diálogo, debate. A oscilação dos substantivos ao lado dos quais Glissant acopla como atributo e natureza o seu "da Relação" – poética, pensamento, estética, filosofia – acompanha a impossibilidade de estancá-la. Pelo contrário, como o rizoma, sua essência, mesmo porque inexistente, escapa a dissecações. Como contato entre interlocutores, se dá na fala e na escuta recíprocas e simultâneas, entre autor e leitor, no texto como contato entre produção e recepção. Do que ressurge então a produção de sentido mencionada por Stierle, reefetuável infinitamente: nestas situações se evidencia este caráter vazio da Relação como interação, cujos traços permanecem nos indivíduos quando não se contatam mais. Como diz Glissant, a Relação não é *o* texto ou *o* relato em si, mas um de seus espaços, isto é, a Relação se dá no contato entre "estandos".

Redemunho de vespas e orquídeas

Retomo então metonimicamente o rizoma como linha de fuga, impulso da espiral em busca das receptividades. Ilustrando a relação rizomática, gostaria de colocar, como última voz na assembleia deste capítulo que procurei reunir e fazer debater, a imagem da orquídea e da vespa elaborada por Deleuze e Guattari:

---

[31] "*O pensamento da Relação* [...] não confunde idênticos, ele distingue entre diferentes, para melhor acordá-los. Os diferentes pulverizam ostracismos e racismos e suas monogonias. Na Relação, o que conecta é primeiramente esta sequência dos aportes entre as diferenças no encontro umas das outras. As raízes errantes (os rizomas) das ideias, das identidades, das intuições, revezam-se: aí se revelam os lugares-comuns cujo compartilhamento adivinhamos entre nós. É preciso dizermos também, nossos silêncios falam, e o poema já germina sob a ordem das palavras. / As poéticas relatam, elas não contam, elas dizem. A Relação se reforça quando ela (se) diz. O que ela relata, de si mesma e por si mesma, não é uma história (a História), mas um estado do mundo, um estado de mundo. As histórias dos povos são, em toda parte, seus reflexos consecutivos. A relação não é a narrativa, e este estado de mundo não é em nada a revelação de uma ficção. Trememos ao pensá-lo. / Imagine-se que a beleza se sobressai à conjunção de tantas turbulências, e que o que chamamos a estética é talvez e primeiramente sua maneira não normativa: o vestígio dos lugares onde os diferentes se opõem e se acordam."

> Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significante (mimese, mimetismo, fingimento, etc.). Mas isto é somente verdade no nível dos estratos – paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro. Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante. (1995, p. 18-9)

Tal dinâmica rizomática metaforizada na interação entre a orquídea e a vespa pode ser transportada às interações apontadas até agora no texto rosiano. A proliferação de correspondências e sentidos é possibilitada pela articulação dos diversos níveis de sua construção. Assim, sobre o texto, o leitor se desterritorializa como objeto de seus efeitos e reterriorializa-se como sujeito constituindo o sentido, sua interpretação. O texto, por sua vez, desterritorializa-se ao dar-se à leitura, nas condições de recepção do leitor, e reterritorializa-se à medida que provoca as reformulações da interpretação na mesma ou nas diferentes leituras a que se dispõe. Na relação inicial dessa rede estão narrador e interlocutor. Na narrativa, as falas ocultadas deste são o estopim desse entrecruzamento. Implicando nesta discussão, além de texto e leitor, o autor e o interlocutor do narrador, Hansen afirma:

> Poeticamente ou construtivamente, os procedimentos indeterminam a forma e as significações representadas. Retoricamente ou comunicacionalmente, sabendo-se que o contrato enunciativo é um ato de fala que compõe a posição do destinatário no estilo, a mesma indeterminação corresponde à posição do destinatário, que o leitor empírico ocupa para perceber a indeterminação dos efeitos e, teoricamente, reproduzi-los como posição de destinatário. Evidentemente, autor e leitor estão em pontos diferentes do tempo, por isso mesmo o intervalo cronológico e semântico entre ambos impede a identidade do leitor com o destinatário, o que produz vazios no seu entendimento, que se acrescentam aos vazios da indeterminação já efetuada na forma. (2007b, p. 30)

O impedimento de identificação entre leitor e destinatário, figurado como vulto mudo e vestígio, é paradoxalmente paralelo à efetuação ou convite a esta identificação no movimento perpétuo de devir articulado pela coincidência afirmativa – no paradigma comunicacional – e pela negativa anacronia metafórica da recepção empírica como diferença à recepção ficcional interna ao livro. Isto com relação ao aspecto metalinguístico.

Prolongando a análise a outra vista, apontadora do aspecto político-cultural, lembramos que Riobaldo é o sertanejo, e é quem fala, enquanto seu visitante, vindo de fora daquele território, o escuta e, como participante da relação estabelecida e motivador inicial, direciona a narrativa por contraste, segundo a suposição de Riobaldo sobre sua recepção específica de indivíduo urbano de instrução formal. Vemos um diálogo entre sertão e cidade em que o primeiro, em sua evidência, muito insinua ironicamente, e o segundo, em sua ocultação, é a diferença que tensiona a relação:

> Há, em *Grande sertão: veredas*, um exemplo emblemático dessa negociação de diferenças, que aparece no confronto entre interlocutores cujas formações lingüísticas e culturais são quase irredutíveis umas às outras. Isso ocorre, por exemplo, quando Riobaldo [...] inicia seu depoimento, com um caso de possessão demoníaca. O relato, mas sobretudo a perspectiva mitopoética que o embasa, provoca de imediato a descrença do "culto e racional" entrevistador de Riobaldo. No entanto, o "choque" de ambas as perspectivas vai sendo amenizado à medida que o próprio narrador "aprende" a utilizar uma série de mediações. (FANTINI, 2003, p. 118)

Ao lado da valorização de diversos elementos periféricos inferiorizados pelos sistemas centrais vigentes nos âmbitos geográfico, linguístico e cultural, percebemos a situação narrativa como inversão irônica da posse de voz entre *sertão* e *cidade*. Mas trata-se de inversão de posse do discurso, quantitativa, que desierarquiza. O *sertão* que fala por Riobaldo é rizomático, desconstrói e emudece a fala da *cidade* sem assumir seu lugar de poder, apenas relativizando-o, nos dois sentidos da palavra, isto é, descentrando-o e colocando-o em relação. Neste sentido, para Bolle, o "pseudodiálogo entre narrador sertanejo e o interlocutor letrado – que é na verdade um imenso monólogo – é uma encenação irônica, com papéis invertidos, da falta de diálogo [, ou diálogo desigual,] entre as classes sociais" (2004, p. 385). Sobre o mesmo aspecto, Hansen diz:

> Este pôr em cena das linguagens – as do sertão, **imediatamente** e as das representações que os códigos ilustrados fazem do sertão, **mediatamente** [...] – tal encenação, enfim, situa pelo avesso, no vazio de uma fala e de um sujeito ainda não constituídos, aquilo que ainda não falou diretamente: o "sertão". Pela primeira vez em nossa literatura, o sertão irrompe como discurso sábio: imagine-se, com humor, o Conselheiro

> interpretando a vida de Euclides da Cunha ou Roberto do Diabo[32] escrevendo um *lai* sobre os roubos dos banqueiros de São Paulo. (2000, p. 32-3, realce meu)

Esses descentramentos e desierarquizações efetuados pela fala ficcionalmente sertaneja na situação narrativa aqui investigada não constituem revoluções, pois o lugar de poder não é reocupado: "[o] livro hipervaloriza a experiência cultural sertaneja, mas o ponto de vista do autor evidenciado como ponto de vista técnico sobre as matérias sociais selecionadas impede que o imaginário da experiência sertaneja se unifique como voz autônoma do sertão" (HANSEN, 2007a, p.66-7). Como exemplo destas desterritorializações e reterritorializações encenadas entre fala sertaneja e (insinuação) da fala urbana produzidas pelo autor Rosa, e evidenciando a natureza desta via de mão dupla, Hansen relembra uma passagem e um elemento que a ilustram nos seus dois sentidos. Primeiramente, detendo-se sobre uma fala de Riobaldo – "Inda hoje apreceio um bom livro, despaçado" (GSV, 14) –, vemos a conjugação arcaica de "apreciar", julgada inculta, agindo sobre o "bom livro", símbolo e fetiche da cultura letrada: produz-se assim o efeito crítico e irônico na fala do narrador do sertão que, em sua particularidade cultural, se apropria do objeto, despe-o de suas idealizações e se afirma capaz de apreciá-lo. No outro sentido, "quando a cidade faz turismo no sertão", isto é, na incidência de um olhar "cientificista" e urbano sobre o sertão, Hansen observa que Rosa inventa, ao nomear a personagem Maria Mutema – a exemplo de "sema", "fonema" e "morfema" – "a unidade mínima distintiva de mudez", pois Maria Mutema é aquela que "mata [e assim emudece] por meio da palavra"[33] (2007b, p. 37-8).

A partir de perspectivas críticas diferentes, as análises detectam a mesma problematização do choque cultural que se manifesta em diferentes níveis literários de composição. Encontramos ressonância em Glissant, considerando-se seu alerta para a revisão das relações de poder entre centros, ligados à intransigência e imposição de valores pelo Mesmo, e periferias, mais facilmente dadas à convivência e contato das diferenças, numa postura mais identificada ao Diverso. As correspondências todavia não são estanques, o que

---

[32] Personagem popular que "simboliza a coragem a serviço do Mal e, depois, o arrependimento e a conversão em um soldado de Deus". Cf. João Adolfo Hansen. *o O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 33, nota 15.

[33] Cf. *Grande sertão: veredas*, p. 169-174, para a leitura do causo inteiro. Resumidamente, Maria Mutema assassina o marido despejando-lhe chumbo derretido no ouvido enquanto este dormia. O mesmo faz com o padre da cidade, porém não com chumbo, mas por meio da confissão reiterada continuamente durante dias de seu desejo irrefreável por este mesmo padre, o que o constrange e atormenta até levá-lo à morte. Após esta segunda morte, Maria Mutema se arrepende e é tida como santa pela população.

se observa nas vias de mão dupla vistas pela crítica no *Grande sertão: veredas* e pelo anti-maniqueísmo perceptível em Rosa e Glissant.

Musas, vultos e fantasmas

A escrita é trabalho de Rosa e a narração é de Riobaldo, narração em que se estabelece a relação de interdependência com seu visitante em diálogo de diferenças. A recepção é tematizada pela figura emudecida deste ouvinte que, como abordado anteriormente, poderia ser visto como simulação do leitor – pois tanto um como outro escutam e/ou leem – e, no jogo de espelhamentos, duplo figura autoral – no caso em que se tenha algum conhecimento do processo de pesquisa e criação de Rosa. Intrincando-se mais esta rede, não só o autor tematiza-se no interlocutor[34], mas o próprio narrador pode ser considerado correlato de Rosa na condição de artífice da fabulação. Sobre esta última correspondência, convém tomá-la de forma ampla. Ao lado desta correspondência, podemos supor também que o autor é uma espécie de porta-voz de Riobaldo e seu "testemunho":

> Não possuindo a autoridade da narrativa épica ou a do cronista oficial, o testemunho do ex-jagunço só se tornará exemplar e só terá assegurada sua aura, caso entre em interlocução com alguém cuja escuta e cujo (suposto) saber sejam capazes de conferir-lhe legitimidade e assegurar-lhe a difusão. (FANTINI, 2003, p. 123)

Todavia nunca é demais ressaltar que esta legitimação por meio de uma "retransmissão" não se dá como documentação e registro fidedigno da realidade, mas sim como ficcionalização literária que conta com elementos selecionados em diversos sistemas de referência. Além disso, Rosa distancia-se muito de uma tradição regionalista exotizante e extrapola qualquer intuito preservacionista, pois pretende tratar do "homem humano", suas invenções e intervenções no mundo, sem deslumbramentos: "mundo" que é *o* seu, isto é, aquele em que se experimenta a sua própria condição de "humano".

Finalmente, coloco uma última correlação possível, baseando-me em todo o exposto e insistindo na infração rizomática dos paradigmas de produção e recepção e de sua correspondência aos diferentes níveis de composição: a identificação entre leitor e narrador.

