

O suave de ser [...]

(Riobaldo)

**Resumo:** Em Grande Sertão: Veredas, as imagens figuram a experiência longínqua, realizando-se em forma e matéria. Um jogo com diversos componentes formais obedece a regras e a estratégias preciosas de duração na elaboração narrativa. Essas estratégias constituem um modo de organização que se estabelece a partir de elementos inseparáveis: a manipulação da experiência passada pelo narrador conjugada à perspectiva de presente.

**Palavras-chave:** narrativa; Grande Sertão: Veredas; imagem; memória.

**Abstract:** In Grande Sertão: Veredas (The Devil to Pay in the Backlands), the images show a distant experience which takes place in form and matter. A game with several formal components obeys the rules and precious strategies of time in the narrative elaboration. These strategies are a form of organization that is established from inseparable elements: the handling of experience of the narrator combined with the present perspective.

**Keywords:** narrative; The Devil to Pay in the Backlands; image; memory.

Parece-nos que o princípio pelo qual Riobaldo transforma sua memória em uma totalidade individualizante estabelece-se a partir do sentido profundo que as imagens, encontradas no passado, assumem quando reorganizadas. Enquanto “representação, não mais que representação” (BERGSON, 1999), as imagens figuram a experiência longínqua (*Se deu há tanto, faz tanto, imagine ...*), realizando-se em forma e matéria (imagens-lembranças). Um jogo com diversos componentes formais obedece a regras e a estratégias preciosas de duração na elaboração narrativa. Essas estratégias constituem um modo de organização que se estabelece a partir de elementos inseparáveis: a manipulação da experiência passada pelo narrador conjugada à perspectiva de presente. Tamanha é a capacidade desse narrador na elaboração do passado<sup>1</sup> que embora se remeta o tempo todo ao seu ouvinte, a emoção de narrar parece estender o passado, fazendo-o constância sinuosa e dolorida. A reconstrução de Riobaldo restaura e instaura uma ordem em que os limites do tempo tornam-se incompreensíveis, insondáveis. Não nos referimos ao evento (a trajetória no sertão), mas à capacidade senso-emotiva que resguarda a elaboração. Essa capacidade criadora do narrador em condensar na imagem a legitimidade da emoção e da razão, do falso e do verdadeiro, como ritmo poético. A sonância entre emoção e

razão é sintomática e parece inferir sobre o “eu” uma forma de sentido pronto e perene, mesmo que dual e não totalmente decifrável – como a esfinge – como a Natureza humana: o homem pelo avesso.

Essa materialidade da imagem<sup>2</sup> permite a compreensão do encadeamento poético como princípio resultado de uma associação da lembrança com o ato de narrar. Para Cleuza Passos (2000), Riobaldo não apenas “reconstrói a trama do passado, desfazendo laços e fios que se desdobram no presente, [...] não produz apenas sua própria reelaboração, mas retrabalha a tradição literária e, nela, a inserção da singularidade de Diadorim” (p.155). As emoções do eu-narrador traduzem-se em emoções estéticas que levam à contemplação da forma. Seduzindo, Riobaldo (re)descobre a experiência e a elege com fidelidade. Pouco à vontade ficamos quando nos deparamos com a imagem que, ao flutuar no limite da palavra (palavra proferida por Riobaldo), faz vibrar reflexões e nos conduz à insólita viagem do contador. A Casa nos parece ser essa imagem que, em descompasso com o Sertão, instaura a imobilidade central e pungente dentro de um espaço movediço: *Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos [...]*. É nesse universo que a Casa parece assumir, na narrativa de Grande Sertão: Veredas (GSV, doravante), uma densidade que agrega não apenas uma

intimidade, mas uma espécie de interposição da ausência e da Morte.

