

OUTRAS APROPRIAÇÕES E JAGUNÇAGENS: O MAR DE ROSA

Rafael Guimarães Tavares da Silva¹

RESUMO: Retomando a tradição crítica de *Grande Sertão: Veredas*, proponho uma reavaliação da dimensão espacial – gráfica – e temporal – fônica – da linguagem desenvolvida por Guimarães Rosa. Aponto a relação entre esse trabalho com a linguagem e o desdobrar de certos temas fundamentais para o romance – sejam eles de viés metalinguístico, filosófico ou religioso – e encerro com a sugestão de que o autor promove uma efetiva *realização* do que narra por meio da própria linguagem. A análise das insólitas relações sugeridas entre certas palavras fundamentais para o desenrolar do romance, como “medo”, “demo”, “deus”, “diabo”, “Diadorim” e “Riobaldo”, entre outras, suscitará reflexões hermenêuticas de caráter mais amplo e sugestivo.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande Sertão: Veredas*; Guimarães Rosa; Gramatologia; Oralidade; Literatura brasileira.

ABSTRACT: Resuming the critical tradition of *Grande Sertão: Veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*], I propose a reassessment of the spatial – graphic – and temporal – phonic – dimension of the language developed by Guimarães Rosa. I point to the relation between this labor upon the language and the unfolding of certain fundamental themes for the novel – whether metalinguistic, philosophical or religious – and I close with the suggestion that the author promotes an effective *realization* of what he narrates through his own language. The analysis of the unusual relations suggested between certain fundamental words for the unfolding of the novel, such as “fear” [medo], “devil” [demo; diabo], “god” [deus], “Diadorim” and “Riobaldo”, among others, will raise hermeneutic reflections of a more broad and suggestive scope.

KEYWORDS: *The Devil do Pay in the Backlands*; Guimarães Rosa; Grammarology; Orality; Brazilian literature.

A crítica de *Grande Sertão: Veredas* enfatizou, com razão, a importância de seu trabalho radical com a linguagem – principalmente em sua preocupação com aspectos orais – e propôs uma série de interpretações em que considerações dessa ordem desempenhavam um papel preponderante. Pretendo revisitar parte dessa tradição crítica, desenvolver um trabalho a partir de certa instância da linguagem radical de Guimarães Rosa (instância esta que não tem recebido a mesma atenção por parte da crítica) e propor sua importância para uma interpretação mais aberta e consciente da complexidade desse imenso romance.

Os estudos do “estilo barroco” de Guimarães Rosa tenderam a privilegiar seus processos de composição de palavras (estrangeirismos, arcaísmos, eruditismos, indianismos),² a variedade de suas fontes (eruditas, literárias, populares)³ e sua busca pela oralidade (por meio de expletivos, pleonasmos, superlativos, sintaxe, jogos sonoros, aliterações, coliterações, rimas,

¹ Doutorando e Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: gts.rafa@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7864336413389692>. Bolsista CAPES.

² Para mais detalhes, cf. CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 212-216; BORBA, 1974-1975, p. 15-44.

³ Por exemplo, cf. ARRIGUCCI JR., 1994, p. 13; MONTEIRO, 2006, p. 60; BONOMO, 2010, p. 158.

ritmos, onomatopéias, toponímicos).⁴ Esses estudos avançaram uma série de esclarecimentos importantes para aspectos obscuros da grande obra de Guimarães Rosa e, trabalhando de forma complementar, já fazem parte de sua fortuna crítica incontornável.

Um exemplo desse tipo de trabalho complementar dos estudos críticos é o que se verifica acerca do nome Riobaldo. Já Cavalcanti Proença (1973, p. 167), num dos primeiros estudos sobre *Grande Sertão: Veredas*, sugeria que o nome do narrador e protagonista do romance pudesse ser compreendido em sentido etimológico como Rio-Baldo. Segundo o autor, “Riobaldo, Rio-Baldo, não se realizou como jagunço.” (CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 187). Ainda que me pareça questionável essa constatação de que o elemento “baldo” desse nome indicaria o fato de Riobaldo ter baldado como jagunço (o que não me parece ter sido o caso, a julgar pela própria narrativa), essa compreensão “etimológica” já é moeda corrente nos estudos rosianos. Por outro lado, se for levada em conta a matriz popular – do interior de Minas Gerais – para a oralidade desenvolvida por Guimarães Rosa, é possível propor também que seu nome seja lido como “rio bardo”, ou seja, “rio cantante”, numa remissão evidente a seu papel como incansável narrador do livro (BARBOSA, 2018).

