

TRADIÇÃO E RUPTURA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Eduardo F. Coutinho

No quarto e último prefácio de *Tutaméia* (1967), intitulado significativamente “A escova e a dúvida”, que, somado aos três outros a integrarem o livro, têm sido juntos freqüentemente vistos como uma *ars poetica* do autor, Guimarães Rosa relata um episódio, que, por constituir uma espécie de metáfora de seu processo de criação artística, merece transcrição na íntegra:

Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia. Sabe-se – aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio. Mas, naquela ingrata época, disse eu ainda nem desconfiava. Faltavam-me o que contra ou pró a geral, obrigada escovação.

Ao menos as duas vezes por dia? À noite, a fim de retirar as partículas de comida, que enquanto o dormir não azedassem. De manhã...

Até que a luz nasceu do absurdo.

De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da boca, o mingaudas-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?

Desde aí, passei a efetuar assim o asseio. Durante anos, porém, em vários lugares, venho amiúde perguntando a outros; e sempre com já embotada surpresa. Respondem-me – mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas – que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumprem o inexplicável.

Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escova.
(Rosa, 1976, p. 156)

Avesso a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável, Guimarães Rosa empreende ao longo de toda a sua obra verdadeira cruzada em prol da reflexão, desencadeando, por meio da linguagem, um processo de desconstrução, que desvela constantemente sua própria condição de discurso e seu conseqüente caráter de provisoriidade. Esta reflexão, no caso do prefácio em questão representada pela “dúvida”, em oposição à escova,

emblema do costumeiro, é por certo uma das principais marcas de seu fazer artístico e um dos aspectos mais responsáveis pela unicidade de seu traço, que fazem do escritor um alquimista, ou, apesar de seus protestos ao termo, um grande “revolucionário da linguagem” (Coutinho, 1991, p. 84).

Sufocado por um cotidiano calcado na continuidade, que se expressa pela repetição mecânica de atos e gestos, o homem, e em particular, o adulto comum, não percebe a automatização a que se sujeita, cumprindo, como diz a estória, o inexplicável, sem nenhuma autonomia de raciocínio. Seu discurso, construído de antemão pela comunidade a que pertence, é incorporado por ele sem nenhuma indagação, e sua expressão se revela como a ratificação de uma prática tradicional, que se impõe inexoravelmente, naturalizando o não-naturalizável e camuflando conseqüentemente o seu caráter de construção. Esta linguagem, a que o autor designa de “linguagem corrente”, expressa, como ele próprio declara em sua famosa entrevista a Günter Lorenz, “apenas clichês e não idéias” (Coutinho, 1991, p. 88), não se prestando, portanto, à autonomia do raciocínio. Ela está morta, e, ainda segundo o autor, o que está morto não pode engendrar idéias. A fim de poder “engendrar idéias”, é preciso romper com essa linguagem, desautomatizá-la. Daí sua afirmação, na mesma entrevista, de que seu lema é: “a linguagem e a vida são uma coisa só” e de que “quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive” (Coutinho, 1991, p. 83). O idioma, para Rosa, “é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas” (Coutinho, 1991, p. 83). Daí a necessidade de depurá-lo, de revitalizá-lo, violando constantemente a norma e substituindo o lugar-comum pelo único, a fim de que ele possa recobrar sua *poiesis* originária e atingir o *outro* de maneira eficaz. Para Guimarães Rosa, “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Coutinho, 1991, p. 88), e é com esse intuito que ele se entrega de corpo e alma à tarefa de revitalização da linguagem, que vê como verdadeira missão, ou, em suas próprias palavras, “compromisso do coração” (Coutinho, 1991, p. 84).