A imagem da Casa torna-se o ponto de partida e o ponto de chegada em *Grande Sertão: Veredas*. Como perfeito narrador moderno, Riobaldo, solitário, narra, do seu isolamento, uma experiência que oprime o presente. “Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (LUCKÁCS, 2000, p.43). É do conforto de sua Casa, isolado no presente, preso ao passado, que Riobaldo “fala” sobre o Sertão, o qual ele reconhece através da trajetória feita com/por Diadorim.

Nesse romance de Guimarães Rosa nos deparamos com a insólita voz de Riobaldo impondo-se ao silêncio do visitante. O diálogo de uma só voz quer nos fazer acreditar no narrador oral que, ao dividir suas experiências com o outro, mostra ter algo especial a dizer. O perfil do narrador oral forja a interação entre narrador versus ouvinte com esquemas narrativos que marcam a presença de um ouvinte atento: O *senhor mire e veja* [...]. A introdução da narrativa pelo travessão indica a inserção de imediato da fala direta da personagem: *Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de homem não* [...] (GSV, p. 1).

Nesse aspecto o romance opta estruturalmente pela fonte oral, mostrando o dinamismo da voz e a interação entre sujeitos (eu/tu) no processo narrativo. Como narrador, Riobaldo relembra o contador de *histórias*, histórias que ouviu dizer, histórias que viveu. O limite da sua experiência transforma em narrador e autoriza o homem que viveu muito, e que por isso mesmo tem muito a contar. Nada parece fugir a essa dimensão de homem já velho detentor de um conhecimento. Todavia, não demora muito e somos levados a perceber que a narrativa, à medida que se desenrola, escapa a exemplaridade, a ordenação de mundo lógico, ao nos apontar os desencantos do sujeito que, ao projetar seu discurso no passado, torna o presente inexistente, a não ser pela possibilidade que permite (tal presente) de rememorar o passado – *o ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente é o reconhecimento* (BERGSON, 1999, p.99). O jogo entre passado (acontecido) e futuro não realizado instaura a proposição do desencanto.

A sua práxis rememorada recobra não a totalidade, mas constitui-se no anulamento da

harmonia e equilíbrio; não há conflito como simples elemento da ação, não há puro mundo infantil do qual fala Lucács ao definir a epopéia:

A epopéia ou é o puro mundo infantil, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta por força uma vingança, que por sua vez tem de ser vingada, e assim ao infinito, ou então é a perfeita teodicéia, na qual crime e castigo possuem pesos iguais e homogêneos na balança do juízo universal (2000, p.61). Antes vislumbramos a busca na expressão da perspectiva do sujeito de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso. (LUKÁCS, 2000, p.60).

A dissolução da ordem, a impossibilidade de qualquer restauração, a imperfeição do herói denota a sua impossibilidade de ação; esta é, por fim, o aniquilamento do sujeito. Nesse ponto as interrogativas realizam a dimensão voraz e dolorida do sujeito, fazendo-se eco que desintegra no abismo do silêncio de seu ouvinte. “O indivíduo em sua solidão”, observa Walter Benjamin (ao falar do indivíduo no romance), “é o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (1985, p.54).

Riobaldo questiona-se, indaga-se sobre a existência do demo. Como narrador é *aquele que sofre dos limites da condição de existir* e se coloca diante de um mistério que não se desvenda, as formas desse mistério são as *veredas*: o *Grande Sertão ... as formas do falso*: as formas do mesmo (Diadorim). A sua perigosa busca o coloca diante da queda da Verdade, diante do Caos; o caos como “estado original como uma massa compacta e homogênea na qual nenhuma forma era discernível; ou ainda como uma esfera semelhante a um ovo, na qual o Céu e a terra se encontravam reunidos” (ELIADE, 1991, p.119). E a fragmentação nasce da destruição de uma totalidade bipolar e congênita: *o Diabo não existe, Pois não? [...] O diabo não há! É o que eu digo, se for ... Existe é homem humano [...]*; essa (des) ordem, proposta por Riobaldo crava, na sua narrativa, a dimensão da *dor de ser*. Nessa relação, a abstração da práxis torna-se o elemento estético da dualidade necessária como compreensão da busca pela essência da vida: “a linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monologa [...]” (1985, p.43).