Outro significativo em que interpretações tradicionais – atentas a jogos intertextuais e etimológicos, por exemplo – se veem complementadas por considerações voltadas para o mesmo tipo de aspecto oral de matriz popular é a palavra “mar”. Sua importância para o romance, mencionada desde o estudo de Cavalcanti Proença (1973, p. 207-209), foi colocada de forma instigante por um estudioso posterior:

Ora, o *grande sertão* é uma espécie de mar. Desde o começo, o mar se infiltra no imaginário do livro. Quando o imaginário guerreiro e literário aparece reunido pela primeira vez para Riobaldo, quando os jagunços chegam à Fazenda São Gregório e ele pode experimentar o contacto direto com o mundo romanesco que antes só conhecia pelas histórias de seu padrinho (como um pequeno aprendiz de narrador escuta do pai as narrativas que passará também a narrar), quando ele vê encarnados diante dele aquelas grandes figuras dos casos sertanejos, eles são cavaleiros que *tinham navegado na sela a noite toda pelo sertão*. Quando Diadorim morre, é o mar que morre: *Chapadão. Morreu o mar, que foi*. O sertão é um espaço tão vasto, tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma *travessia* individual, ou seja, da travessia de um romance de formação. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 24).

⁴ Para mais detalhes, cf. CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 217-231; CAMPOS, 1970, p. 50-70; ARRIGUCCI JR., 1994, p. 18-19.

O estudioso menciona este parágrafo curtíssimo, importante para a compreensão de muito do que está em jogo no romance e que aparece próximo a seu fim: “Chapadão. Morreu o mar, que foi.” (ROSA, 1994, p. 865). Mas para além de uma relação entre a morte de Diadorim e a morte do mar é preciso notar que se “mar” remete a “uma grande extensão de água salgada; oceano”, numa possível alusão intertextual à *Odisseia*, a frase ainda pode ser lida de duas formas diferentes: a partir de uma elisão, como “Morreu o amar, que foi”; ou, a partir de um registro da pronúncia interiorana mineira, como “Morreu o mal, que foi”. Ou seja, o significante “mar” em *Grande Sertão: Veredas* – numa passagem de considerável disseminação – comporta, ao mesmo tempo, como possibilidade, uma alusão intertextual à *Odisseia*, uma referência ao amor por Diadorim e uma constatação do fim do mal representado por Hermógenes.⁵ Como se vê, é preciso ter atenção a várias instâncias de leitura para uma interpretação atenta à complexidade tecida por Guimarães Rosa a partir da narrativa de Riobaldo.

Apesar dessa riqueza da fortuna crítica rosiana – tão atenta a seus processos de composição de palavras, à variedade de suas fontes e a seu trabalho com a oralidade – poucos foram os estudos que atentaram para a dimensão material de sua “escrita”, a qual se manifesta em inúmeros jogos implicados pelo romance. Um caso emblemático dessa predileção dos estudiosos por outros aspectos da escrita rosiana que não a materialidade de sua letra – ou seja, seu aspecto gráfico – se dá, curiosamente, no estudo de um dos principais expoentes da poesia concreta, Augusto de Campos (1970). Ainda que o estudioso atente a algumas paronomásias empregadas ao longo do romance e mencione efeitos que funcionam como “amplificador ótico-acústico, trazendo para mais perto dos sentidos a imagem projetada” (CAMPOS, 1970, p. 69), sua abordagem – voltada para o *Grande Sertão: Veredas* a partir da ideia de uma “estrutura musical” – privilegia os aspectos sonoros em detrimento dos gráficos:

Falamos numa *temática de timbres*. Diversos críticos têm chamado a atenção para a relevância que assumem na obra de Guimarães Rosa os elementos formais da palavra. A tomada de consciência do processo de tematização “musical”, e seus desenvolvimentos “timbrísticos”, nos leva a distinguir, em meio à floresta de sons que, por quinhentas e setenta e uma páginas, atravessamos no *Grande Sertão*, certas gamas girando em torno de fonemas privilegiados. Dentre esses, um predomina, algo como uma fonte sonora de onde dimanam os principais temas-timbres que irrigam de musicalidade e narração: o fonema representado pela letra *D*. (CAMPOS, 1970, p. 55, grifos do autor)

⁵ Tal interpretação foi proposta também por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2018).

A intuição do crítico e poeta concreto, ao se voltar para a importância de significantes como “deus”, “demônio”, “diabo”, “Diadorim”, “Riobaldo” e “nonada” há de se mostrar acertada, embora o privilégio oferecido por ele a aspectos sonoros em franca desconsideração de aspectos gráficos seja uma tendência comum à crítica rosiana que, a meu ver, deveria ser reconsiderada. Dentre os poucos autores que, além de Augusto de Campos, atentaram para um ou outro aspecto da materialidade gráfica da escrita de Guimarães Rosa, é possível mencionar Donaldo Schüler⁶ e Davi Arrigucci Jr.⁷

Num artigo anterior, trabalhei o aspecto épico de *Grande Sertão: Veredas* e tentei indicar a importância de inúmeras características retomadas dos poemas homéricos para isso. Na sequência, pretendo demonstrar de que forma o escritor brasileiro ultrapassa essas retomadas e constitui – em seu romance – um monumento incontornável da tradição literária mundial do séc. XX. Com vistas a isso, partirei dessas considerações iniciais acerca da materialidade gráfica da escrita rosiana e demonstrarei a complexidade de seu trabalho com a linguagem.