O processo de revitalização da linguagem empreendido por Guimarães Rosa, uma das linhas mestras de sua empresa artística, baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (a *ostranenie*, dos formalistas russos), com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo, ou, para empregar palavras do próprio autor, do “ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (Rosa, 1970, p. 238). Os procedimentos para ocasionar o estranhamento são, contudo, numerosos e distintos, estendendo-se desde o plano da língua *stricto sensu* ao do discurso narrativo, e chegando em

alguns casos a constituir o eixo-motor de todo o texto. No primeiro caso, citem-se, a título de amostragem, a desautomatização de palavras que haviam perdido sua energia original e adquirido sentidos fixos, associados a um contexto específico (palavras como “sertão” no romance regionalista brasileiro, por exemplo); de expressões que se haviam tornado vagas e enfraquecidas, encobertas com significações que escondiam seu viço originário; e da sintaxe como um todo que havia abandonado suas múltiplas possibilidades e se limitara a clichês e estereótipos. E, no segundo caso, mencionem-se, entre um vasto leque de recursos, a ruptura da linearidade tradicional e das relações de causa e efeito na narrativa, que cedem lugar à simultaneidade e à multiplicidade de planos espaciais; e a presença constante da metalinguagem, que sinaliza a todo instante o caráter de construção do discurso. A obra de Guimarães Rosa é não só um percuciente labor de ourivesaria, que desconstrói e reconstrói o signo a cada instante, mas também uma reflexão aguda sobre a própria linguagem, que se ergue freqüentemente como tema de suas estórias. É esta reflexão sobre a linguagem que irá permitir a luz mencionada no texto citado, que brota subitamente, denunciando o absurdo; é ela que levou muitos críticos a referir-se ao seu universo ficcional como um sertão construído na linguagem.

Evidentemente não seria possível discutirmos aqui as diversas modalidades de procedimentos empregados por Guimarães Rosa em seu processo de desconstrução e reconstrução da linguagem, mas não nos podemos eximir de mencionar alguns casos de narrativas em que a linguagem se destaca como eixo-motor, levando o personagem, e conseqüentemente o leitor, a uma espécie de epifania. O primeiro caso é o conto “São Marcos”, de *Sagarana*, em que o protagonista é salvo de uma cegueira súbita e inexplicável ao tomar consciência das palavras de uma reza. É a estória de um rapaz, de nome José, que habitava um vilarejo dominado pela prática da feitiçaria. Este rapaz, que se diferenciava de seus companheiros porque não acreditava em poderes sobrenaturais e chegava a fazer troça das orações que se rezavam como proteção para o mal, costumava dar longas caminhadas pelo mato com o propósito de observar as plantas e a vida dos animais. Entretanto, no caminho para a mata, ficava a casa de um feiticeiro, e todas as vezes que ele passava por ali, divertia-se com a figura do homem. Certo dia, José se excedeu e conseguiu aborrecer o feiticeiro. Prosseguindo seu caminho, encontrou um amigo, de quem ouviu a estória de um homem, fugido da prisão graças a uma oração mágica, mas não deu grande importância ao episódio. José alcançou a mata e penetrou-a conforme o costume. No entanto, após breve estada por entre as árvores, achou-se de súbito completamente cego. Nesse momento, a percepção visual que o personagem tinha da mata foi substituída por uma percepção auditiva, e ele co-

meçou a escutar ruídos de todos os tipos, culminando com a voz do amigo. Esta voz foi associada em sua mente à estória ouvida poucos minutos antes, e José instintivamente começou a dizer a reza mágica. As palavras da oração exerceram sobre ele o efeito de uma revelação, e o protagonista tomou consciência da causa de sua cegueira. Correu então para a casa do feiticeiro e, após luta corporal, recobrou a visão.