A narrativa de Riobaldo não se limita a um mundo organizado pela máxima “eu vi”, como desencadeador de verdade, ou, ainda, “eu vivi”; antes, o narrador parece tornar esses limites impossíveis de consolidar qualquer verdade sobre o dito. Sua narrativa faz nascer a crença do narrador na dúvida. A dúvida diante “das coisas que se apresentaram pela sua experiência” é um elemento que problematiza, na linguagem, na forma de narrar, o “efeito” estético do texto.

A ausência de certeza sobre o mundo fragmenta esse narrador que se questiona sobre o aprendizado adquirido ao longo de sua travessia. Respira, a narrativa, a incompreensão; nesse dilema, o ato de narrar, *dividir experiência* com o outro, torna-se uma busca pela sistematização, através da memória, da experiência vivida. Entretanto, na contramão desse desejo, a experiência de narrar parece potencializar a impossibilidade de alcançar a essência e totalidade. Sobre essa questão, Flávio Wolf Aguiar salienta: “O mistério da existência é a face do mistério do ser, que compreende o seu avesso, o nada, a anti-criação, com que convive” (1992, p.86). François Hartog ilustra, ao falar da narrativa grega, que ao

fazer-criar e ao fazer-ver, o narrador faz muitas vezes o uso da autópsia para qualificar sua própria narrativa: Eu vi com meus próprios olhos [...]; do que há além falo por ouvi dizer e me informei interrogando (historéon). Assim o olho do viajante baliza o espaço e recorta as zonas mais ou menos conhecidas (desde aquilo que eu vi, ao que os outros viram – e até ao que ninguém viu); do mesmo modo, no espaço da narrativa, o olho dos narradores delegados, recorta as zonas mais ou menos críveis para o destinatário [...]. (1999, p.276).

François Hartog coloca essa problemática em dois níveis: a primeira forma a da história, aquela que Hegel chama de *História original*, organiza-se em torno de um “eu vi” e esse “eu vi”, do ponto de vista da enunciação, dá crédito a um “eu digo”, na medida em que digo o que vi. O invisível (“para vocês”) eu torno visível através do meu discurso. Ao contrário, no segundo tipo de História (positivista), [...] ausenta-se no estado de marcas, a enunciação, subsiste, entretanto, sob a forma de vestígios [...]. Desde então ser historiador não consiste em dizer o que se viu. Consiste, antes, em interrogar-me sobre o visível e as condições

de visibilidade. Afinal, o que é o visível? Ou seja: interessa não mais o que “eu vi”, mas o que é “que eu vi” (HARTOG, 1999, p.279).

Nesse processo reflexivo sobre a informação que ‘a mim’ se mostra pela visão, compreendida como o olhar através da lembrança, a intensidade luminosa sobre a experiência do passado - esse *olho que quer nos fazer crer que tudo vê/ou tudo viu*. O olho do passado, assim como o *terceiro olho*, torna-se o olho da sabedoria e sensibilidade. Mas a voz de Riobaldo expõe não a sabedoria, mas a impossibilidade de se chegar a ela, muitas lacunas ainda existem, muitas perguntas encontram-se sem resposta. Narrar, portanto, torna a sua palavra, o exercício dessa consciência.

A crença na sua narrativa parece ser articulada pela incompatibilidade que afirma a relação entre um passado vivido e futuro não alcançado. A dimensão da dor aproxima seu ouvinte a cada palavra. Não persuasão. Não falemos de persuasão. Riobaldo, como narrador, nada tem de convencer sobre a veracidade de sua história. Na narrativa oral, o estatuto do ato de contar estabelece o pacto entre ouvinte e narrador automaticamente no evento do narrar. Walter Benjamin salienta que “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (1985, p.210). A suspensão da descrença ou do descrédito é substituída pelo prazer de ouvir e é, a um só tempo, moeda de crédito atribuído ao interlocutor, transformando aquele que ouve no próximo narrador.