---

[34] Segundo Galvão, "[t]udo indica que João Guimarães Rosa tenha contrabandeado um simulacro seu para dentro do livro. E isso porque muitas vezes se colocou na posição de ouvinte de um narrador sertanejo, cujo relato provocou" (2001, p. 239). Gama (2006) amplia esta relação dizendo ser recorrente na obra do escritor a ficcionalização de um leitor, figurado como ouvinte. Tomando notas do que escuta e vê, é duplo do autor, cujo trabalho de recolhimento de material é parte importante de seu processo de escrita, mas também remete, como dito, à função da leitura.

Para isso, imaginemos que o leitor possa não apenas ler o *eu* de Riobaldo como um *ele*, o mais distante possível, ou como um *tu*, a pessoa com quem se fala, mas também encarná-lo, *eu* Riobaldo, *eu* leitor, a própria vivência possível da ficção, a máscara que se veste. Isto é apenas possível na ficção, pois fora dela as distâncias não estão tão radicalmente em jogo. Nesta "infração", a oscilação da identificação entre leitor e narrador se faria (1) quando o texto ficcional, pendendo para a narrativa fabulística, é "vestido", ou (2) observado com desconfiança ou como portador de desestabilização, quando pende para os movimentos da ficção desdobrada.

E caberia uma pergunta das mais subjetivas e ao mesmo tempo crucial, sem a pretensão de desenvolvê-la: quando paixão e crítica se fundem, não é a máscara da ficção que se evidencia ao mesmo tempo em que é vestida? A espiral continua a mover-se por sucessivos estranhamentos e identificações. Mas, especialmente no romance cuja situação narrativa foi abordada aqui, a ficção se alia a este exercício crítico em diversos aspectos: prática de representação e sua simultânea avaliação (HANSEN, 2007a), desconstrução de sistemas de referência, opacização e evidenciação do trabalho sobre a linguagem.

Brevíssima imaginação: expressão como desterritorialização

Podemos então supor como procedimentos comuns às práticas das composições ensaístico-poética de Glissant – amparados principalmente na exposição do capítulo 1 – e ficcional-reflexiva de Rosa – pelo exposto até aqui –: (1) experiência, seleção e interpretação do "real", envolvendo a sensibilidade particular dos autores na busca e contato com imaginários e perspectivas descentralizadores, adotados como arejamento de posturas viciadas; (2) exercício de imaginação (composição de imagens) no auto-deslocamento como vislumbre de diferentes e possíveis outros "reais" – sem no entanto perder ligações voluntariamente preservadas –, imaginação que é implícita ou explicitamente crítica ou metáfora de crítica às relações do "real" vigente, num ausentar-se como estrangeiro de si e de sua expressão, para vivenciar ou contemplar esta dimensão que se sobrepõe; (3) no repentino recuo, e já meditação poética do pensamento no trajeto de volta da imaginação, dá-se o assédio da necessidade de expressão e inicia-se a busca pelas palavras.

Como reelaboração destas presentificações forçadas ou espontâneas, a linguagem é a tradução deste contato, não como semelhante, mas como mediadora suspeita e opaca, trabalhada como desdobramento, uma vez nesta ausência em que se compõe a imagem, seu devir e suas relações.

3

morte, vestígio e memória

a opacidade como procedimento estético

> *Como vinham de lá e de lá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – "*Tua honra... Minha honra de homem valente!...*" – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco.*
>
> *João Guimarães Rosa*
> Grande sertão: veredas

O abismo da aproximação

Retorna, como assombração de rigor intelectual sobre o impulso crítico que se deseja impregnado pela estética dos autores abordados, a polêmica dos critérios de aproximação. Se, por um lado, deve-se evitar as aproximações simplistas em que se tomaria diretamente *Grande sertão: veredas* por formulação de uma "filosofia" – o que consistiria em sistematizar, reduzir e retirar suas conceituações do interior do que é uma ficção –, por outro, tal postura com relação aos ensaios de Glissant tampouco se mostraria aberta ao que este propõe enquanto interação entre conteúdo e uma forma inclusiva situada sobre os limites entre ficção, autobiografia, crítica e filosofia.

Isto é, o alerta para que não se reduza as dimensões metafóricas da ficção em *Grande sertão: veredas* – ao autonomizá-las e descartar seu ponto de partida ficcional – é o mesmo alerta para que, na abordagem da produção de Glissant aqui enfocada, não se desconsidere sua tentativa de apreensão e íntima relação com a experiência da realidade e a resistência a formular pensamentos "puros" pretensos a qualquer absoluto. Esta resistência é a geradora de uma tensão sempre presente em Glissant. Uma de suas expressões é o *pensamento do tremor* cuja característica marcante é a fragilidade:

> [...] voici encore qu'il nous est assigné, prédit, réservé un Ravage final. D'ici à quarante ans, la Martinique disparaît dans un séisme sans concession. Nous ne cessons de triturer cela, c'est-à-dire d'en mourir par avance. Sûr et certain, quarante-cinq mille cercueils sont stockés déjà, c'est *pour si en cas...* [...] J'ai lu ces prédictions dans un de nos jornaux, je suis atterré que tant d'autres alentour les aient lues en même temps que moi: non seulement nous barattons là notre trop manifeste inconscient collectif, mais nous le publions et le digérons tous ensemble. Il arrive qu'un individu s'efforce de supposer

> ce que sera l'univers sans lui: mais un peuple penserait-il à manquer à soi? [...] En attendant, il y a ces dizaines de dizaines de milliers de morts partout dans ce monde, emportés à intervalles réguliers et avec une fatalité mécanique par des tremblements et des inondations, nous y sommes habitués, mais là, pour ce désastre final, nous ne pourrons plus nous avouer secrètement: "Cela n'arrivera qu'aux autres" [...]. Vous essayez de dessiner la carte bouleversée de la Caraïbe, avec *à notre place* cette platitude bleue entre la Dominique et Sainte-Lucie, qui bouillone longtemps encore de la fureur des flots et des profondeurs. Apocal, qui méprise nos faiblesses ainsi étalées, me dit tout sec: "Alors, apprenons à être poissons." Irréductible poétique créole. (GLISSANT, 2005b, p.13-4)[35]

Esta precariedade física do país natal e da afetividade aí implícita é o ponto de partida para a formulação do *pensamento arquipélico*, que se oporá ao *continental*. Trata-se de uma relação dinâmica entre discurso e espaço que se coloca distante de determinismos pois serve justamente à desconstrução destes:

> Enquanto o pensamento continental agiria como um bloco [...], o pensamento arquipélico se caracterizaria por trabalhar com discursos paralelos, repetidos e frágeis [...]. Essa fragilidade e esse paralelismo levariam à idéia de "mobilidade": as idéias jamais podem ser fixadas, estão sempre em mudança. Assim, enquanto o pensamento continental é rígido, o pensamento arquipélico é móvel. (PINO, 2008, p. 58)

Glissant atribui a *sinuação* aos pensamentos arquipélico e do tremor, além da fragilidade e precariedade já colocadas. Ao contrário da *insinuação* de princípios e fins, a assumida sinuosidade permite evitar a cristalização das situações (GLISSANT, 2009, p.54), como é a ideia de *mito fundador*, impossível nos países americanos do mesmo modo como foi constituído nas chamadas culturas atávicas[36] como referência a uma essência e uma

---

[35] "[...] eis novamente que nos é designado, previsto, reservado uma Devastação final. Daqui a quarenta anos, a Martinica desaparece em um sismo sem concessão. Não cessamos de remoer esta ideia, quer dizer, de morrer por antecipação. Sendo absoluta a certeza, quarenta e cinco mil caixões são estocados desde já, *para o caso de...* [...] Li estas previsões em um de nossos jornais, fico aterrado pelo fato de que tantos outros à volta as tenham lido ao mesmo tempo que eu: não apenas agitamos nosso por demais manifesto inconsciente coletivo, mas o publicamos e o digerimos todos juntos. É possível que um indivíduo se esforce em supor o que será o universo sem ele: mas um povo pensaria por sua vez em ausentar-se a si mesmo? [...] Enquanto aguardamos, há estas dezenas de dezenas de milhares de mortos em toda a parte neste mundo, levados em intervalos regulares e com uma fatalidade mecânica por tremores e inundações, estamos acostumados, mas então, neste desastre final, não poderemos mais nos confidenciar secretamente: 'Isto só acontecerá com os outros' [...]. Você tenta desenhar o mapa perturbado do Caribe com, *em nosso lugar*, esta platitude azul entre a Dominica e Santa Lúcia, que ferve ainda muito tempo sobre a fúria das correntes e das profundezas. Apocal, que despreza nossas fraquezas assim amontoadas, diz-me secamente: 'Aprendamos então a ser peixes.' Irredutível poética crioula."

[36] Glissant assim denomina as culturas que se formaram sob um longo período histórico, estando constituídas no presente como identidade sólida. Embora tenham em seus primórdios, como as culturas compósitas mais recentes, formado-se na crioulização, estas culturas atávicas resistem às influências externas.

ancestralidade ligadas à identidade cultural. O que poderia ser encarado com pessimismo, é valorizado como nova possibilidade de relação com o mundo, *nova* porque apenas agora – a partir dos fins do século XX – se tem a consciência do vertiginoso processo de crioulização dos tempos atuais. Embora se trate de um processo cultural recorrente – o fluxo de influências e formações em eterno devir dos povos –, o acirramento dos choques culturais em intervalos temporais cada vez menores traz a consciência de um processo que era muito mais inconsciente. Glissant ilustra tal transformação de consciência pela situação de "un homme qui est à même de vivre le relatif après avoir souffert l'absolu" (1981, p. 256)[37].

Esta tensão entre a visão relativa e a absoluta é intrínseca de modo geral às oposições entre pensamentos arquipélico e continental, Diverso e Mesmo, rizoma e raiz. Não só como violência sofrida na imposição de valores e sistemas externos, mas "internamente" ao próprio esforço poético e crítico daquele que sofre esta imposição tal tensão está presente:

> L'Un, la floraison des étoiles qui constitue peut-être le corps inattaquable de la Vérité. Oui, toute passion du monde, du vivant, du tressaillement par quoi l'être se provoque, débute en ce *manque consenti*: l'Un. Et chacun se persuade que l'Un est abrupt, qu'on n'a de chance d'y accéder que d'un élan, dans l'éclair et la révélation. Généreuse naïveté, mais ardeur nécessaire faute de quoi le départ est taré, racorni. (GLISSANT, 1969, p. 13)[38]

Esta "consciência da consciência" assombra e alerta a escrita para não ceder ao deslumbramento e à idealização. Disto se extrai também o anti-maniqueísmo de Glissant. O pensamento arquipélico não necessariamente se opõe ao continental, mas continuamente o fragmenta e relativiza, provoca reacomodações pelo tremor. Mesmo com relação ao chamado "Ocidente", em que predomina o pensamento continental e donde têm emanado nos últimos séculos os mais fecundos, conquistadores e mortais sistemas de pensamento, o autor diz: "[c]onsiderem igualmente que do próprio Ocidente são oriundas as variantes que, cada uma a seu tempo, contradisseram seu impressionante itinerário. É nisto que ele não é monolítico, e por isto é preciso certamente que ele se misture" (GLISSANT, 1990, p. 205)[39].

---

[37] "um homem que é capaz de viver o relativo após ter sofrido o absoluto."

[38] "O Uno, a floração das estrelas que constitui talvez o corpo inatacável da Verdade. Sim, toda paixão do mundo, do que vive, do sobressalto pelo qual o ser se estimula, principia nesta *ausência consentida*: o Uno. E cada um se persuade que o Uno é abrupto, que apenas temos chance de atingi-lo por um impulso, no relâmpago e na revelação. Generosa ingenuidade, mas ardor necessário sem o qual a partida estará corrompida, petrificada."

[39] O trecho traduzido foi extraído de "Pour l'opacité", ensaio pertencente a *Poétique de la Relation* (1990). A tradução utilizada encontra-se disponível em http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/C_C_N1_TraducaoGlissant.pdf.