A tradição homérica é de base oral e veio a ser colocada por escrito na *Ilíada* e na *Odisseia*. O *Grande Sertão: Veredas*, por outro lado, é de base escrita e pode se alçar à fala apenas por uma *performance* posterior de leitura. Enquanto Homero sai da oralidade e chega à escrita, Guimarães Rosa sai da escrita e chega à oralidade.⁸ Embora haja inúmeros pontos de contato entre essas obras e esses autores – como acredito ter demonstrado em meu trabalho anterior –, é preciso atentar para algumas diferenças fundamentais. O traço da letra – ou seja, a disposição dos grafemas e seus jogos no interior das palavras e frases – implica em relações inusitadas de sentido, complicando a interpretação de inúmeros significantes e de passagens importantes do romance.

⁶ O estudioso desenvolve considerações a partir de questões pontuais do romance e não se volta para os temas fundamentais que perpassam toda a narrativa. Ainda assim, sua argúcia é notável quando, destacando exemplos do romance, afirma: “Guimarães Rosa recorre ainda à palavra como realidade objetual. Utiliza o espaço gráfico para, com palavras, desenhar uma paisagem [...]. *Grande Sertão* é romance de fortes características materiais. O estilo de Guimarães Rosa reduz o imaterial a formas plásticas, tangíveis, numa autêntica atitude épica, objetivante.” (SCHÜLER, 1967, p. 72-73).

⁷ Embora não atente para os jogos que desdobrarei na sequência, Arrigucci Jr. (1994, p. 13) já propusera o seguinte: “Diante do relevo quase topográfico dessa linguagem, que se alça, opaca e ambígua, frente ao leitor, como se imitasse na materialidade do signo – por meio do ritmo e da sintaxe, dos recursos sonoros e imagéticos –, a áspera beleza da terra do sertão, o leitor pode ter a impressão de que se tende a absolutizar o valor da palavra em si mesma, tomando-a como a verdadeira palavra-coisa da poesia, conforme a conhecida distinção de Sartre.” Apesar disso, o crítico modula um pouco essa preponderância, diante da importância da estrutura do romance.

⁸ A posição dúbia dos poemas homéricos como obras a um só tempo orais (populares) e literárias (eruditas), para grande parte de seus críticos, é analisada por Haubold (2007, p. 31-46).

Além dos críticos anteriormente mencionados, Christian Werner, num estudo sobre possíveis “fórmulas homéricas” empregadas por Guimarães Rosa (principalmente “mire veja” e seus derivados), aproxima-se daquilo que desejo desenvolver. O estudioso afirmou o seguinte:

Nesse sentido, *mire veja* é um convite ao senhor e ao leitor para que vislumbrem essa imagem para sempre impalpável, ou seja, uma *imago* [...]. O próprio nome *diAdoRIM* contém uma forma do primeiro verbo da expressão em questão: *arim* é um anagrama de *mira*. [...] *Mire veja*, portanto, faz parte de um tema que perpassa todo o poema, a dificuldade de deveras se ver algo. (WERNER, 2016, p. 188, grifos do autor).

Atentando para a materialidade gráfica do significante Diadorim e relacionando-a a uma fórmula que atravessa, em suas diversas variantes, todo o romance, Christian Werner oferece a enunciação de algo que efetivamente aparece tematizado na narrativa. Pretendo adotar expediente análogo, mas aprofundá-lo e demonstrar suas implicações para uma interpretação atenta ao que está colocado em jogo por Guimarães Rosa. Para isso, tomo como mote a seguinte frase de Riobaldo, lida ao pé da letra: “Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra.” (ROSA, 1994, p. 239-240).

Pretendo exercitar esse “poder de ir até no rabo da palavra” em termos e expressões fundamentais para o romance, tal como nos nomes de certos personagens, bem como naquilo que anteriormente chamei de “fórmulas” (e suas variantes): “O diabo na rua, no meio do redemoinho”; “Nonada”; “Sertão”; “Veredas”; “Travessia”. Para isso será necessário atentar também para as formas como essas questões vêm tematizadas e explicitadas pelo próprio narrador, desenvolvendo num registro metalinguístico a complexidade de seu trabalho com a linguagem.