Nessa estória, que constitui uma das primeiras teorizações de Guimarães Rosa a respeito da linguagem, o personagem se salva graças exatamente à sua capacidade de desautomatização do discurso, ao seu veio criativo, poético, expresso, por exemplo, quando ele avista nuns bambus os nomes de uns reis leoninos que ele mesmo havia escrito, e pára comentando com emoção: “E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes” (Rosa, 1970, p. 215). José tornara-se misteriosamente cego, e não conseguia encontrar uma explicação racional para o que lhe sucedera. Então começou a dizer a oração. Mas como não acreditava em poderes sobrenaturais, a reza não fazia nenhum sentido para ele; era simples repetição mecânica. Naquele momento, porém, decidiu refletir sobre o seu significado, decidiu explorar o “ileso gume” dos vocábulos, e foi capaz de enxergar além do aparente. As palavras revelaram-lhe a causa de sua cegueira e a maneira de encontrar a cura: “E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri.” (Rosa, 1970, p. 253).

Outra narrativa de Guimarães Rosa em que a linguagem se institui como eixo é o relato “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, em que a salvação do protagonista é garantida pela manipulação que faz do signo lingüístico. A estória gira toda ela em torno do significado do vocábulo que lhe dá título. Um jagunço, afamado na região pelos crimes cometidos, fora chamado de “famigerado” por um moço do governo, e viaja até um vilarejo para consultar um indivíduo culto, o médico do local, sobre o significado da palavra. Este último, ao perceber o risco, deixa de lado a conotação negativa que o termo havia adquirido, e escuda-se primeiro em seu sentido denotativo – Famigerado é inóxico, é “célebre”, “notório”, “notável” (Rosa, 1978, p. 11), e em seguida na exploração de seus aspectos positivos: – Famigerado? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...” (Rosa, 1978, p. 11). E, preocupado ainda com a desconfiança do outro, que lhe pede para traduzir “em fala de pobre, linguagem de em dia-de-sema-

na”, complementa: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado-bem famigerado, o mais que pudesse!... (Rosa, 1978, p. 11), deixando assim o jagunço satisfeito e salvando-se de possíveis embaraços. Altamente representativa do processo de revitalização da linguagem levado a cabo por Guimarães Rosa, a estorinha se calca exatamente na desconstrução de um significado cristalizado e na exploração das potencialidades do signo. O significado pejorativo, primeiro a emergir no uso do termo, é despojado de qualquer sentido homogêneo, e revelado como mais um na rede de possíveis significações que aquele possa propiciar. O usuário, então, já livre das malhas que o prendiam, passa a explorar seu potencial, utilizando-o poeticamente, ou mesmo conscientemente para o seu próprio benefício. O resultado é que o vocábulo, que em seu sentido desgastado poderia ocasionar uma tragédia, muda, por sua desautomatização, o rumo dos acontecimentos, desvendando em consequência o cunho ideológico da linguagem.

Um terceiro e último relato, finalmente, que não pode faltar à nossa reflexão, é a novela “O recado do morro”, desta vez de *Corpo de baile*, que o próprio Rosa resumiu para seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri como “a estória de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial” (Rosa, 1980, p. 59). “O recado do morro” é a estória de um rapaz ingênuo, vaidoso, e odiado por muitos, dentre os quais supostos amigos, por causa de seu jeito conquistador, que é por estes atraído para uma cilada, salvando-se, no final, graças a uma revelação, ocasionada pelas palavras de uma canção popular, que se formou a partir de fragmentos lançados por um louco e transmitidos através de uma cadeia de seres à margem do senso comum. Marcada por uma série de encontros inesperados ocorridos ao longo de uma expedição científica, de que participam o protagonista e seu traidor, a narrativa tem como eixo a transmissão de um recado – o aviso da traição –, que só atinge o destinatário quando transformado em canção, em obra de arte. Os germes iniciais da canção, o início da frase, para usar a expressão do próprio Rosa, surgem da percepção de um louco sob a forma do ruído de um morro, que ele teria interpretado como mensagem, e a partir daí se propagam, construindo-se esta gradativamente e ao mesmo tempo que a narrativa. No final, contudo, ainda que pronta, e lançada a público ao som do violão do poeta, ela só atinge o protagonista quando este, depois de repeti-la me-

canicamente por algum tempo, começa a atentar para o sentido de suas palavras.