A extensão territorial do continente favoreceria a pretensão sistematizadora. Todavia há aí todos os elementos que contribuiriam também para a sua relativização, correntes simultâneas na rede rizomática. Assim, em todo contexto que encaremos como rizoma, independentemente da definição de seu estado momentâneo como anárquico ou hierárquico, o impulso hierarquizante está presente, como assédio tanto a uma hierarquia como a uma anarquia anteriores. A questão é que quando um elemento desta multiplicidade tende a – e alcança – o domínio da rede de relações, este passa a direcioná-la e definir as funções dos outros elementos de modo a servir sua conveniência e a ordem que estabelece.

Neste sentido é que se faz valiosa a preservação da (des)ordem anárquica "natural" do rizoma, pois que nela não há transcendência de valores particulares pela ânsia de generalização. Mas, como dito por Glissant, apenas na atualidade aflora – pelos intervalos temporais cada vez menores entre os contatos e choques culturais –, e repentinamente, a consciência da crioulização. Para isto foi necessária a saturação dos sistemas de pensamento em seu aspecto intolerante e redutor, mutilador, das diferenças. Dos eventos mais recentes aos mais distantes, todos ainda repercutindo com enorme força, lembramo-nos de alguns destes absurdos do Mesmo: os assédios cultural redutor, econômico e bélico às sociedades islâmicas e/ou árabes; o Holocausto judeu; e seu correlato mais antigo, e modelo em muitos aspectos, o Tráfico negreiro e seu patrocinador, o regime escravocrata. Este mantém-se como a opressão mais ampla, sistematizada e longa da história da humanidade, ao lado da larga exterminação de sociedades autóctones, fato que mesmo estando vinculado ao anterior em inúmeras ocasiões, possui outros tantos diferentes aspectos de violência.

Em diálogo com a denominação de "Novo Mundo" dada às regiões descobertas na expansão marítima europeia, em *Une nouvelle région du monde* (2006), Glissant dá a entender que esta "nova região" não é o Caribe ou, mais amplamente, a América; talvez sim, em certa interpretação inicial. Mas o autor chama a atenção principalmente para esta "nova região" como metáfora de um novo espaço do pensamento, aquele que se evidencia como necessária alternativa no pico de saturação e ostentação de perspectivas mais identificadas ao Mesmo em que vivemos hoje; alternativa exemplificada principalmente pelas culturas compósitas[40] que, justamente por terem se constituído sob e apesar de processos violentos, procuram *subverter* (e não necessariamente *inverter*) esta violência, tendendo à postura que o autor nomeia o Diverso.

[40] Segundo Glissant, culturas compósitas são aquelas que se formaram e estão a se formar na atualidade sem ainda um fechamento ou cristalização de sua identidade e que praticam abertamente a crioulização cultural, isto é, a imbricação de elementos oriundos de horizontes distantes postos abruptamente em contato.

> Mais il n'est jamais vrai que nous voici naïfs dans cette région, elle n'est pas un refuge du rêve ni un fantasme de l'espoir. Aussi bien, nous n'y trébuchons plus. Ce n'est pas une terre élue. Elle n'apartient à personne. *Comme vous le savez déjà, sans rien savoir encore*, nous la crions et la dénommons Tout-monde. (GLISSANT, 2006, 76, itálico do autor)[41]

A noção *Todo-mundo* vem designar, para Glissant, a arquipelização da concepção continental do mundo. Nesta ordem em progressiva extinção prevalecia, e prevalece ainda em suas exasperadas reminiscências, a imposição de valores particulares como busca totalitária de sua dominância. Na perspectiva da noção "Todo-o-mundo", realidade em que a concepção continental se fragmenta, desierarquiza-se a relação entre os conjuntos de valores particulares das diversas sociedades e culturas para vislumbrar como realidade nascente esta "nova região" como tecido resultante da relação das humanidades, uma totalidade rizomática, não-totalitária e portanto preservadora das opacidades.

Analogamente, não à toa Deleuze e Guattari utilizam e derivam o termo *território* – retirando-lhe a capacidade de delimitação fixa do muro e atribuindo-lhe a mobilidade da margem – em sua metaforização da relação rizomática: as sucessivas territorializações, desterritorializações e reterritorializações aludem à relação dinâmica não apenas com um outro "ser", mas com o espaço, que pode também ser este *outro* cambiante e reestruturável. Na valorização desta dinamicidade, tudo o que delimita como fechamento é convertido em abertura. Fronteiras hostis ao contato, como o muro, abrem-se como passagem, não como diluição de particularidades, mas como possibilidade de diálogo: "Passer la frontière, ce serait relier librement une vivacité du réel à une autre" (GLISSANT, 2009, p. 57) [42].

Nos ecos do desencontro e do despacto abordados no capítulo 1, penso que o principal aspecto que me indicou como factível a aproximação entre Rosa e Glissant é esta abertura e relativização de limites, margens e fronteiras[43], abertura apreensível em ambos na representação do espaço físico e do espaço do pensamento: "[s]abe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso..." (GSV, 22). E aquela assombração exige desenvolvimento: o rigor crítico impõe que o que fala

---

[41] "Mas não é jamais verdadeiro que estejamos ingênuos aqui nesta região, ela não é um refúgio do sonho nem um fantasma da esperança. Da mesma forma, aqui não mais vacilamos. Não se trata da terra eleita. Ela não pertence a ninguém. *Como vocês já o sabem, ainda sem nada saber*, nós a gritamos e a nomeamos Todo-mundo."

[42] "Passar a fronteira, isto seria ligar livremente uma vivacidade do real a uma outra".

[43] Cf. Marli Fantini. *Guimarães Rosa – Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo: Senac; Cotia: Ateliê, 2003, para um aprofundamento destes temas em Guimarães Rosa.

Riobaldo não é ou ao menos não pode ser diretamente tomado pelo que pensa o homem Rosa, apesar do que escreveu, em carta de 21 de maio de 1958 a Vicente Ferreira da Silva: "Valeria a pena (quem sabe?) reler também o *Grande sertão: veredas* – que, por bizarra que V. ache a afirmativa, é menos literatura pura do que um sumário de idéias e crenças do autor, com buritis e capim devidamente semi-camuflados"[44]. Para não adentrar as auto-anunciadas e inesgotáveis polêmicas além do necessário para o que pretendo aqui, com Hansen,

> Lembremos que sua arte [de Rosa] são "contos críticos" [...] e um romance, não tratados religiosos ou filosóficos. Produto de um autor, Guimarães Rosa, independe da opinião do homem João Guimarães Rosa, pois o autor não é uma categoria biográfica, mas a forma objetivada de uma sensibilidade simbólica particular. (2007b, p. 32)

Todavia, poderíamos pensar em como se constitui tal sensibilidade, o que demandaria travessias um tanto insondáveis, ou no mínimo muito lacunares. Nem por isto estaríamos impedidos de fazê-lo, e o fazemos muito pela intuição, valorizada por parte tanto de Glissant como de Rosa. O único resultado a se evitar seria o determinismo, o fechamento de causas e efeitos. Mas aqui e agora, privilegio o trânsito livre e arrisco então o cruzamento de fronteiras. Proponho que se tome as evocações do autor e do livro – Rosa e *Grande sertão: veredas* – como *sensibilidade simbólica* em sua lida com o humano. Por outro lado, vejamos que em Glissant estas considerações não se colocariam tanto[45] principalmente por ter produzido e produzir diversas formas de literatura e pelo fato de as ter sempre mesclado, como já dito, poesia, ficção, crítica, autobiografia, filosofia e alguma incursão no teatro.

Concluindo para o momento, diria que de forma geral se falhei até aqui ou falharei em não *reduzir* os textos dos autores abordados a algum de seus aspectos, manter-me-ei atento às "compensações" possíveis, observações e correções de percurso que tecerei em tempo. A intenção é que o leitor possa acompanhar minha vista e articulação entre procedimentos, formas e conteúdos: da poética da Relação a *Grande sertão: veredas*, procurei e prossigo em evidenciar o desdobramento reflexivo da ficção; e paralelamente, de *Grande sertão: veredas* à poética da Relação, o desdobramento poético de crítica e filosofia, suas metaforizações, abismo de realidades.

---

[44] "Duas Cartas". *Cavalo azul 3*. São Paulo, Edição de Dora Marianna, 1968 *apud* HANSEN, 2007b, p. 32.

[45] Cf. Édouard Glissant. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981, p. 257-8, a título de exemplo da afirmação, em que considera a pertinência das discussões muito desenvolvidas, ao menos na França, a respeito da desmistificação do texto e "seu" autor, discussões com as quais o escritor não deixa de se identificar, porém com ressalvas por conta de todas as variantes contextuais históricas.

"Nome não dá: nome recebe"

A frase acima, colocada como título do que agora segue, é o que afirma Riobaldo na ocasião em que Reinaldo lhe revela seu nome secreto, Diadorim. É um primeiro segredo, encobridor de um segundo – ou é um meio-segredo, como enigma do que está no fundo – e de que Riobaldo narrado suspeita muito frouxamente, estando todavia ciente do desvendamento final como Riobaldo narrador. No presente da enunciação narrativa, manipula trama e suspense da fabulação e neste momento ele evidenciará a reciprocidade da afeição entre os dois, Riobaldo e Diadorim. O cumprimento do "efeito-Diabo", abordado pouco mais à frente, virá ao final da narrativa, mas é expresso indiretamente como desabafo ao longo da fala:

> Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (GSV, 79)

Tal angústia é lida difusamente, pois não define seu objeto, e na progressão do texto – como o leitor se habituará – refere-se à vida do protagonista de modo geral, à sua experiência da opacidade da "matéria vertente", sua complexa composição e articulação. Nesta inextricabilidade inclui-se a experiência da linguagem, simultaneamente como objeto e como mediadora: representação e narração. Assim, a questão da nomeação das pessoas e das coisas parece aliar-se especialmente à lembrança da relação do narrador com Diadorim:

> Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse: – "*Diadorim... Diadorim!*" – com uma força de afeição. [...]
>
> Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe. Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades. Caso de algum crime arrependido, fosse, fuga de alguma outra parte; ou devoção a um santo-forte. Mas havendo o ele querer que só eu soubesse, e que só eu esse nome verdadeiro pronunciasse. Entendi aquele valor. Amizade nossa ele não queria acontecida simples, no comum, sem encalço. A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor. (GSV, 121)

O nome segredado no contexto do trecho acima desencadeia a confirmação e o aprofundamento do afeto. Daí que não seja coisa que se dê, mas que receba de fora em

direção a si toda a carga de que se impregnará. Ao mesmo tempo existe para o narrador o inominável, ou o que *ainda* não recebeu um nome – oco que se preencherá –, como sentimentos difusos, confusos ou simplesmente inexprimíveis pela designação linguística. Esta "insuficiência" da linguagem é o ponto de partida para sua própria potencialização por meio de seu aspecto poético, aspecto que de forma geral é o principal recurso do esforço do narrador em "passar a limpo" seu passado, no sentido de que nomear é também elaborar uma organização regida por um julgamento ou perspectiva. Lembrando-o igualmente como técnica do autor, este é talvez o principal procedimento de opacidade do livro:

> Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobre-falseado, como do que só em jornal e livro é que se lê. Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante. (GSV, 108)

O presente da cena da narração é figurado como fim desse esforço de organização e interpretação que só faz aumentar a perplexidade do narrador perante a inextricabilidade sempre replicante da "matéria vertente" dos fatos sem resultado possível a não ser a continuação indefinida do processo: "Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas" (GSV, 312). A vertigem transborda a subjetividade do narrador não só pela situação narrativa já abordada, mas também e cumulativamente por estas ironias de sua fala: "como do que só em jornal e livro é que se lê". *Fala* que *está sendo escrita* pelo interlocutor, *anotada*, mas que não sabemos se esta *fala* se sabe ou não *escrita* como livro, isto é: o que o interlocutor da situação narrativa escreve não é o *Grande sertão: veredas*, mas, sim, o que conta e fala Riobaldo. Mas ele diz, diante da narrada morte de Diadorim: "**Não escrevo**, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim..." (GSV, 453, realce meu). O desejo de invalidar a morte de Diadorim recorre à (de)negação de sua expressão falada e (que está) escrita: não é uma ordem ao interlocutor para que este não escreva; é o próprio Riobaldo que *fala* e assim *inscreve* o *não escrever*. Riobaldo escreve? As frestas abertas pela metalinguagem entranhada do texto abre-o como dimensão paralela, metáfora de ficção, de filosofia e de realidade, espaço de gêneros e perspectivas intelectuais desterritorializados e reterritorializados, em contínua reformulação e devir. A perplexidade maior talvez seja a do leitor.