Sobre a fórmula “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” – numa variante ligeira da que aparece na epígrafe do romance –, Riobaldo comenta o seguinte: “Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não...” (ROSA, 1994, p. 8). Depois faz uma enumeração das manifestações do mal na natureza (empregando um recurso que, como sugeri em meu artigo anterior, é típico dos poemas homéricos, sendo chamado de catálogo de nomes) e conclui o seguinte: “Se sabe? E o demo – que é só assim o significado dum azougue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo.” (ROSA, 1994, p. 8).

Antes de desenvolver as considerações sobre o fato de que o demo “está misturado em tudo”, gostaria de retomar o momento em que o narrador explicita aquilo que chama de

“figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças”. Explicando ao mesmo tempo o momento de constituição da fórmula “O diabo na rua, no meio do redemunho...” e seu significado profundo, o narrador afirma:

Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramaredo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus. Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. – “Redemonho!” – o Caçanje falou, esconjurando. – “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: *redemunho* era d’Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho...* Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. (ROSA, 1994, p. 342, grifos do autor).

Esse momento em que, vendo o “doido espetáculo” da “briga de ventos” – redemoinho –, Caçanje esconjurou e Diadorim fez uma constatação dúbia,⁹ foi quando Riobaldo pensou pela primeira vez na fórmula: “O diabo, na rua, no meio do redemunho...” e se deu conta daquilo que havia de terrível em sua constatação: o demo está em tudo. Ele está tanto no meio da briga de ventos que se chama redemoinho, quanto “demo” está no meio da palavra “redemoinho”. Os significantes materializam aquilo que parece sugerido pelos próprios significados.¹⁰

Nesse sentido, não parece imotivado o fato de que a palavra “demo” seja retomada inúmeras vezes, em notações ambíguas,¹¹ inclusive sob a configuração de um anagrama perfeito que é um dos temas principais da narrativa: o medo. Em várias passagens, Riobaldo joga com as relações possíveis entre “demo” e “medo”. Note-se como, evitando usar a palavra “medo”, no seguinte trecho o narrador a sugere por meio de paronomásias de “demo” que remetem anagramaticamente ao sentimento do qual fala (e que evita nomear):

⁹ A dubiedade está no jogo possível entre “mar” e “mal”, na pronúncia mineira do interior de Minas Gerais, tal como sugerido acima.

¹⁰ Trabalhando com a frase “O diabo na rua, no meio do redemunho”, Augusto de Campos propõe algo que retomei aqui e desenvolvi: “Surge cerca de uma dezena de vezes em pontos diferentes do romance, de quando em quando com uma pequena alteração: a palavra *demônio* em lugar de *diabo*. Aliás, parece-nos mais rica esta variante pelo nexos fonético (que adquire ressonâncias e semânticas no contexto) criado entre as palavras *demônio* e *redemunho*: a própria maneira de grafar este vocábulo, embora possa estar ligada à especial pronúncia da fala sertaneja, tem a vantagem de acentuar ainda mais a proximidade entre as duas palavras, eliminando o hiato de *redemoinho* (que na grafia correta só aparece uma vez, no pórtico do livro), para mais facilmente nela introjetar a palavra *demônio*.” (CAMPOS, 1970, p. 54, grifos do autor).

¹¹ Augusto de Campos (1970, p. 57) anota as seguintes passagens em que o significante é retomado de forma velada: “De déu em demos, falseando” (ROSA, 1994, p. 265); “Demos o demo...” (ROSA, 1994, p. 746). E ainda seria possível acrescentar outras passagens, como a seguinte: “Ele era o demo, de mim diante... O Demo!...” (ROSA, 1994, p. 733).

Demiti de tudo. O **demo**, tive raiva dele? Pensei nele? Em vezes. O que era em mim valentia, não pensava; e o que pensava produzia era dúvidas **de me**-enleios. Repensava, no esfriar do dia. A quando é o do sol entrar, que então até é o dia mesmo, por seu **remorso**. (ROSA, 1994, p. 702, grifos meus).

Em procedimento inverso, numa passagem pouco anterior, Riobaldo fala do medo, mas, evitando pronunciar a palavra “demo”, sugere a relação – semântica e gráfica – entre tais palavras: “Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador...” (ROSA, 1994, p. 693).

O processo de mistura – paronomásica e anagramática – de temas importantes da narrativa em outras palavras, igualmente fundamentais e recorrentes, é tematizado em outra passagem de relevo no início do romance:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? [...] Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* (ROSA, 1994, p. 7, grifos do autor).