Para Riobaldo, aquele que ouve permite a si falar sobre o que “vi/vivi”. Nesse processo nasce a narrativa e instaura a dimensão vitalmente auditiva, ao expressar a voz humana como condutora; por isso, impregnada de significado e fascínio. Sobre essa questão, Julian Marías analisou que são três os sentidos que configuram, tal como prioritariamente o entendemos:

O tato, a vista e o ouvido, que dão origem, respectivamente, a três dimensões (embora não distinguíveis): realidade, mundanidade e a significação [...] É a vista que estabelece o mundo, mas é o ouvido que capta o sentido das suas vozes. E a voz humana não é só som, nem sequer som pessoal: é palavra. (1998, p.17).

Ao tentarmos refletir sobre a forma de sistematização de um conhecimento que se repousa na experiência passada e, sobretudo, na

voz que não se limita a uma intenção reflexiva, encontramos na busca da sabedoria, o remover das coisas, o desenterrar os mortos e os sentimentos:

Renunciando aos altos poderes que o elevaram por um instante acima da sua própria estatura, o homem do Sertão se retira na memória e tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos. “E me inventei neste gosto de especular idéias”. (CANDIDO, 1983, p.309).

A palavra de Riobaldo, pela composição enigmática que assume, instaura o mistério das coisas e, por isso, a sua incapacidade de representá-las. A compreensão imposta configura uma organização da experiência passada pelo jogo estabelecido entre *lembrança* e *esquecimento* muito bem demarcados na sua forma de narrar. A palavra, supostamente falada a um outro, que instaura dada realidade, não raro, não converge em si uma exatidão afirmativa ou negativa: *a forma é disforme*. E a palavra sucumbe a essa intenção desfigurada de eventos. Tal palavra nos incita ao abismo, nos converge à desintegração do acontecimento, como se, para além dele, pudéssemos encontrar a irremediável: palavra. A imagem na sua dimensão móvel, criada pela memória e imaginação de Riobaldo-narrador, faz brotar e significa o indizível ... o indefinível: “as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito” (ELIADE, 1991, p.87).

Imagens que se misturam e se separam, na dança, no movimento impalpável de inconcebível expulsão da lógica. Imagens que desnudam sentidos e que revertem em acontecimento e se formam acontecimento. Para Foucault, “o sentido-acontecimento é sempre tanto a ponta deslocada do presente como a eterna repetição do infinitivo” (1997, p.56). Riobaldo narrador parece alcançar, no limite da palavra, o flutuar de imagens, e consegue com isso, em vez de “encerrar o sentido num núcleo noemático que forma uma espécie de coração do objeto conhecível, deixa-mo-lo flutuar no limite das coisas e das palavras como o que se diz de uma coisa (não o que lhe é atribuído, não a coisa em si) e como o que sucede ( não o processo, não o estado)” (FOUCAULT, 1997, p.56). Riobaldo atinge, por meio da imagem-acontecimento, uma singularidade descontínua,

movediça e não-lógica, tentando traduzir, sob o diedro, o não-domínio do sujeito sob sua experiência. Para Flávio Wolf Aguiar, o narrador Riobaldo empreende “a dura travessia da escolha e da descoberta de que nem sempre esta depende da vontade do sujeito, que no mais das vezes, é escolhido, ao invés de escolher. Foi este o caso de seu amor por Diadorim, e foi este o caso de Diadorim, escolhida para sofrer de um amor oculto” (1992, p.85).