Voltando a Diadorim, quando Menino e vivo, cito seu primeiro encontro com Riobaldo, a travessia numa "bamba canoa" do rio de-Janeiro, afluente do São Francisco.

Nesta ocasião, o Menino – quem Riobaldo não sabia ainda ser o Reinaldo/Diadorim – demonstra coragem não apenas durante o trajeto na canoa, mas no enfrentamento de um rapaz que lhes vem assediar, a quem o Menino engana a princípio ao concordar com a proposta, mas armando dissimulada a sua defesa que por fim logra em repelir o assediador com um golpe de sua faquinha, ao contrário do narrador que se amedronta nas duas ocasiões:

> – "Você é valente, sempre?" – em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: – "Sou diferente de todo o 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 – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome**. (GSV, 85-6, realce meu)

Plena e opaca lacuna, a sensação inominável está idealmente acima, além, procurando impregnar as palavras possíveis; e a escuta não a perceberá se não estiver "desarmada", isto é, se não for franca na sua tentativa de leitura e entendimento. O trecho mais uma vez manifesta o desejo de Riobaldo em debater e tornar presente a "matéria vertente". A sensação de busca deste inominável dá-se como efeito do procedimento que está muito próximo daquele da escrita ensaística de Glissant aqui privilegiada. Uma de suas estratégias, o discurso em espiral, compartilha disto pois em sua circularidade sinuosa procura aproximar o leitor da "matéria vertente" delineada em contornos tênues, isto é, fronteiras abertas a passagens e oscilações de sentido, de sua própria definição. Em "Comme l'oiseau innumérable", pequeno poema em prosa e ensaio que abre *La Cohée du Lamentin* (2005), Glissant nos oferece a imagem do pensamento do tremor:

> Imaginez le vol de milliers d'oiseaux sur un lac d'Afrique ou des Amériques. Le Tanganyika ou l'Érié, ou un de ces lacs des Tropiques du Sud qui s'aplatissent et fondent dans la terre. Voyez ces balans d'oiseaux, ces essaims. Vous concevez la spirale qu'ils dénouent et sur laquelle le vent coule. Mais vous ne saurez pas les dénombrer vraiment pendant leur lancer tout en crête et ravine, ils montent et ils descendent hors de la vue, ils tombent et ils s'enracinent, ils repartent d'un seul cran, leur imprévisible est cela-même qui les relie, et qui tournoie en deçà de toute science. Leur beauté frappe, s'enfuit. Puis la nuit surgit, qui vous stupéfie. Leurs ailes sont d'éclat et leurs ventres d'ombre, vous ne les avez pas vus répandre, là sur les bords et là sur les écumes noircies, le linge damassé de ce silence qu'ils font. (GLISSANT, 2005b, p. 11)[46]

[46] "Imagine o voo de milhares de pássaros sobre um lago da África ou das Américas. O Tanganica ou o Erie, ou um destes lagos dos Trópicos do Sul que se aplainam e se fundem à terra. Veja o hesitar dos pássaros, os enxames. Você concebe a espiral que eles desembaraçam e sobre a qual o vento flui. Mas você não saberá

Nesta proximidade de procedimentos expressivos, o texto procura acumular em imagens e incorporar em seu corpo a própria "natureza" daquilo que quer, no entanto, nomear. O tema do inominável arredio remete a outros momentos da narração de *Grande sertão: veredas*, como o desfecho do pacto de Riobaldo –

> Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: **que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca**. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (GSV, 319, realce meu)

–, e se alastrará como uma opacidade geral perceptível mais exemplarmente (1) na numerosa nomeação do Diabo – "O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos..." (GSV, 33) –, nomeação que, assim excessiva, o indefine ao atribuir-lhe uma insondável natureza de manifestação, estando "misturado em tudo" (GSV, 12), isto é, significação difusa e inabarcável; (2) na função "sertão" – "O sertão está em toda a parte" (GSV, 9); "sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar" (GSV, 22); "Sertão: é dentro da gente" (GSV, 235) – não apenas espaço físico e paisagem, mas espaço que assume características da cartografia rizomática, "porosa e entrecruzante, cujas demarcações e legendas deslizam em contínua migração e amplificação de sentido" (FANTINI, 2003, p. 93), que inclui sua relação com o humano e seus esforços simbólicos, uma "arqui-metáfora" permeando enunciado e enunciação (HANSEN, 2000, 103); e (3) com relação ao Hermógenes, caracterizado loucamente como justaposição de elementos irredutíveis tal como são estatelados num elencamento que se acumula na leitura: "caramujo", "tigre", "cavalo", "jibóia", "irara", "cão", "suindara" (HANSEN, 2000, p. 150): o

---

contá-los verdadeiramente durante o seu lançar-se em crista e ravina, eles sobem e descem fora da vista, caem e enraízam-se, retomam num salto, seu imprevisível é isto mesmo que os agrega, e que ronda aquém de toda ciência. Sua beleza assalta, se esvai. Então a noite surge, e o deixa perplexo. Suas asas são de estalos e seus ventres de sombra, você não os viu dispersar, lá sobre as margens e sobre a espuma escurecida, o tecido rebuscado deste silêncio que fazem."

“Hermógenes é ser cavernoso bronco: nele, tudo é designação, fragmentação e pedaços caóticos [...]. Materialidade bruta” (HANSEN, 2000, p. 143). Assim um extremo de opacidade sem liga de Relação que enoja Riobaldo: “Eu criava nojo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas. Nem olhei nunca nos olhos dele. Nojo, pelos eternos – razão de mais distâncias. [...] Ah, esse Hermógenes – eu padecia que ele assistisse neste mundo...” (GSV, 144).

A neblina de Riobaldo

Já nas primeiras páginas de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo diz: “Diadorim é a minha neblina...” (GSV, 22); e aquele Menino da travessia iniciática do São Francisco que lhe ensina sobre o medo e a coragem, em cuja companhia o narrador experimenta a sensação inominável, vai desenhando-se ao leitor como sua experiência maior e mais perturbadora de opacidade, porque tão abrupta incidiu em sua história como esvaiu-se dela, deixando marcas profundas, sem possibilidade de resolução e entendimento contemporâneo à convivência: “Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (GSV, 242).

Articulando a narração e sua recepção, Riobaldo manipula a ordenação dos fatos e a inserção de suas reflexões procurando reproduzir para seu interlocutor e ao leitor o movimento em si do brotamento das sensações, tal como vemos na narração do segundo e definitivo encontro com o Menino:

> Soflagrante, conheci. **O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei**, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. **Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim?** Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. **Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava Reinaldo.** (GSV, 107-8, realce meu)

O fato é que não só Riobaldo amou e foi correspondido por Diadorim – embora de modo sempre dissimulado e nunca concretizado em vista da barreira cultural homofóbica constante na realidade e no contexto ficcional –, como toda a trajetória do narrador na jagunçagem se confunde com a história de Diadorim, que morre, sob a chefia de Riobaldo,

vingando a traição de Hermógenes e Ricardão a seu pai, o renomado chefe Joca Ramiro – esse mesmo pai que supomos ter imposto ou estimulado o travestimento de sua filha para ser aceita na jagunçagem.

Por amor a Diadorim é que Riobaldo integra o bando e passa a combater a soldadesca do Governo a seu lado. Igualmente por amor engaja-se na vingança e procura, senão superar, ao menos igualar o poder do Hermógenes pelo pacto demoníaco. Com Riobaldo na condição de chefe, seu bando derrota Hermógenes e Ricardão, mas não sem a morte de Diadorim, o amor de Riobaldo. Isso que o faz remoer-se desde então sobre a efetividade de seu pacto e sobre se o teria pagado com a morte do amigo. Tudo incerto, o *leitmotiv* do livro, que parte da espécie de epígrafe e volta e meia retorna à narrativa ("O diabo na rua, no meio do redemoinho..."), revela sua motivação original de formulação ao fim da narração, que conta no presente o que Riobaldo já viveu e ruminou. O *leitmotiv* é repetido três vezes, na batalha final no vilarejo do Paredão, em que, finda a munição, os jagunços de um e outro lado partem para o enfrentamento a arma branca. Reparem-se igualmente as imagens assemelhadas ao redemoinho e as menções à rapidez dos movimentos:

> Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, **avançar – correndo amouco**...
>
> [...] Mas **eles vinham, se avinham, num pé-de-vento**, no desadoro, bramavam, se investiram... Ao que – fechou o fim e se fizeram. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ... ***o Diabo na rua, no meio do redemunho***... O senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... **Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão**... e só...
>
> E eu estando vendo! Trecheio, **aquilo rodou**, encarniçados, **roldão** de tal, **dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações**. ... ***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 ferreio, 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: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! [...] Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! **No céu, um pano de nuvens**... Diadorim! (GSV, 450-1, itálico do autor, realce meu)

Nas reiterativas e complementares imagens – engalfinhamento, redemunho, nuvens – desenha-se como turbilhão o desfecho do destino do jagunço Riobaldo e de seu amor Diadorim. O nó que vinha se formando ao longo da narração se desata por fim e mais tragicamente quando, em mais um exemplo explicitado pelo narrador de sua manipulação, temos em seguida a revelação final e estarrecedora que nos faz reconsiderar toda a narrativa:

> **E disse. E conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci.** A dor não pode mais do que a surpresa. A côice d'arma, de coronha...
>
> Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! (GSV, 453, realce meu)

A neblina de Riobaldo, na pessoa de Diadorim, desfaz-se sob seus olhos para relativizar radicalmente o sentido de seus atos, tornando-se sua neblina interior. Disto nasce seu dilaceramento que converterá sua vida desde então numa busca de sentido e em que questionará igualmente o sentido da busca. Seu impulso inicial é revisitar e reconsiderar o que pensa ter-lhe determinado o destino: "Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às *Veredas-Mortas*... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?" (GSV, 455). Então nova incerteza amplifica a vertigem de Riobaldo narrado ao constatar que o local do suposto pacto chama-se Veredas-Altas e não Veredas-Mortas, nomeações assim opostas e sobrepostas em valor.

Tal problema, relativo à nomeação como parte intrínseca da representação e de tudo o que dela depende, é abismal em Diadorim. Retomando a discussão desenvolvida anteriormente, Hansen afirma que a sobreposição dos nomes em Diadorim é um "processo de ocultação e indiciação em camadas [...]. O nome 'Diadorim', assim, não só significa a si, na aparência enganosa, mas também a irrupção do duplo em Riobaldo: (não)-ser, ausência, mas também figuração de significação essencial, verdade" (2000, p. 131). A narração é paralela à nomeação, que parte do indefinido "Menino", passa para "Reinaldo", nome-disfarce de jagunço, e chega em "Diadorim", nome-secreto de amor/amizade do qual Riobaldo só depreende a amizade, mesmo amando e mesmo que ao revelar-lhe tal nome, Diadorim tenha aludido à possibilidade de outra relação: "[s]empre, quando sozinhos a gente estiver", diz Diadorim, como lembrado por Hansen (2000, p. 132). A última identidade se dá na morte

redutoramente como apenas “o **corpo** de uma mulher” (realce meu), já que tal identidade não foi assumida em vida.

Seu nome de batismo, “Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins”, é descoberto depois em pesquisa pelo narrador ao ter achado a igreja em que fora batizada e consultado sua certidão de batizado, ocasião da narrativa em que nos oferece espécie de epitáfio: “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (GSV, 458). Na mesma busca, Riobaldo procura saber algo da história de Diadorim: “[o] que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem – dela lembrados quando tinha sido menina – e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. Isso não achamos” (GSV, 458).