Note-se como o diabo vigendo dentro do homem tematiza os processos de composição tanto paronomásica (o “ruim” no “homem **arruinado**”) quanto anagramática (no “homem dos avessos”). Ambos os processos estão empregados – materializando a constatação de que “o diabo vige dentro do homem” – para a composição dos nomes de Riobaldo e Diadorim. Enquanto o primeiro inclui um anagrama completo da palavra “diabo” [Riobaldo > -i-ba-do], além de ecos que remetem a ela [Rioba- ↔ diabo], a segunda a recupera por meio de uma paronomásia quase perfeita [Diado---: d ↔ b: diabo]. A contaminação da palavra “diabo”, materializando-se no interior desses nomes próprios, revela-se ainda mais claramente quando elas aparecem no interior de uma mesma frase ou em frases próximas: “Cumpri como se deu. Como o **diabo** obedece – vivo no momento. **Diadorim** encolheu o braço, com o punhal, se defastou e deitou de corpo, outra vez.” (ROSA, 1994, p. 270, grifos meus); “Tento, cautela, toma tento, **Riobaldo**: que o **diabo** fincou pé de governar tua decisão!...” (ROSA, 1994, p. 673, grifos meus); “Tu vigia, **Riobaldo**, não deixa o **diabo** te pôr sela...” (ROSA, 1994, p. 702, grifos meus).

No caso do nome de Diadorim, os jogos são ainda mais complexos. Depois de atentar para sua “natureza ambígua dividida entre Deus e o Demo”, Augusto de Campos (1970, p. 61, grifos do autor) propõe as seguintes considerações:

Esse nome – DIADORIM – é um caleidoscópio em miniatura de reverberações semânticas, suscitadas por associação formal. Arrostando o perigo de uma simplificação, tentamos desmontar o aparelho vocabular, obtendo os seguintes fragmentos básicos, alinhados em dois grupos:

a) Dia + adora

+ im

b) Diá + dor

Assim, em dois planos de significado (deus ou o demo, sempre) se bifurca, desde o nome, essa criatura “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...”

O que existe de *ser* e amor em Diadorim é representado pela vertente a) *Dia + adora*. O que há de *não-ser*, pela vertente b) *Diá (diabo) + dor*.

As relações sugeridas revelam-se ainda mais interessantes quando se lembra de que o nome Diadorim é um apelido, obtido por deformação do nome verdadeiro – Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins –, no qual a presença de Deus se materializa e é tematizada diretamente nos nomes “Deodorina da Fé”. Nesse sentido, a tensão entre Deus e o diabo – já presente no próprio nome de Diadorim – se vê multiplicada pela tensão entre os nomes Diadorim e Deodorina, aparecendo ainda tematizada pela própria narrativa, inclusive com considerações sobre o caráter descarado e mentiroso do diabo e o caráter recatado e verdadeiro de Deus: “**Deus** come escondido, e o **diabo** sai por toda parte lambendo o prato... Mas eu gostava de **Diadorim** para poder saber que estes gerais são formosos.” (ROSA, 1994, p. 71, grifos meus); “**Deus** nunca desmente. O **diabo** é sem parar. Saí, vim, destes meus Gerais; voltei com **Diadorim**. Não voltei? Travessias... Diadorim, os rios verdes.” (ROSA, 1994, p. 436, grifos meus).¹²

Não deixa de ser curioso ainda que a corruptela do nome Deodorina – empregando um sufixo que neutraliza o gênero feminino – o envolva numa imprecisão de gênero que está em relação isomórfica com o personagem (CAMPOS, 1970, p. 62-63). Questão que é antecipada por Riobaldo, por dentro mesmo da linguagem, num jogo cambiante de sufixos e de gêneros, que sugere a chave existencial do personagem: “Diadorim é a minha neblina.” (ROSA, 1970,

¹² Outra passagem, anteriormente citada, na qual a tensão também se encontra tematizada seria a seguinte: “Me diga o senhor: por que, naquela extrema hora, eu não disse o nome de **Deus**? Ah, não sei. Não me lembrei do poder da cruz, não fiz esconjuro. Cumpri como se **deu**. Como o **diabo** obedece – vivo no momento. **Diadorim** encolheu o braço, com o punhal, se defastou e deitou de corpo, outra vez.” (ROSA, 1994, p. 270, grifos meus).

p. 27).¹³ Nesse sentido, uma interpretação atenta à materialidade dos significantes empregados em *Grande Sertão: Veredas* e de sua relação com os grandes temas desenvolvidos pela narrativa permite aprofundar a compreensão daquilo que está em jogo no romance – evitando generalizações pouco precisas e resoluções simplistas de sua tensão.¹⁴

A revelação sobre a outra identidade de Diadorim não resolve os conflitos que perpassam a narrativa, ao contrário do que sugere um estudioso do romance: “Diadorim tem repentes de mulher. No fim do romance desfaz-se o mistério. Riobaldo descobre que Diadorim (já morto) é mulher. Explicam-se os sentimentos que perturbavam Riobaldo.” (SCHÜLER, 1967, p. 70). Discordo que “os sentimentos que perturbavam Riobaldo” sejam “explicados” pela revelação de que Diadorim era mulher – a tensão e a ambiguidade no interior desses sentimentos permanecem para além de qualquer revelação. Da mesma forma, não posso concordar com Elizabeth Hazin (2008, p. 300), quando afirma que a revelação do nome verdadeiro de Diadorim no final do livro – como Deodorina – resolva a oposição que atravessa seu nome ao longo de toda a narrativa. A meu ver, não há uma vitória do elemento Deus (em Deodorina) sobre o elemento diabo (em Diadorim): a tensão permanece irresoluta e irresolvível.