Texto fundamental na composição da *ars poetica* rosiana, “O recado do morro” é uma bela metáfora de sua criação artística, que começa num processo de revelação e completa-se originando outro, instalando, conseqüentemente, uma cadeia que não tem mais fim, e desdobrando-se como constante reescritura, como sucessivas traduções. Enquanto revelação, ele se faz no plano da intuição, no desvão da lógica racionalista, no palco do transcendente: é um louco que capta o recado do morro e o transmite a outros excluídos, a outros seres que, por se terem mantido à margem do senso prático, do absurdo da lógica racionalista, são dotados da capacidade de enxergar mais longe, de perceber o que o cotidiano encobre com camadas de cinzas. E como o louco, as crianças e os velhos, nesse rondó de marginalizados, que, como Nhinhinha, de “A menina de lá” ou Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”, percebem o óbvio não-dito – “Tatu não vê a lua” (Rosa, 1978, p. 17), diz a primeira com argúcia; ou “Um dia você vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha...” (Rosa, 1965, p. 182), diz a segunda, com doçura –, finalmente o poeta, que dá forma às partículas, decodifica, traduz mensagens, e abre espaços para outros, leitores, tradutores, também poetas, recriadores, que, como o Laudelim, contador de estórias, de/re/codifica o recado do morro, transmitindo-o como canção ao protagonista. Não esqueçamos, no entanto, que a revelação final só se dará, de fato, na instância da recepção, quando as palavras da canção são digeridas por este. O autor, homem comum, visionário porque atento, produz o recorte poético, mas a planta só viceja verdadeiramente quando o protagonista a traduz, esmerilhando seus sentidos e acrescentando sua leitura.

Com a renovação constantemente empreendida do *dictum* poético, através da desestruturação de todo o petrificado, Guimarães Rosa instaura em suas páginas um verdadeiro laboratório de reflexão, que se estende, assim, dos próprios personagens ao leitor, reativando o circuito discursivo e transformando o último de mero consumidor num participante ativo do processo criador. Ciente do fato, como ele mesmo afirma, através das palavras do narrador de *Grande sertão: veredas*, de que “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (Rosa, 1958, p. 70), ele fornece ao leitor esta “palavra”, por meio das inovações que introduz, e, ao estimular sua reflexão e conseqüente participação na construção da própria obra, faz dele um grande questionador, um desbravador de caminhos. Assim como os personagens de Guimarães Rosa estão freqüentemente indagando-se sobre o sentido das coisas e muitas vezes pondo em xeque seus próprios atos e visão de mundo – Riobaldo é talvez o mais perfei-

to exemplo dessa atitude –, o leitor, para ele, é sempre um perseguidor, um indivíduo marcado pelo signo da busca, imerso, como todos os seres, numa longa travessia, cujo sentido último jamais é alcançado. Não é sem razão que a narrativa do *Grande sertão: veredas*, que pode ser vista como paradigmática de toda a obra do autor, se abre e fecha com uma pergunta para a qual não há resposta única ou definitiva: “o diabo existe?” Tal qual seu narrador, que conclui o relato – já feito antes ao seu Compadre Quelemém, e agora a um interlocutor urbano e culto – reintroduzindo a dúvida que desde o início o atormentava, o leitor rosiano encerra suas aventuras pelos fios do texto levantando “outras, maiores perguntas”, e configurando-se como elo de uma cadeia que se projeta para além das páginas do livro.