O passado anterior e aquele em que estiveram Diadorim e Riobaldo um ao lado do outro permanece lacunar simultaneamente à perenidade daquele amor sempre reprimido, embora de alguma forma vivido. Como afirma Passos,

> Persistindo pela diferença, cindida em sua sexualidade e desejo (pessoal e paterno), Diadorim não deixa pistas nítidas do que sabe ou não sobre si mesma, seu passado se desdobra no presente, como vagas rememorações... de outrem. As parcas confidências, dispostas ao longo do texto, são resíduos perturbadores, sempre incompletos. (2008, p. 88)

Diadorim subsiste na memória do narrador como enigma, figura indissoluta e irredutível. Sua morte marca o paradoxo do desvelamento de sua identidade sexual e sua simultânea opacização, opacização que contamina igualmente a identidade e o sentido dos atos de Riobaldo. De certo modo, o choque causado pela morte e pela revelação da condição feminina de Diadorim, assemelha-se a uma depossessão para Riobaldo, como descrita por Glissant, mesmo referindo-se a algo que não se possuiu, mas que foi vivenciado em suspensão, como situação sempre a se resolver. As buscas mnemônicas e geográficas do narrador podem ser vistas como análogas ficcionais do pensamento do vestígio, uma tentativa de acumulação.

A narração de sua vida, já a fizera a seu compadre Quelemém, em busca de ajuda na interpretação dos pormenores e do conjunto, pouco tempo depois do desfecho trágico da batalha final e de ter passado dias inconsciente e delirante, com “a febre [...] tamanha tanta, como nunca se viu” (GSV, 455-6). Quando Alaripe – um dos companheiros que o seguem por amizade após o abandono da jagunçagem – lhe conta isto, Riobaldo recorda

> a estória dum fazendeiro, o mais maldoso, que o demônio por fim salteou, por suas ruindades: e que, endemoninhado, no quarto de sua casa, uivando

> lobúm, suplicava alívio do calorão, e carecia mesmo que os escravos despejassem nele latas e baldes d'água, ao constantemente, até para evitar que, de tudo devorante tão quente, não viesse e desse de pegar fogo no cômodo, de incêndios... Doidice. Em dansa de demônios, que nem não existem (GSV, 456),

atormentado que é sobre a existência do Diabo, a efetividade de seu pacto e o sentimento de culpa pela morte de Diadorim.

A narrativa presente e dirigida ao interlocutor não só incorpora os comentários de Quelemém, mas é repetição e reformulação do que, possuindo "os prazos" e "invent[ado] neste gosto, de especular idéia" (GSV, 11), longamente ruminou. Sobrepõem-se assim camadas temporais de avaliação diversas no relato que todavia não reduzem o tremor – tremor que persiste em abalar as possibilidades de certeza na consideração das causas e efeitos do que fez ou deixou de fazer e se propaga de suas memórias e reflexões para a linguagem e suas representações, para o texto e o leitor.

A opacidade como paixão estética

Bolle identifica na figura de Diadorim não apenas a paixão amorosa de Riobaldo, mas, como um dos refluxos indiciadores de metalinguagem, a paixão estética de Rosa:

> Em ambos os níveis [paixão amorosa de Riobaldo, interna à ficção, e paixão estética de Rosa, elemento estrutural do objeto literário], Diadorim é essencialmente uma figura labiríntica. Com ele, o signo fundador do romance, que é o sertão-como-labirinto, desdobra-se numa forma humana. Nessa função, Diadorim é instaurador da desordem e, ao mesmo tempo, o elemento organizador. (BOLLE, 2004, p. 201)

Paixão estética que se desdobra não apenas como contaminação generalizada de opacidade na impossibilidade de transparência de forma e conteúdo para Riobaldo – opacidade combatida e nunca vencida, persistente como *travessia*, embrenhamento no inextricável – e como realização artística de Rosa, mas também que encontra seu correlato ficcional na admiração de Riobaldo a Siruiz. Este personagem, poeta e cantador do bando de Joca Ramiro, instiga o próprio narrador a fazer versos que cita durante a narração:

> *Trouxe tanto este dinheiro*
> *o quanto, no meu surrão,*
> *p'ra comprar o fim do mundo*
> *no meio do Chapadão.*

Urucúia – rio bravo
cantando à minha feição:
é o dizer das claras águas
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão... (GSV, 241)

Na ocasião em que são citados, Riobaldo, diz, encontrava-se inquieto e desorientado, reprimindo sua atração por Diadorim e descontente com a rotina jagunça: "eu queria [...] sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor" (GSV, 240-1). A ligação deste impulso lírico a Diadorim é bastante encoberta no que vai além da alegada frustração amorosa. É que, ainda jovem, na fazenda de seu padrinho (e pai inconfesso) Selorico Mendes, Riobaldo encontra pela única vez Siruiz ao conduzir o bando de Joca Ramiro ao local de pernoite:

> Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – "Siruiz, cadê a moça virgem?" Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha:
>
> *Urubú é vila alta,*
> *mais idosa do sertão:*
> *padroeira, minha vida –*
> *vim de lá, volto mais não...*
> *Vim de lá, volto mais não?...*
>
> *Corro os dias nesses verdes,*
> *meu boi mocho baetão:*
> *burití – água azulada,*
> *carnaúba – sal do chão...*
>
> *Remanso de rio largo,*
> *viola da solidão:*
> *quando vou p'ra dar batalha,*
> *convido meu coração...* (GSV, 93)

Como interpreta Hansen, a "moça virgem", lugar-comum lírico implícito na canção como impulso poético, pode corresponder a Diadorim, pois Riobaldo narrador relembra o Riobaldo adolescente narrado quando não sabia o que sabe no presente da narração (2000, p. 140), e insere em momentos diferentes de seu relato o fato de lembrar-se da canção de Siruiz e os versos que ele próprio compôs, reproduzidos mais acima, na vivência da dupla frustração da precariedade do cotidiano jagunço e do amor interdito a Diadorim, que, lembramos, "nasceu [...] para muito amar, sem gozo de amor...", menção a sua condição de "moça-

virgem". Como fator que confirma e enriquece tal leitura, lembramo-nos de outra fala de Riobaldo: "[a] vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver" (GSV, 381). Frase que condensa suas reflexões e os eixos temáticos de sua vida, aí se encontram "as neblinas de Siruiz", imagem pela qual o narrador se lembra daquela madrugada cujos contornos estão entre o escuro da noite e o claro do dia, a transição de seu raiar, em que escutou a canção de Siruiz. A neblina atribuída àquela situação – que não sabemos se dela se origina ou se vem do pensamento em Diadorim – não é referida objetivamente: é antes metáfora envolvendo a diversidade de sensações de mais um momento em que a expressão "insuficiente" recorre, na prosa, ao poético e sinestésico:

> A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso. Dava o raiar, entreluz da aurora, quando o céu branquece. Ao o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles cavaleiros, escorrido, se divisava. E o senhor me desculpe, de estar retrasando em tantas minudências. Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade. (GSV, 92)

No frio, no "escuta[r] o orvalho", "no capim molhado [em que s]eus pés se lavavam", na "entreluz da aurora", no "céu [que se] branquece" na iminência da inundação luminosa, Riobaldo inicia-se na poeticidade da experiência, experimentando a opacidade e o inominável, confusa e prazerosa prenunciação de sua relação com Diadorim. Pode-se dizer que a base da rememoração e a tentativa de organização e interpretação da *travessia* do narrador, a vida "discordada", no sentido amplo e múltiplo oferecido pelo texto, é a poesia como exploração de sua condição[47] e que se desdobrará na dinâmica rizomática e flexível de sua narrativa que, como dito, contamina de opacidade todos os seus elementos, do discurso ao espaço, da situação narrativa à composição do livro como dispositivo que tematiza, por meio de seus elementos dos mais encobertos aos mais evidentes, as relações de elaboração e reelaboração entre escrita e leitura, entre relato e escuta.

A constatação da inextricabilidade do passado por Riobaldo e seu transbordamento tanto à perspectiva sobre o espaço quanto à "matéria vertente", aquilo que procura esmiuçar como resultado do esforço de articulação e conclusões possíveis – conclusões que reiteram

---

[47] Cf. análise sucinta e inaugural da função da canção de Siruiz em *Grande sertão: veredas* em Manuel Cavalcanti Proença. "Trilhas no *Grande sertão*". *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL – MEC, 1973, p. 199, e outra posterior, em que se integra na análise das aptidões discursivas e letradas do narrador, em Walnice Nogueira Galvão. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 81-2.

sua inconclusividade ou a atribuição desta ao mundo –, remete à sua relação com Diadorim, que chama sua atenção à paisagem e à natureza e sua variedade tanto na travessia, quando meninos, dos rios de-Janeiro e São Francisco, nos destaques da citação abaixo, quanto na convivência posterior.

> Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. **Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção** para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – "As flores..." – **ele prezou**. [...] Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. **Aquele menino, como eu ia poder deslembrar?** Um papagaio vermelho: – "Arara for?" – ele me disse. E – *quê-quê-quê?* – o araçarí perguntava. Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. [...] **A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim.** (GSV, 81-2, realce meu)

A aprendizagem da observação do espaço nasce junto com o amor a Diadorim, então ainda sensação de "transformação, pesável", não nomeada naquela travessia de rios a princípio serena, em contemplação, e que se torna assustadora, pelas águas barrentas e tumultuosas do São Francisco, como metáfora da mescla daquela serenidade e plenitude com o medo e a necessidade de seu enfrentamento, a carecida coragem.

A dinâmica do episódio, aproximada por muitos críticos a um rito iniciático, se repetirá, o antes dito e agora desenvolvido, como extensão no convívio de Riobaldo e Diadorim quando companheiros de bando, nas situações em que se revezarão as sensações de serenidade e inconformação, sobre o que Riobaldo dirá, em trecho já citado: "[o] que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!" (GSV, 79). O narrador o diz justamente pouco antes de narrar o encontro com o Menino. E o leitor de segundas ou posteriores viagens pode corresponder tais "más ações estranhas" ao pacto de Riobaldo e a seus desmandos enquanto chefe, pacto procurado muito para realizar o que Diadorim esperava dele: tomar as rédeas do seguir da guerra e da vingança contra Hermógenes e Ricardão. Para o leitor de primeira incursão no *Grande sertão: veredas* o efeito é bem mais lacunar e permanece como acumulação de efeitos de indeterminação e estímulo à sua atividade de deciframento. Lacuna e estímulo que persistem mesmo em leituras posteriores como índices da brenha em que se sonda os caminhos explorados e aqueles ainda por explorar.

Confira-se os trechos abaixo, como exemplo da mencionada repetição da dinâmica do primeiro encontro e sua instituição como um sossego na contemplação do espaço e da natureza na companhia inseparável de Diadorim, reiteradamente afirmado como fonte desta aprendizagem, mas sossego frequentemente instabilizado pelo desassossego metaforizado no vapor de enxofre que brota do chão, na tristeza de um pensamento em diálogo com o canto de um pássaro, numa incerta desconfiança de Diadorim e no constante reprimir de Riobaldo de sua atração pelo amigo, as "docemente coisas que são feias":

> A garôa rebrilhante da [cachoeira] dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. **Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim**... [...] **Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem** [...].
>
> [...] A serra ali corre torta. A serra faz ponta. Em um lugar, na encosta, **brota do chão um vapor de enxofre**, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor. Semelha com as serras do Estrondo e do Roncador – donde dão retumbos, vez em quando. [...]
>
> [...] Mas, passarinho de bilo no desvéu da madrugada, **para toda tristeza que o pensamento da gente quer**, ele repergunta e finge resposta. [...] **Eu estava todo o tempo quase com Diadorim**.
>
> **Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios**. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito um por si. [...] Diadorim acendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. [...] Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; **mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza**. [...] Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era **um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida**. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. **Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevito de desconfiança; de mim, que era o amigo!** Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. **E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar**. (GSV, 23-5, realce meu)

Assim, as opacidades de Diadorim e do sentimento de Riobaldo em relação a ele, sentimento reprimido e relutantemente admitido no interior dos fatos narrados, mais abertamente, mas não inconsequentemente, nomeado *amor* no presente da narração, quando Riobaldo está ciente dos fatos e revelações que articula, estas opacidades contaminam o espaço, cuja contemplação foi o amor de Diadorim que ensinou. Como afirma Bolle,

"[q]uando Riobaldo propõe guiar seu visitante-interlocutor através do sertão-labirinto, a figura que conduz, na verdade, é Diadorim. A memória topográfica nasce da memória afetiva, e vice-versa" (2004, p. 202).