É preciso notar que os jogos anagramáticos e paronomásicos (gráficos e sonoros) se dão não apenas entre as palavras aqui mencionadas, mas a partir delas se disseminam em muitas outras, sugerindo jogos insólitos entre palavras e sentidos, como na passagem seguinte (entre “dia”, “diabo”, “dormi”, “Deus”, “Diadorim”):

O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias. Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é o romãozinho, é um diabo menino, que corre adiante da gente, alumando com lanterninha, em o meio certo do sono. Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava. (ROSA, 1994, p. 405).

¹³ Analisando o sufixo –im em *Grande Sertão: Veredas*, constituído por meio de apócope, o próprio Augusto de Campos (1970, p. 62) mencionara o importante caso – e suas analogias com o nome de Deodorina – da palavra “neblina” (ROSA, 1994, p. 27; p. 194; p. 446; p. 722), chamada também de “neblim” (ROSA, 1994, p. 29; p. 203; p. 775).

¹⁴ Como é o caso do tratamento de Cavalcanti Proença (1973, p. 163), que, partindo da importância da religiosidade medieval para o romance, sugere apenas um lado angelical na configuração de Diadorim. Ou ainda de Arrigucci Jr. (1994, p. 25), que, remetendo a Leonardo Arroyo, vê no sufixo –im apenas uma remissão a nomes dos romances de cavalaria, “como o donzel Durim do *Amadis de Gaula*”.

Nesse mesmo sentido, é de se notar como esse método de leitura – atento não apenas à sonoridade das palavras, mas à concretude da letra – pode sugerir desdobramentos de sentido para frases de grande tensão disseminadora. Quando, ao fim do romance, pouco antes do combate final contra o bando de Hermógenes, Riobaldo – constatando a impossibilidade de amor entre ele e seu amigo jagunço – descuida e fala: “**Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...**” (ROSA, 1994, p. 827, grifos meus). A palavra “dia” é, num primeiro nível, o dia mesmo, mas pode ser também o “diabo” e até o próprio Diadorim. Assim sendo, Riobaldo fala de certo encobrimento, imagina a possibilidade de que estivesse claro, mas estaca diante do encobrir de algo que não sabe ao certo. Trata-se ainda daquele mesmo tema que perpassa todo o romance: “a dificuldade de deveras se ver algo”, na proposta de Christian Werner (2016, p. 188).

A complexidade desse tipo de leitura que tenho proposto aqui – uma leitura para além do que houve (do que se ouve ou vê) entre os que leram *Grande Sertão: Veredas*, numa indecidibilidade acumuladora de sentidos – pode ser desenvolvida a partir do que está presente nas palavras de abertura do romance:

– NONADA. TIROS QUE O SENHOR ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arribado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. (ROSA, 1994, p. 3).

“Nonada” é uma fórmula incontornável de *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que abre o romance e se encontra também perto de seu fim, num procedimento de composição poética chamado, entre estudiosos de Homero, de composição anelar [*ring-composition*].¹⁵ Acredito ser importante chamar atenção ao fato de que o emprego dessa palavra implica uma quantidade considerável de sentidos, devido a suas remissões intertextuais, como já notava um importante estudo dedicado ao romance:

Num primeiro momento, parece que o escritor só faz recircular a tradição, dando-lhe vida nova: uma palavra como *nonada*, pouco usada e surpreendente obstáculo inicial, traz consigo o peso do antigo uso sertanejo, de Euclides, de Godofredo Rangel (o da *Vida ociosa*), até da herança mineira do poeta Drummond (de “Os bens e o sangue”), de modo que seu significado de “coisa de nenhum ser ou de pouca importância”, conforme a bela definição do dicionário de Moraes, ganha outra espessura no texto onde, recorrente, se

¹⁵ Para mais detalhes, cf. DOUGLAS, 2007.

desdobra em outras inesperadas dimensões. Vê-se então, que ele trabalha por exacerbar o sistema de expressão de herança tradicional, levando-o ao limite. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 11-12, grifo do autor).