Tomando por base esse último aspecto – a estrutura de pergunta com que se constrói o texto do *Grande sertão: veredas* –, passaremos uma vista sobre a arquitetura dessa obra e veremos como é tratada pelo protagonista-narrador a questão da percepção, do olhar, central em toda a *Weltanschauung* do autor. Riobaldo, agora velho fazendeiro, decide contar sua vida anterior como jagunço a um cidadão urbano culto, viajante pelo sertão, que passa três dias em sua casa, e o objetivo do relato é deixado claro quando o personagem afirma: “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê? 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” (Rosa, 1958, 205-06). O protagonista-narrador vivera uma série de experiências no passado que permanecem ainda vivas sob a forma de indagações atormentadoras, e, ao relatar sua história ao interlocutor, ele o faz com o objetivo primordial de dissipar o estado de incerteza gerado por essas indagações. Daí a presença de afirmações como a seguinte, repetida constantemente através da narrativa: “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” (Rosa, 1958, p. 217); daí também a necessidade que expressa de reconstituir o passado exatamente como teria ocorrido. Contudo, se é verdade que ele deseja manter-se fiel aos fatos armazenados em sua memória, ao mesmo tempo está consciente de que jamais poderá realizar integralmente tal intento devido ao próprio caráter seletivo da memória, que acirra sua dúvida, ao invés de dissolvê-la. Além disso, a lacuna temporal que permeia os dois momentos, se de um lado estabelece certo distanciamento que lhe permite uma visão mais clara do passado, de outro mistura episódios antigos com recentes, situando tudo de maneira duvidosa. O protagonista não tem certeza de coisa nenhuma, como ele mesmo afirma num dado momento, não consegue nem mais distinguir os fatos em si de sua interpretação, do modo como ele os vê no presente.

Assim, a única forma que lhe parece viável de levar a cabo sua tarefa é representando tais fatos conforme se apresentam em sua mente, isto é, fragmentados, incompletos, em estado de busca.

Nesse momento, entretanto, surge um outro problema – o da expressão lingüística propriamente – que se pode resumir um pouco grosseiramente na pergunta: como representar esse estado de dúvida, de busca, por meio de uma linguagem de certezas, desgastada e predominantemente referencial, como a que achamos ao nosso dispor? Riobaldo parece consciente de que a sua visão de mundo atormentada, inflada e nutrida na incerteza, só pode expressar-se por meio de um discurso indagador, que procura e não aponta soluções, e é na busca de uma linguagem dessa ordem, poética, criativa, efervescente – de uma linguagem, por que não dizer, também de busca, que brota límpida e fluida no momento mesmo da narração – que ele se lança em seu relato. Mas esse isomorfismo estabelecido entre a visão de mundo de Riobaldo e a linguagem por ele empregada complementa-se ainda por outro aspecto de importância similar: o fato de o protagonista representar o seu estado de busca através da própria busca, ou seja, da pesquisa que ele mesmo empreende de uma nova expressão lingüística. Riobaldo usa a narração para efetuar a sua busca existencial, ou, melhor, a própria narração se configura como um processo de busca. Mas como tal processo só pode vir a realizar-se se ele encontra um tipo de linguagem que indague mais do que afirme, verifica-se uma identificação entre os atos de viver e de narrar, e sua busca existencial assume a forma de busca de uma nova expressão. Assim, além de expressar a sua visão de mundo através de um tipo de linguagem que, pelo seu cunho indagador, se presta perfeitamente a esta função, o narrador lança mão de um recurso semelhante àquele que caracteriza a sua visão, e constrói o relato inteiro sob o signo da busca. É este último aspecto, fundamental para a compreensão de toda a obra, que se acha indicado pelos *leitmotifs* “Viver é muito perigoso” e “Contar é muito, muito difícil”, repetidos com grande assiduidade através da narrativa.

Nesse universo da busca, da indagação, onde nada se define com clareza, e onde a ambigüidade reina soberana, a percepção se erige como elemento central na estruturação da narrativa, e basta uma mirada a um dos aspectos mais significativos do enredo do romance para que tal se torne evidente: o retardamento da revelação do verdadeiro sexo de Diadorim, recurso diretamente relacionado à questão da existência do diabo, que sempre inquietara o protagonista. Quando, já no final da obra, Riobaldo avista o corpo despido de Diadorim e ouve da mulher que o limpava as palavras “A Deus dada. Pobrezinha”, em que uma simples desinência de feminino revela a chave do segredo

da personagem, ele transmite ao interlocutor, de maneira densamente lírica, a expressão de sua mais profunda dor:

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa ...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soulecei meu desespero (Rosa, 1958, p. 564).