Na interlocução das escritas de Rosa e Glissant, mais um turno se reveza, que menciono para concluir esta exposição sobre as neblinas de Riobaldo. A passagem se dá a partir da afetividade, apontada no início do capítulo e vinculada à fragilidade do pensamento do tremor, paixão estética e intelectual do autor martinicano. Tema recorrente em seus ensaios, temos em *Introduction à une Poétique du Divers* (1995) novamente a descrição que implica a afetividade ao país e à região natal nesta imbricação entre espaço e pensamento:

> Toda vez que eu volto às Américas, seja em uma pequena ilha como a Martinica, que é o país onde nasci, ou no continente americano, impressiona-me a abertura dessa paisagem. Digo que se trata de uma paisagem "irrué" – é uma palavra que eu fabriquei evidentemente –, ela contém irrupção e ímpeto, também erupção, talvez muita realidade e muita irrealidade. [...]
>
> Nesses tipos de espaços, o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real. (GLISSANT, 2005a, p. 14)

Em oposição à paisagem europeia minuciosamente dominada e esquadrinhada, símbolo da cultura atávica ali existente, Glissant atribui o neologismo "irrué", em francês, ao espaço americano, querendo caracterizá-lo como fragmentário, erupção e irrupção que se impõem abruptamente ao olhar. E vê nesta heterogeneidade uma "unidade-diversidade" que, supomos, será uma das bases de sua elaboração do pensamento arquipélico e da noção de Todo-o-mundo, e que encontram grande desenvolvimento no conjunto das reflexões de *Une nouvelle région du monde* (2006), já comentado anteriormente. Assim, encontra-se na vivência e observação do espaço, mediadas pela afetividade, o princípio do esforço filosófico e poético: vendo nas Antilhas "uma espécie de prefácio ao continente americano [...] uma espécie de elo entre o que é preciso deixar atrás de si e o que é preciso dispor-se a conhecer" (GLISSANT, 2005a, 14-5), o autor convida seu leitor ao embrenhamento neste novo texto, o "Novo Mundo", não pela exploração e conquista, mas pela investigação de novos espaços da crioulização do pensamento e das relações humanas.

Grande sertão *[dois pontos]* veredas

Numa situação que se fixou como tradicional, o título de um livro indica o tema de seu conteúdo como sobredeterminação do autor, aquele sendo elemento composto exclusivamente por este, e que participa, o título, na narrativa como projeção da superfície

externa para o seu conteúdo. Todavia – e como analogia aprofundada no âmbito dos apontamentos sobre a relação entre o título de *Une nouvelle région du monde* (2006) de Glissant e o que é desenvolvido em seu conteúdo –, em *Grande sertão: veredas*, esta projeção tem retorno, isto é, título e texto se articulam numa via de mão dupla: o primeiro não apenas indica, mas *figura* o *movimento* do segundo. Neste está um narrador – produto do autor – que produz a narrativa. Enquanto o conteúdo de *Grande sertão: veredas*, pelo que já se abordou, tematiza o próprio processo comunicativo, abarcando o literário e outros, e é determinado pelo narrador, o título não é assim ficcionalmente mediado.

Neste sentido, a particularidade não-exclusiva do caso em questão é que o título não busca elucidar ou prenunciar por meio de algum lugar-comum a narrativa ali contida. Prenuncia, mas recusa a segurança de algo minimamente unívoco e, com o retorno da atenção do leitor ao título, vindo da leitura do texto, aprofunda-se o movimento que este título pode sugerir, mesmo isolado, isto é, na iminência do início da leitura. Novamente como índice da metaliterariedade, num trecho que ainda podemos considerar integrante do início do texto, Riobaldo admite ou simula sua ignorância, sugerindo o título do livro e seu movimento:

> Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do **sertão**. Do que não sei. Um **grande sertão**! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas **veredas, veredazinhas**. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. (GSV, 79, realce meu)

O movimento se dá em dois níveis que impregnam o sentido dos dois textos: o microtexto do título, e o macrotexto da narrativa, sob o critério quantitativo. O trecho citado aponta (1) como refluxo em direção ao título (2) uma interpretação possível e amplamente explorável das veredas como investigadoras desse impreciso e indomado “grande sertão”. A via de mão dupla ativa entre texto e título é, novamente, índice da metaliterariedade, situação provocada pela visceralidade e semelhança de articulação. O texto parece profusão de desdobramentos e extensões do título; este parece, ao contrário, oriundo e não originador do texto, mas acaba por reiniciar o trânsito em seu impulso à produção de interpretações, imagem poética poderosa por si só. Então, simultaneamente à primeira classificação de critério quantitativo, agora sob critério de grau de adensamento, temos título como macrotexto e narrativa como microtexto: a mesma articulação figurada entre *grande sertão* e *veredas*, entre o volumoso conjunto do texto e o fio da fala do narrador, investigando e avançando, sem pressa ou pausas convencionais, as horas de escuta, as centenas de páginas.

Similarmente, e em que essa leitura se baseia, as interpretações da crítica apontam a complementaridade mencionada também no sentido de movimentos contrários em vista de uma desconstrução. Bolle (1994; 2004, p. 17-8) vê no *grande sertão* a representação da grandiloquência heróica dos grandes atos, mas avalia que, "se é verdade que o livro contém esse discurso heróico e grandiloqüente – que é o da história oficial –, ele também torna transparente a retórica oca e questiona a idealização da violência" (1994, p. 83-4). Para o crítico, este questionamento relaciona-se ao contraponto feito ao "*grand récit*", as *veredas* como "frestas abertas pelo escritor, para interromper o discurso que martela uma visão idealizada do país" (1994, p. 84).

Esta visão, mesmo que mais dicotomizante, dialoga com outras interpretações como a de Arrigucci Jr "em que o **grande sertão** se abre para as **veredas**", o que reforça "a impressão metafórica de labirinto fluvial, do intrincado miúdo das águas e dos caminhos no interior do espaço maior, abrindo-se para o múltiplo e o desconcerto" (1994, p. 23, realce do autor). A mesma interação é vista por Finazzi-Agrò: "a singularidade exemplar do *Grande sertão* combina-se com a pluralidade emaranhada das *Veredas*" (2001, p. 55); e por Fantini, para quem o título do romance metaforiza os "territórios ficcionais rosianos", "formados de veredas que estão continuamente a minar a amplitude geofísica do sertão"; "as 'veredazinhas' […] formam, fio por fio, o grande curso d'água que atravessa e permeabiliza a impenetrável dureza do 'grande sertão'", um "agenciamento de porosidade" (2003, p. 41).

Tais interpretações inscrevem-se no movimento de fluxo e refluxo entre título e narrativa e são possibilitadas, como não poderia deixar de ser, pela evidência do elemento espacial que já se inscreve no primeiro. O sertão "vai se rodeando, pela indeterminação de seus limites e plurivalência de seus significados […] que só crescem pela recorrência no decorrer do livro, impondo-se como símbolo poderoso, inextricavelmente ligado ao enredo como um todo" (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 22), espaço ficcionalizado com sua diversidade de composição física que se inserem *no* discurso e *como* discurso, pois, tal como é descrito, é uma "região múltipla, complexa e ambígua, construída sob um eixo semântico plural, que oscila de acordo com a maneira de o homem relacionar-se com ela" e em que este "vive em constante busca de sentido" (COUTINHO, 1993, p. 23-4). A partir disto é que Arrigucci Jr afirma que *Grande sertão: veredas* é um "mundo misturado" em todos os seus níveis.[48]

[48] Cf. Davi Arrigucci Jr. "O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa". *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.40, p.7-29, nov. 1994.

Essa "busca de sentido" motiva também e então, retomando a citação de *Grande sertão: veredas* – "Lhe falo do **sertão**. Do que não sei. Um **grande sertão**! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas **veredas, veredazinhas**" (GSV, 79) –, a interpretação desse movimento expresso em título e texto como jogo entre saber e ignorância. O narrador admite nada saber realmente sobre o sertão no sentido em que nele tudo está em contínua transformação e redefinição, simulação e dissimulação sem essências. Só o que dele alguma coisa sabe são as "veredazinhas" rasteiras e intermitentes, fragmentadas, marcando novamente a impossibilidade de totalização pela forma labiríntica de discurso praticada.

Grande sertão *[tremor]* veredas

Para Riobaldo, como narrador-protagonista colocado no olho do redemunho da ficção, a manifestação do aspecto labiríntico e intrincado de sua vida que acompanha a organização de sua fala não vai sem conflito. Ele explicita em algumas passagens o desejo pela transparência e univocidade, por uma perspectiva que lhe resolvesse todas as inquietações, que classificasse e explicasse tudo; na evidente impossibilidade disto, sua fala assume um tom melancólico:

> Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o rúim ruím, 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 transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (GSV, 169)

Mas, em outras passagens, vê beleza e positividade nesta incerteza:

> O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão. (GSV, 20-1)

Há então permeados na narrativa o desejo de clareza, o impulso maniqueísta, a vontade de traçar fronteiras fixas entre o mal e o bem. Contudo tal atitude ansiosa de univocidade só prosperou, e de modo ilusório, após o pacto demoníaco e na subsequente tomada de chefia do bando, ilusão que o narrador detecta:

> Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que

> malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela. Eu sabia, eu via. (GSV, 284)

Espécie de profecia do passado – alegada como percepção tida no tempo narrado anterior ao pacto, mas sempre contaminada pela posição presente e distanciada do momento da narração – é o que Riobaldo relutou em embarcar mas por fim, e por meio do pacto, acabou tentando, como pressionava Diadorim: "quando você mesmo [Riobaldo] quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura..." (GSV, 284). A esta expectativa de Diadorim soma-se a progressiva descrença na chefia de Zé Bebelo que conduziu e perdeu o caminho do bando em lugares desconhecidos, o que contribuiu para a inquietação dos jagunços e principalmente de Diadorim, maior interessado na vingança da morte de seu pai, fator influentíssimo em Riobaldo, dada a íntima relação entre eles. Assim, Riobaldo termina por recorrer ao pacto, segundo Hansen,

> para corresponder à imagem que pensa que Diadorim faz dele (amor), para corresponder à imagem que o grupo faz do Hermógenes (poder) – enfim, para corresponder à força do desejo. Há no pacto, assim, duas direções: uma é secreta e inominável também para Riobaldo mesmo: amor (pois um jagunço, homem macho, jamais poderia consentir na imagem desse amor homossexual); a outra é explícita, apenas enquanto força: poder (que o constitui jagunço-chefe). Ambas se superpõem, pois o poder é buscado por amor e, este, negado pelo poder: efeito-Diabo. (2000, 93-4)

Ao fim e ao cabo da estória, dá-se o "efeito-Diabo" como opacidade repentina do que parecia controlado, reviravolta inexorável que insere a derrota de Riobaldo no eixo de sua vitória sobre o Hermógenes, morto que foi por Diadorim, que disso também morreu. O sertão, como o Diabo, vira "tigre debaixo da sela". A culpa profunda de Riobaldo o atormenta, o que resulta na denegação constante da existência do Diabo –

> Ah, então: mas tem o Outro – o figura, o morcegão, o tunes, o cramulhão, o debo, o carocho, do pé-de-pato, o mal-encarado, aquele – o-que-não-existe! Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra. E da existência desse me defendo, em pedras pontudas ajoelhado, beijando a barra do manto de minha Nossa Senhora da Abadia! (GSV, 229)

–, o que faz desde a primeira página – "Do Demo? Não gloso" (GSV, 9) – à última – "O diabo não há! É o que eu digo, se for..." (GSV, 460) –, e que no entanto é um dos eixos principais de sua narrativa – "Arre, ele está misturado em tudo" (GSV, 12). E sonda-se, mesmo ironicamente, a possibilidade de intervenção governamental na questão:

> Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?!
>
> Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. (GSV, 15)