Gostaria, porém, de sugerir ainda um outro sentido, tornado possível a partir da constatação de que, ao longo desse romance, diferentes palavras associam-se não apenas semântica e sonoramente, mas também por remissões gráficas que complementam as outras. Refiro-me à possibilidade de tresler a palavra “Nonada” como “mônada”, em seus desdobramentos filosóficos evidentes para um leitor de Plotino (como era o caso de Guimarães Rosa).¹⁶ As conotações metafísicas de uma possível alusão à ideia de “mônada” em posições tão fundamentais do romance – não apenas no início e pouco antes do fim, mas também em momentos específicos de densidade semântica – poderiam ser complicadas pelo sentido negativo que a palavra “nonada” efetivamente tem. Essa multiplicidade é acionada pela precisão vocabular da narrativa de Riobaldo – precisão que porta o Múltiplo no Uno – e a perturba do início ao fim.¹⁷

O procedimento de composição desenvolvido em *Grande Sertão: Veredas* – com seu trabalho sobre aspectos sonoros e gráficos – pode ser chamado, segundo a especificidade que tentei apontar ao longo deste texto, de paronomásico-anagramático. Embora minha análise tenha se concentrado nas expressões formulares e nos principais temas que perpassam a narrativa, seria possível apontar como seu funcionamento continua operando pontualmente, em passagens específicas, evidenciando relações insólitas ou insuspeitas: como entre o tal “bezerro”, que, em seu nascer “arrebicado de beiços”, “rindo feito pessoa”, já trazia em seu próprio nome o **erro** característico do “demo”, sendo caracterizado como “erroso” (na passagem citada acima); no mesmo sentido, sugere-se que exista uma relação entre uma “amizade” e um “amor” que, negado, a torna “amarga”;¹⁸ além de muitos outros exemplos possíveis.¹⁹

¹⁶ Nesse sentido, um estudioso, depois de investigar e listar a “biblioteca alemã” de Guimarães Rosa, propõe o seguinte: “Sabemos, por exemplo, da religiosidade do escritor (notável também em nossa listagem) ou de sua preferência por filósofos como Plotino ou Bergson.” (BONOMO, 2010, p. 166).

¹⁷ Ainda que não sugira a possibilidade de relacionar “nonada” à palavra “mônada”, Augusto de Campos (1970, p. 54) atenta para sua importância capital ao longo de todo o romance.

¹⁸ “E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver?” (ROSA, 1994, p. 870).

¹⁹ Alguns desses jogos, a partir da materialidade gráfica e sonora de significantes com implicações menos abrangentes para o todo da narrativa – como “boi”, “campo”, “um mi de minuto”, “a mó de moinho” que “mói assim mesmo, a si mesma, mói, mói” –, são desenvolvidos por Donaldo Schüler (1967, p. 73).

Em todos os casos tratados e mencionados aqui – em minha retomada explícita de alguns estudos anteriores, imprescindíveis para minhas considerações –, acredito ter dado a ver uma questão que já revela, ainda que de forma velada, sua importância desde o título do romance, *Grande Sertão: Veredas*. A indecidibilidade que se pontua – por meio dos dois pontos – entre o aspecto fenomenológico da existência (o “ver” de *Veredas*) e seu aspecto ontológico (o “ser” de *Sertão*) é tematizada e materializada em inúmeras passagens do romance – muitas das quais já destacadas nas páginas anteriores – e sugere a importância de se levar em conta a dimensão gráfica e fônica dos jogos desenvolvidos no romance (desde seu título) a fim de se interpretá-lo com mais profundidade. Em todo caso, o método de composição paronomásico-anagramático – em suas implicações sobre a interpretação aqui proposta – dá a ver algo antes silenciado. Deveras: Ser tão Grande.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a escrita – mais do que *medium* para a expressão da oralidade ou mesmo de pensamentos e ideias – converte-se numa instância dotada de realidade em si mesma e apta a fundar em si sua própria realidade (ainda que, mais uma vez, por meio da linguagem). Nesse sentido, a hierarquização tradicional entre significado e significante – entre *langue* e *parole*, espírito e corpo, sagrado e profano – encontra-se fundamentalmente questionada pelo traço de Guimarães Rosa. E isso é uma diferença fundamental daquilo que se dá nos poemas homéricos – nos quais, apesar da pesquisa a que Saussure os submeteu, um princípio gráfico de composição não parece presente.²⁰

Não pretendo investigar as razões para que Guimarães Rosa tenha empregado tal método de composição. A mim, basta demonstrar a importância de se levar em conta a dimensão espacial – gráfica – da linguagem empregada por ele, como acredito ter feito. Ainda assim, gostaria de sugerir uma das razões possíveis para que fosse trabalhada uma relação entre a linguagem e a realidade, ou seja, para que a linguagem fosse empregada de modo a executar, em sua realidade gráfica, aquilo que ela própria diz e traça.