Nessa passagem, em que Riobaldo descobre a identidade feminina de Diadorim, ao invés, contudo, de superar a angústia que o atormentava, ao perceber que o amor que por ela nutria nada tinha de ilícito, ele mergulha mais fundo em seu sofrimento, culpando-se pela incapacidade de percepção dos fatos à época da ocorrência. É esse sentimento de culpa que permanecerá até o final de sua vida e que ele transmitirá ao interlocutor ao lhe narrar a história. Ciente agora do segredo de Diadorim, Riobaldo procura lembrar-se de todos os episódios que, no passado, indicavam sua identidade feminina, e censura-se por haver sido vítima de percepção falha, indagando-se com insistência: “Como foi que não tive um pressentimento?”

Esta pergunta, repetida diversas vezes e em diferentes formas ao longo da narração, constitui uma espécie de chave para a compreensão do romance, porque traz à tona a questão mesma da percepção, do olhar, e expressa o tema da relatividade, presente em quase todos os aspectos da estrutura da obra, como na própria observação do protagonista: “A mandioca-doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; . . . E, ora veja: a outra, a mandioca-brava também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal” (Rosa, 1958, p. 12). Da mesma maneira que o protagonista, o leitor também se pergunta como este, tendo passado tanto tempo em contato diário com Diadorim, não percebera nada que pudesse haver indicado a sua identidade sexual. E, na verdade, se se pensarem nos traços físicos de Diadorim, conforme descritos por Riobaldo, e no grande número de vezes em que ela se comportava de acordo com os padrões instituídos pela cultura em questão como próprios da mulher, a idéia de não descobrir o seu verdadeiro sexo parecerá absurda, dando lugar a uma interpretação mágica que infringiria as leis da verossimilhança. Essa interpretação, contudo, que seria perfeitamente aceitável na esfera da alegoria ou do símbolo, ou então plenamente plausível no âmbito do “realismo maravilhoso”, não se aplica a um romance como

o *Grande sertão: veredas*, em que não se chega a extrapolar, nem mesmo em episódios como o do pacto com o diabo, os limites do cósmico. Prova-o o fato de a resposta para essa pergunta encontrar-se presente na própria narrativa, sobretudo em dois de seus elementos: a série de afirmações repetidas com pequenas variantes, que acentuam a relatividade da percepção na apreensão da realidade, e o recurso estrutural empregado de envolver o interlocutor no processo da narração.

Embora as afirmações mencionadas sejam abundantes no romance e se prestem muito bem para explicar a falha de percepção de Riobaldo, elas variam tão pouco umas das outras, que citaremos apenas a seguinte, na qual o personagem confessa: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada” (Rosa, 1958, p. 35). Aqui, ao servir-se da imagem da “travessia”, tão proeminente em toda a narrativa, Riobaldo deixa bem claro, como mais tarde confirma em outro trecho, que se achava perto demais de Diadorim e de tal modo envolvido emocionalmente para ser capaz de enxergar qualquer coisa com clareza: “Ele estava sempre tão perto de mim, e eu gostava demais dele” (Rosa, 1958, p. 357). E o leitor, se não se convence totalmente, ao menos recebe uma explicação plausível para o fato de ele não haver sequer podido entender o sentido de palavras agora tão óbvias quanto as pronunciadas por Diadorim, primeiro no momento da entrada no Liso do Sussuarão, e depois na véspera da batalha final:

Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo Estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você (Rosa, 1958, p. 480)

e

– Riobaldo, hoje-em-dia eunem sei, e, o que soubesse, deixei de saber o que sabia.... Por vingar a morte de Joca Ramiro, vou, e vou e faço, consoante devo. Só, e Deus que me passe por esta, que indo vou não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado... E digo... Menos vou, também, punindo por meu pai, Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir a você, Riobaldo, no querer e cumprir. (Rosa, 1958, p. 502)

Mas se o primeiro elemento apresentado pode não ser suficiente para justificar, em termos da estrutura da narrativa, a incapacidade de Riobaldo de discernir o aparente, a questão parece evidenciar-se quando pensamos na técnica empregada de envolver o interlocutor no próprio processo da narração, estendendo-lhe o problema da percepção da identidade de Diadorim. Embora a narrativa de Riobaldo não obedeça a uma ordem cro-

nológica, ele só revela ao interlocutor o segredo do amigo no exato momento em que o descobrira, e justifica sua atitude dizendo que o fez “para o senhor divulgar comigo a par, justo o traço de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também soube...” (Rosa, 1958, p. 563). Entretanto, esse recurso, que poderia parecer à primeira vista uma simples forma de manter o suspense da narrativa a fim de assegurar o interesse do interlocutor, tem aqui outra função, que consiste em testar-lhe a percepção, e, por conseguinte, expressar o tema da relatividade. Riobaldo deseja que o interlocutor experimente, através da narração, um processo semelhante àquele por que passou em sua vida, de modo a poder constatar se este será ou não capaz de descobrir, antes de lhe ser dito, aquilo que ele próprio não conseguira. Desse modo, fornece-lhe, através de toda a narrativa, uma série de indícios, desde a descrição de traços físicos de Diadorim até o relato de atitudes que, vistas em retrospecto, indicam claramente sua identidade feminina, e chega ao ponto de quase revelar-lhe tudo:

Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto a mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (Rosa, 1958, p. 182).

Entretanto, como mesmo nesse caso se mantém certa ambigüidade, a descoberta do segredo dependerá totalmente da percepção do interlocutor, e, por extensão, do leitor, podendo variar, por conseguinte, de uma pessoa para outra.

Essa variabilidade na percepção do sexo de Diadorim elimina todo tipo de certeza, inscrevendo a narrativa de Riobaldo numa espécie de neblina, em que todas as possibilidades aventadas se tornam viáveis, mas nenhuma delas se erige como dominante. A escolha é sem dúvida possível, como o era também a percepção, mas a dicotomia estereotipada, que hierarquizava os termos do processo, inserindo-os em eixos semânticos opostos, é decididamente posta em xeque. O *Grande sertão: veredas* é uma obra de indagação, de busca e de constantes e provisórias descobertas, e é esse seu caráter ambíguo, múltiplo e por vezes contraditório, que constitui um de seus principais fascínios, envolvendo leitores os mais variados e de todas as partes do mundo, como atesta a quantidade de edições e traduções que se sucedem em ritmo cada vez maior.

Referências bibliográficas

COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. *Corpo de baile*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. *Primeiras estórias*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Sagarana*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. *Tutaméia*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.



Eduardo de Faria Coutinho (1946) é natural de New York, N.Y. – EUA, e possui nacionalidade brasileira. É graduado em Português e Literaturas de Língua Portuguesa (1968), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, e mestre em Literatura Comparada (1973), pela University of North Carolina – Chapel Hill (EUA). É doutor em Literatura Comparada (1983) pela University of California – Berkeley (EUA), com a tese “The ‘synthesis’ novel in Latin América: a study on J. G. Rosa’s Grande sertão: veredas”. Atualmente, é professor titular na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada. Atua principalmente com os seguintes temas: Guimarães Rosa, Linguagem/Realidade, Síntese, América Latina e Narrativa.

Algumas publicações do autor

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

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

_____. *Guimarães Rosa* (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 2. ed., 1991. (Coleção “Fortuna Crítica”)

_____. (Org. em col. com Tania Franco Carvalhal). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.