Sem saber ou poder identificar com certeza o que o levou às "más ações estranhas", se o pacto de fato ocorreu já que nada lhe apareceu na ocasião, e principalmente se a morte de Diadorim poderia ser evitada, Riobaldo erra em sua memória e diversas são as origens do tremor que opaciza a compreensão de sua vida, do que foi Diadorim, do que é o sertão, se e como existe o demo. Não se estabelece maniqueísmo pois as instâncias instauradoras de opacidade, isto é, desestabilizadoras de qualquer transparência, além de difusas em sua profusão, não se fixam e não deixam nada se fixar. Tudo se imbrica. Nas palavras de Galvão:

> Se o princípio organizador é a ambigüidade, a estrutura do romance é também definida por um padrão dual recorrente. A coisa dentro da outra, como o batizei, é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente e outro o conteúdo. A chave para a descoberta dêsse padrão é um conto que se encontra no meio do romance, aparentemente como peça sôlta, mas na verdade como matriz estrutural. Êsse conto, que relata o duplo crime de Maria Mutema, estabelece o padrão que se repete em todos os níveis de composição do romance, constituindo sua estrutura: no enrêdo, nas personagens, nas imagens, na concepção metafísica, nos comentários marginais. Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus. (1986, p. 13)

Neste sentido, podemos caracterizar a enunciação de Riobaldo e a escrita de Rosa em *Grande sertão: veredas*, a partir de Glissant, como linguagem da *sinuação* e do *tremor* que fragmenta uma esboçada intenção continental, intenção de ordenação e petrificação erodida pelas veredas, pelo Diabo que "não fura: rascrava" (GSV, 370), pela frustração de um amor não consumado. A *neblina* de Riobaldo, a partir de Diadorim, é sua falta de referência e referente, impreciso que este se configura mesmo após o longo e contínuo luto. A *neblina* de Rosa é a linguagem e a realidade de sua prática:

> O pressuposto poético de Rosa é outro e passa fora dos esquematismos da oposição *realismo/formalismo*. Ele não autonomiza a linguagem como objeto de exercícios que dissociam forma e conteúdo porque não a entende instrumentalmente. Ele não idealiza a realidade prática da linguagem como superestrutura ideológica ou reflexo empirista da

> unidade contraditória da realidade. Ele enfrenta o simbólico como o que efetivamente é: realidade prática de prática contraditória. Não é formalista, mas absolutamente formal. Explora a inigualdade de significante e significado e passa ao lado das equações miméticas dos classicismos e da representação do realismo, para afirmar o primado da intuição irredutível ao racionalismo das linguagens degradadas. (HANSEN, 2007b, p. 31)

Imaginando a neblina e posicionados fora, vemos seus contornos imprecisos, fiapos etéreos como linhas de fuga dissolvendo-se na atmosfera ou alimentando-se de sua umidade a depender do Sol. Seu interior encoberto, insondável, não será experimentável daqui. Apenas se nos lançarmos nela poderemos sabê-lo. Mas à medida em que avançamos, a fronteira tênue, mesmo dissoluta não nos deixa saber o momento exato em que nela entramos de fato. Quando já em seu interior, as referências externas convertem-se naquilo mesmo que antes não sabíamos haver em seu interior; resta a memória. Porém, o fato de entrarmos na neblina não significa compreender ou dominar seu interior. A incerteza sobre seu conteúdo quando observada de fora corresponde agora ao tateamento a que somos obrigados, situados dentro, se prezamos não hierarquizá-la, isto é, não reduzir sua multiplicidade. Assim, não há privilégio de perspectiva dentro ou fora: a questão então é que não há fora límpido que não seja distanciamento redutor. Sempre se está em alguma neblina.

Todavia esta é uma imagem bastante suave que engana por não aparentar conflito. No caminho de volta ao *Grande sertão: veredas*, tornamos à imagem vegetal do rizoma. Seu corpo é inextricável. Assim mesmo aí nos embrenhamos e nos arranhamos, como na leitura, ao atravessar o mato, e arriscamos esgarçar o tecido das relações, danificar e diluir tal opacidade que no entanto se recompõe em seguida. Não havendo pontos, qualquer encontro pode ser uma encruzilhada, e as vemos em toda a parte. Nosso impulso, o mesmo de Riobaldo, é isolar linhas, por vezes conexões interessantíssimas, sem nos dar conta das arestas que nos vincam e adormecem nosso tato, das imagens cambiantes que nos hipnotizam e desviam a percepção do emaranhado em que estamos enredados. Assim, a neblina é tão fugidia quanto o rizoma não se deixa dissecar de modo significativo e o cerrado sertanejo fustiga ao ser atravessado. A constatação da opacidade das diferentes alteridades (seres, espaço, noções) é o estranhamento diante da opacidade da própria linguagem, símbolo em si e mediadora da relação antropológica com a realidade.

Dá-se aí a mudança de foco do componente individual para o tecido resultante das relações, o que vale dizer a substituição dos sujeitos pela multiplicidade rizomática. Assim, analogamente, estas imagens da *neblina*, do *rizoma* e do *sertão* constituem-se opacidades por fora e labirintos por dentro.

No mesmo sentido desta perspectiva e a partir de análises prévias de Candido (2002) e Galvão (1986), ao comparar as dinâmicas textuais de *Os sertões* (1902) e *Grande sertão: veredas*, Bolle vê o espaço "sertão", tal como tratado no livro, como a matriz de formas labirínticas de pensamento e discurso:

> É pela feitura labiríntica que a representação do sertão por parte de Guimarães Rosa difere radicalmente da de Euclides da Cunha. Enquanto o narrador d'*Os Sertões* descreve o "labirinto monstruoso" do sertão humano com distanciamento e pré-conceitos, como que receando contagiar-se, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* mergulha de cabeça nesse labirinto, assemelhando-se a ele no seu modo de pensar e narrar. É a suspensão da cartografia mimética (mesológica) por um mapeamento da mente humana. O discurso labiríntico de Guimarães Rosa representa o modo como um cérebro trabalha [...] resgatando para uma consideração mais objetiva aquilo que Euclides desqualificou como "a própria desordem do espírito delirante. (2004, p.85)

O sertão em sua diversidade de paisagem desértica, mata fechada ou rasteira e intrincada, *cerrado*, é construído como imagem do inextricável, imagens que articulam o esforço narrativo de Riobaldo e ostentam-se como valores estéticos no texto de Rosa. O corte dissecador e hierarquizante específico é inoperante porque na tentativa de fixar o objeto, o olhar é que se fixa e ignora as linhas de fuga do objeto. O caos vige, não como vazio ou impossibilidade de significado, mas como multiplicidade deste.

A opacidade da linguagem

O que se denominou na experiência de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* como a encenação da "insuficiência" da linguagem frente ao "inominável", descrito a partir das sensações do narrador na companhia de Diadorim, é relembrado aqui como o impulso sempre em direção à investigação e alargamento do alcance da língua, não apenas da nomeação, mas como uma poética flexível, recurso de representação não transparente, trabalhado como abismo de virtualidades e distanciado de automatizações. Neste sentido, *Grande sertão: veredas* pode ser lido também como metáfora da relação com o real, de sua apreensão. E instigado pela irrupção constante do elemento diabólico na narração de Riobaldo, retomo com alguma modificação de perspectiva o que Bolle chamou a *função diabólica da linguagem* (2004) em direção a algumas colocações de Hansen (2000).

Bolle (2004) elabora tal função referindo-se principalmente à manipulação do discurso por Riobaldo, que o usa não só para mostrar "como se fabricam discursos de denúncia e de legitimação" (p. 194), mas também "para relativizar [sua] culpa" (p. 188). A

função diabólica da linguagem é por fim caracterizada como “uma força que, em vez de unir, separa os homens” (p. 385). Aprofundando a vista ao aspecto formal desta perspectiva de uso da linguagem e focalizando a dinâmica poética de Rosa, Hansen diz:

> Como o discurso constitui-se de diferenças e negatividade, na designação da coisa o signo é (não)-ser daquilo que designa, pois nele a presença do designado dá-se em ausência. Simultaneamente, a operação do discurso sobre as coisas transforma-as em signo, que passa a admitir, para o significado, um outro, que se aloja na sua identidade mesma. Daí também a possibilidade de as coisas empíricas serem dúplices, efeito de imaginário nelas. Intralingüisticamente, os signos todos se opõem – como significação – através de relações diferenciais, negatividade pura. Assim, a significação nunca é plenamente visível, dizível, totalizável, visto que no discurso se desloca e também à própria diferença que estabelece. **O Diabo, desta maneira, é da ordem da linguagem e é ela mesma operando seus efeitos**: proliferando ausentemente por toda parte, como (não)-ser do designado e negatividade da significação, o Ele está em tudo. (2000, p. 92, realce meu)

O deslocar-se da linguagem em suas operações de designação, sabendo-se pura representação convencionada, quebra as fronteiras fixas da correspondência instrumental na relação designativa entre signo e coisa, já que esta é, na ficção, ficção de coisa e por isto ausente. Cientes e executores deste processo que evidencia a opacização da linguagem, autor e seu produzido narrador aproveitam-se da ausência concreta da coisa designada para, como dito, deslocar a linguagem rumo à produção poética, o que resulta numa reação em cadeia, rearranjamento perpétuo das relações intralinguísticas e sua significação discursiva.

Para melhor expor a aplicação da função diabólica da linguagem neste contexto, lembremos que *diabo* vem do grego *diábolos*, significando aquilo “que desune, que calunia, que acusa”, e que deriva de *diaballein* (*diá* [através] + *ballein* [verbo grego que significa “infundir ânimo, temor, respeito”]) (CUNHA, 1986, p. 260-1). Figurativamente, representa aquilo que desestabiliza ou transforma uma relação, instalando a auto-consciência nesta, seja como “desconfiança”, seja como “respeito”.

Assim, metafísica ou etimologicamente, Diabo ou *diábolos* na interação com a instância linguagem, é o que se interpõe para obstruir, mas também para comunicar, isto é, evidenciar que esta mediação existe e que sem mediação não há contato. A relação implica ruído e lacuna, entendidos e mal-entendidos – ditos, entreditos e interditos –, deslocamentos involuntários de sentido, esforço de interpretação, linhas e entrelinhas, assim como profusão de possibilidades de construção na consciência do caráter de constructo de todo discurso, trabalho poético e relação multirreflexiva com o referente produzindo ecos e indeterminações. Metaforicamente, o *diábolos* é a neblina que se interpõe nas travessias de Riobaldo, nos

percursos e no discurso, no espaço físico e no esforço de ordenação e significação de seu passado, entremeio articulado opacamente pela linguagem. Paralelamente, a mesma função diabólica da linguagem é o que possibilita a Glissant desconstruir e denunciar o oco dos sistemas de pensamento que procuram impor seus valores particulares como universais.

considerações finais

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobrosso eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver.

João Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

Or Il y a de l'aube, malgré tout l'avant-jour s'annonce, incroyablement il est explicable, les matins lèvent de partout.[49]

Édouard Glissant
Philosophie de la Relation

Propositalmente nomeei esta despedida como "considerações finais", e não como "conclusão", em parte para não estancar as linhas de fuga que voluntária ou involuntariamente se manifestaram, mas também e mesmo porque penso, como defendi na "introdução", que estas não devam se fechar a qualquer univocidade ou ser forçadas a tal. O desejo é inscrever aqui, como Rosa ao final de *Grande sertão: veredas*, o ícone do infinito como consideração de que a *travessia* persiste, pois se "o real não está na saída nem na chegada [, se] ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (GSV, 51-2), mesmo quando se pensa chegar ao final de um percurso, este pode ser apenas mais um de seus entrepostos.

Espero ter demonstrado ao longo dos capítulos, pelo recorte do enfoque proposto, as ressonâncias entre as escritas de Rosa e Glissant e, no movimento mais amplo, as implicações e projeções de projetos utópicos, mas de uma utopia que, contrariando sua origem etimológica do "não-lugar"[50], tem sim um espaço de ação que se expande continuamente nesta "nova região do mundo". Neste sentido, o recorte executado não teve a intenção de esquadrinhar e fixar sentidos, mas tão simplesmente este se me apresentou momentaneamente como

[49] "Pois há aurora, apesar de tudo a madrugada se anuncia, incrivelmente é explicável, as manhãs surgem de toda a parte."