Antonio Candido, falando sobre o poder recíproco da terra e do homem, menciona existir entre esses elementos “uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhes um caráter fluido e uma misteriosa eficácia” (CANDIDO, 1978, p. 134). O crítico não se

²⁰ Saussure trabalhou com anagramas – tanto nos poemas homéricos quanto em poemas latinos –, mas seu conceito de anagrama privilegiava a dimensão fônica da linguagem (como também o faria em sua teoria linguística posterior): « Le concept d’anagramme développé par Saussure reposait sur l’hypothèse d’une insertion phonique de noms dans la poésie ancienne. Saussure a fait le choix du genre masculin pour nommer ces anagrammes afin de les distinguer de la figure traditionnelle, quant à elle de genre féminin. » (SORBA, 2015, p. 2, n. 1).

engana em sua intuição básica, mas não se dá conta de que esse princípio geral de reversibilidade entre “terra” e “homem” – mais do que ser aquilo a que se prendem as ambiguidades do estilo de Guimarães Rosa – só é possível por uma fundamentação na própria “linguagem” (em sua dimensão tanto fônica quanto gráfica). Em *Grande Sertão: Veredas*, a linguagem é a força que rege o princípio geral de reversibilidade presente de forma tão evidente no romance.²¹ Essa linguagem, em suas implicações intra e intertextuais, busca em artifícios característicos das formas poéticas arcaicas – repetições e paralelismos sonoros – e das formas poéticas contemporâneas – jogos gráficos e espaciais, como a poesia concreta veio a desenvolver (a partir da poesia de Mallarmé e Apollinaire) – restaurar uma potência linguística fundadora de sua própria realidade. A aparência cabalística do trabalho de Guimarães Rosa com significantes materiais e significados metafísicos é apenas a interface em que se dá a ver uma das faces da potência linguística renovada por sua obra.

Espero ter demonstrado a importância capital desses aspectos materiais – sobretudo em sua dimensão gráfica – da linguagem empregada por Guimarães Rosa. As implicações de minhas considerações não se limitam a questões da realidade narrada, do enredo ou mesmo de um desenvolvimento da linguagem centrado sobre si mesmo, mas incidem sobre seus aspectos metafísicos, tanto desenvolvidos na linguagem da narrativa, quanto tematizados por ela. Através de um trabalho refletido sobre a materialidade da linguagem, o narrador não apenas tematiza em palavras suas especulações, mas espelhando suas palavras em grandes temas, especula sobre a relação entre suas palavras e esses mesmos temas:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. (ROSA, 1994, p. 6).

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR. Davi. O mundo misturado. *Novos estudos*. São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Ler, ver, reconhecer: *anagnórisis* em *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. *PLURAL PLURIEL*, v. 18, p. 1-12, 2018.
BONOMO, Daniel Reizinger. A biblioteca alemã de Guimarães Rosa. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, n. 16, p. 155-183, 2010.

²¹ Outro crítico brasileiro já o intuía com argúcia, embora também não o tenha desenvolvido plenamente: “É fácil entender como aparece esse mundo misturado e como ele é objeto de uma representação ficcional também misturada. A mescla começa pelo meio concreto utilizado na construção do sertão como espaço ficcional e universo literário, que é a linguagem.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 11).

- BORBA, Francisco da Silva. Matrizes morfológicas em Guimarães Rosa. *Alfa*, Marília, n. 20/21, p. 15-44, 1974-1975.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no *Grande Sertão*. In: XISTO, Pedro; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 41-70.
- CANDIDO, Antonio. O Homem dos Aessos. In: _____. *Tese e antítese: ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 119-140.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. Trilhas no Grande Sertão (1958). In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª. ed. Rio de Janeiro; Brasília: Grifo; Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 155-239.
- DOUGLAS, Mary. *Thinking in circles: an essay on ring composition*. New Haven; London: Yale University Press, 2007.
- HAZIN, Elizabeth. De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico. *Revista da ANPOLL*, v. 24, p. 291-303, 2008.
- HAUBOLD, Johannes. Homer after Parry: Tradition, Reception, and the Timeless text. In: GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily (Ed.). *Homer in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 27-46.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O espaço iluminado no tempo volteador (*Grande sertão: veredas*). *Estudos avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 47-64, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>. Consulta em: 29 de outubro de 2016.
- SCHÜLER, Donaldo. Significante e significado em *Grande Sertão: Veredas*. *Organon*, Porto Alegre, v. 12, n. 12, p. 65-76, 1967.
- SORBA, Julie. Note de lecture: Pierre-Yves TESTENOIRE [éd.], *Ferdinand de Saussure. Anagrammes homériques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013. *Texto ! Textes et cultures*, Paris, vol. XX, no. 1, p. 1-7, 2015.
- WERNER, Christian. *Mire veja: uma fórmula em Grande sertão: veredas*. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 177-194, 2016.

Artigo recebido em setembro de 2019.
Artigo aceito em novembro de 2019.