[50] Cf. entradas "utopie" em WIKIMEDIA Foundation. *Wiktionnaire*, disponível em http://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%27accueil e "utopia" em HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*, disponível em http://www.etymonline.com/index.php.

paisagem contemplada que decidi investigar procurando não reduzir sua opacidade. Por isso, nesta última oportunidade de interlocução com o leitor, apontarei, sem prejuízo do que ele possa ver além ou mais implicitamente, alguns aspectos que poderia ter desenvolvido mais nesta pesquisa e que assim evidenciam-se como possibilidades para desenvolvimentos futuros.

De início, especificamente sobre o que pretendia ter desenvolvido – novamente como apropriação de uma noção glissantiana para a descrição de um procedimento rosiano –, menciono a possível descrição da composição de *Grande sertão: veredas* como "crioulização estética". Partindo de sua definição por Glissant no contexto da formação cultural (sem o adjetivo "estético"), o que vemos no "mundo misturado" do romance é a convivência abrupta de elementos até então distantes que interagem e resultam em algo imprevisto – diferentemente do tecnicismo visto pelo martinicano no termo "mestiçagem". Diversos autores apontam nele a presença de gêneros literários e orais entrecruzados (SCHWARZ, 1981; WARD, 1984; COUTINHO, 1993; ARRIGUCCI JR, 1994; HANSEN, 2007a), a apropriação de diversos elementos de igualmente diversos campos da cultura e do conhecimento humanos (religiões, correntes filosóficas, sistemas esotéricos), a paródia e desconstrução de retóricas ilustradas e demagógicas (HANSEN, 2000; BOLLE, 2004), a construção rizomática da narrativa que imbrica diferentes temas e, por fim, o manuseio da linguagem levando ao extremo a demanda de Édouard Glissant de abrir o imaginário da expressão linguística à consciência da existência de outros modos de expressão, sem que para isso no entanto seja necessário dominar outras línguas, mas simplesmente flexibilizar a sua própria. Obviamente a imprevisibilidade característica do processo de crioulização, nesta variante que atribuí à composição estética literária, é da ordem da recepção, e não tanto da produção que é, neste caso "estético", quem possibilita artificialmente o efeito de imprevisibilidade, embora possa ela mesma, a produção, surpreender momentaneamente seu autor, que em seguida já a dominará e a manuseará como efeito artístico.

Em certas perspectivas derivadas da possibilidade descrita acima, outros temas se colocam. Há por exemplo uma coincidência interessante entre os autores: ambos, brasileiro e martinicano, tratam da diglossia de alguma forma em suas produções e possuem semelhantes e alegadas relações com este elemento, embora o conflito entre as variantes linguísticas da afetividade (crioulo martinicano e variante regional mineira do português brasileiro) e da norma culta oficial (francês metropolitano e norma culta brasileira) seja bem maior para

Glissant do que para Rosa. Algumas referências para esta discussão podem ser encontradas em *Le discours antillais* (1981) de Glissant, Hansen (2000), Fantini (2003) e Bolle (2004).

Disto decorre ainda outra possibilidade: um maior estudo das funções e elementos da oralidade tal como são operados pelos autores, estudo já desenvolvido em sua fortuna crítica – cuja menção já foi feita mas não esgotada neste trabalho– e na própria produção de Glissant (mais uma vez menciono *Le discours antillais*), mas que podem e devem dialogar inclusive com vistas ao alargamento já em curso há algumas décadas da interlocução inter-americana[51] integrando seus contextos hispano, luso, anglo e francófonos, discussão que poderia englobar igualmente a referência à dinâmica desta oralidade em sociedades nela preponderantemente baseadas, a exemplo de algumas africanas. No mencionado alargamento do diálogo inter-americano, nota-se igualmente a necessidade da relativização do eurocentrismo, herança persistente da intolerância cultural e violência colonialista que ainda nos esforçamos em superar.

Do mesmo modo que se pode ver na esfera artística e cultural estes desdobramentos da crioulização (também nomeada, por exemplo, hibridismo e heterogeneidade, todavia sem total coincidência de significação à noção glissantiana), nas esferas críticas e filosóficas a mesma dinâmica se apresenta de maneira extremamente profícua como desierarquização dos pensamentos investigadores da realidade e da arte humanas, desierarquização que tende a se preservar e assim só terá a contribuir para a renovação do imaginário das relações humanas que, esperamos, distanciem-se cada vez mais dos assédios do Mesmo.

[51] Deve-se aqui referenciar o abrangente estudo englobando diversos autores culturalistas em âmbito mundial, mas principalmente latino-americanos, e seu diálogo com a produção de João Guimarães Rosa, contido em *Guimarães Rosa – Fronteiras, Margens, Passagens* de Marli FANTINI (São Paulo: Senac; Cotia: Ateliê, 2003).

referências bibliográficas

Édouard Glissant

L'intention poétique (Poétique II). Paris: Seuil, 1969.

Le discours antillais. Paris: Seuil, 1981.

Poétique de la relation (Poétique III). Paris: Gallimard, 1990.

Introduction à une Poétique du Divers. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995. Ed. bras.: *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005a.

Sartorius – Le roman des batoutos. Paris: Gallimard, 1999.

La Cohée du Lamentin (Poétique V). Paris: Gallimard, 2005b.

Une nouvelle région du monde (Esthétique I). Paris: Gallimard, 2006.

Philosophie de la relation – Poésie en étendue. Paris: Gallimard, 2009.

Sobre a produção de Édouard Glissant e temas relacionados

ANSELMO, Marielle. "Le monde en d'autres langues". *Nonfiction*, 2009. Disponível em http://www.nonfiction.fr/article-2629-le_monde_en_dautres_langues.htm. Acesso em 10/12/2010.

BERNABE, Jean; CHAMOISEAU, Patrick e CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.

CROSTA, Suzanne. *Le marronnage créateur – dynamique textuelle chez Édouard Glissant*. Québec: Grelca, 1991.

DAMATO, Diva Barbaro. *Édouard Glissant: Poética e Política*. Coleção Parcours. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. "As literaturas do caribe francês e a noção de crioulização". CHAVES, Rita e MACEDO, Tania (orgs.). *Literaturas em Movimento – Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência: 2003.

DEPESTRE, René. "Saludo y despedida a la negritud" (artigo XIV). FRAGINALS, Manuel Moreno (org.). *África en América Latina*. México: Siglo XXI, 1977.

MADOU, Jean-Pol. *Édouard Glissant – De mémoire d'arbres*. Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine. Amsterdã – Atlanta: Rodopi, 1996.

NOUDELMANN, François. "Glissant le déchiffreur". *Littérature*. n. 154, jun. 2009. Paris: Larousse, p. 36-42.

PINO, Claudia Amigo. "A escrita do tremor: *La cohée du Lamentin* de Édouard Glissant". *Criação & Crítica*. n. 1, 2008, São Paulo, p. 56-60, 2008. Disponível em http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/ C_C_N1_LaCoheedu Lamentin_CCAPINO.pdf. Acesso em 10/12/2010.

João Guimarães Rosa

Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1946].

No Urubuquaquá, no Pinhém. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956].

Noites do sertão. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956].

Grande sertão: veredas. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974 [1956].

Primeiras estórias. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985 [1962].

"Literatura e vida – Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa". *Arte em revista*. n. 2, ano I, mai./ago. 1979, São Paulo, p. 5-17.

Sobre a produção de João Guimarães Rosa
***e/ou especificamente sobre* Grande sertão: veredas**

ARRIGUCCI JR., Davi. "O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa". *Novos Estudos CEBRAP*. n. 40, nov. 1994, São Paulo, p.7-29.

BOLLE, Willi. "*Grande sertão*: cidades". *Revista USP*. n. 24, 1994. São Paulo: CCS-USP, p. 80-93.

_____. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

CAMPOS, Vera Mascarenha de. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". *Tese e antítese*. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o* Grande sertão: veredas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa – Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo: Senac; Cotia: Ateliê, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo – Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. "Riobaldo, o homem das metamorfoses". MOTA, Lourenço Dantas e ABDALA JR, Benjamin (orgs.). *Personae – Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

_____. "O mesmo e o outro no sertão". *Imaginário*. n. 9, 2003. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, p. 41-44.

GAMA, Mônica. "Aproximação de um problema: a ficção do leitor nas tramas de Guimarães Rosa". *Magma*. n. 9, 2006. São Paulo: Nankin, p. 45-51.

_____. "Sombras da escuta – Guimarães Rosa criador de livros e textos". *Criação & Crítica*. n. 1, 2008, São Paulo, p. 2-9. Disponível em http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/C-C_N1_SombrasdaEscuta_MGAMA.pdf. Acesso em 10/12/2010.

GROKE, Henrique de Toledo. "Alteridade, canto e opacidade". *MISCELÂNEA*. vol.5, dez. 2008 / mai. 2009. Assis, p. 116-134. Disponível em http://www.assis.unesp.br/ posgraduacao/letras/mis/pdf/v5/henrique.pdf. Acesso em 10/12/2010.

HANSEN, João Adolfo. "A imaginação do paradoxo". *Arte em revista*. n. 2, ano I, mai./ago. 1979, São Paulo, p. 19.

_____. "Terceira Margem". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 41, 1996. São Paulo, p. 51-67.

_____. *o O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. "O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem". *Suplemento*. Edição especial "Guimarães Rosa". mai. 2006. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p. 18-20.

_____. "*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor". *Nonada* Letras em revista. ano 10, n. 10, 2007a. Porto Alegre, p. 57-75.

_____. "Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa". SECCHIN, Antonio Carlos e outros (orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê, 2002.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MORAIS, Márcia Marques de. "Riobaldo e o contar em desalinho". ABDALA JR, Benjamin e FANTINI SCARPELLI, Marli (orgs.). *Portos flutuantes – trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê, 2004.

_____. " 'Coração mistura amores': o desejo deslocado nas veredas do *Grande sertão*". FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NUNES, Benedito. "Guimarães Rosa" (seção). *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. "Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar...". DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Scripta*. Edição especial do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. v. 9, n. 17, 2º sem. 2005. Belo Horizonte, p. 100-110.

_____. "Diadorim: dia da lua". FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. "Trilhas no *Grande sertão*". *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL – MEC, 1973.

RONCARI, Luiz. "A tríade do amor perfeito no *Grande sertão*". DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Scripta*. Edição especial do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. v. 9, n. 17, 2º sem. 2005. Belo Horizonte, p. 194-200.

ROSENFIELD, Kathrin H. "Idealização e realidade na obra de J. G. Rosa". ABDALA JR, Benjamin e FANTINI SCARPELLI, Marli (orgs.). *Portos flutuantes – trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê, 2004.

SCHWARZ, Roberto. "*Grande sertão*: a fala"; "*Grande sertão* e *Dr. Faustus*". *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVA, Edson Ribeiro da. "A voz e o tempo como formas de ficcionalização em *Grande sertão: veredas*". *MISCELÂNEA*. vol.5, dez 2008/ mai 2009. Assis, p. 38-55. Disponível em http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/pdf/v5/edson.pdf. Acesso em 10/12/2010.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em* Grande sertão: veredas. São Paulo: Duas Cidades; Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

Periódicos

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. n. 20-21, dez. 2006. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

CULT. Revista Brasileira de Literatura. n. 43, ano 4, 2001. "Dossiê Guimarães Rosa". São Paulo: Lemos, p. 41-63.

ESTUDOS AVANÇADOS. "Dossiê Guimarães Rosa". v. 20, n. 58, set./dez. 2006. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, p. 5-108.

REVISTA USP. "Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa". n. 36, dez. 1997/fev. 1998. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, p. 5-115.

Referências bibliográficas diversas

AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo?". *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, vol. 1). 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.

CALVINO, Italo. "Por que ler os clássicos". *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. "Introdução: Rizoma". *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia* (vol.1). Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "As formas literárias da filosofia". *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em http://www.etymonline.com/index.php. Acessado em 29/12/2010.

LIMA, Luiz Costa. (org. e trad.). *A literatura e o leitor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

WIKIMEDIA Foundation. *Wiktionnaire*. Disponível em http://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%27accueil. Acessado em 29/12/2010.