A memória dialoga com essa perspectiva de Morte “do acontecimento”, mas também de prolongamento, através da lembrança, não do evento, mas das emoções, o cruzamento entre a história e a intimidade, alcançado pelo modo de *olhar* o passado. Nessa direção, três elementos se encontram, se confundem e se completam como densidade representativa do projeto estético de *Grande Sertão: Veredas: Memória/Casa/Morte*. Temos, portanto, a imagem estática, imposta pela Casa e a Morte como ato de armazenamento e ato de esquecimento: luminosidade e sombra como *letê* e *eunoe*<sup>3</sup>. O espaço da Casa caracteriza o espaço enraizado que agrega a intimidade sagrada. Nessa imagem, a dimensão da mobilidade e do estático parece suscitar o conflito da intimidade, conservando a linha de profundidade da *casa onírica, uma casa-corpo*, em um lirismo como retorno à imagem da mãe. A Casa como símbolo do feminino, pois *todos os lugares de repouso são maternos*, realiza a volta às origens (se multiplicando em imagens de aconchego e proteção). A Casa como unidade de imagens incoativas do feminino em oposição à guerra, espaço masculino, anuncia em certa medida o fechamento espacial e, porque não, o fechamento pelo qual se organiza Diadorim. A imagem da Casa, metáfora da imagem de Diadorim, orienta-se como recipiente de adormecimento e sofrimento internos. Casa como espaço de acolhimento, de união e encontro, do amor e da intimidade prometida e negada a Diadorim. A imagem da Casa, nesse sentido, duplica a imagem do sertão pelo desritmo, ao assegurar o retorno imediato à intimidade - do aconchego ao soterramento dos sonhos e desejos. São várias as imagens da Casa ao longo da trajetória de Riobaldo ao lado de Diadorim, mas três orientam uma composição lentamente descrita pelo narrador, oscilando entre a intimidade e a Morte, a saber, a Casa de Hermógenes, a Casa da fazenda dos Tucanos e o sobrado do paredão.

Nesses momentos, a Casa é aquela que protege e oprime duplamente, desdobrando-se em estado de dor e Morte. Em função dessa interposição de sentidos como forças aglutinantes e força de variação, selecionamos a imagem do sobrado do paredão, a Casa de onde Riobaldo enxerga o confronto entre Diadorim e Hermógenes. Vejamos a narrativa:

O sobrado restou nosso. Com anseio, olhei, para muito ver, o sobrado rico, da banda da mão direita da rua, com suas portas e janelas pintadas de azul, tão bem esquadriadas. Aquela era a resistência alta do Paredão, sobreana das outras. Dentro dela estava sobreguardada a Mulher, de custódia. E o menino Guirigo e o cego Borromeu, a salvos. Da parte de cima das janelas, e das portas, no res, vez a vez meus homens descarregavam. Aquele sobrado, sobradão, parava lá, sobre sereno – me prazia tudo comandando. (GSV, p.516).

Essa imagem, explorada em seus detalhes, sem o resumo do contado, tece o movimento que antecede a Morte de Diadorim: o embate final da narrativa, o confronto planejado e esperado com o Hermógenes. Alguns pontos sobre esse momento merecem considerações, sobretudo o conflito entre os jagunços, cedendo lugar ao duelo; a imagem do Sobrado como a Casa de refúgio de Riobaldo: o cantão de guerra [...], não menos importante, o afastamento de Riobaldo e a presença da Morte. *Era a cara pura da morte* (GSV, p.514). Nesse momento da narrativa, temos a organização dos acontecimentos em dois planos. No primeiro plano, Riobaldo narra o suceder da batalha – *Ah pa-pa! Falei fogo. Aquilo em volta se arreventava, batalhava. [...] Mas a gente tinha conseguido de firmar possessão – agarramos mais a metade do arraial, do arruado. O sobrado restou nosso* (GSV, p.515). Nessa fase, o discurso articula ação do bando e a posição de líder – *ah esses meus jagunços – apragatados pebas – formavam trincheira em chão e em tudo. Eles sabiam a guerra, por si, feito já tivessem sabido, na mãe e no pai. Só se aos uivos urros, se zurrava. Aí – como tomei chegada e peguei postura. Valia ver – comandar? Gritei: - “Chaga de Cristo!”... Os meus davam ainda outros gritos. A carabina, em mãos, coisa mexedora. A gente disparava dentro dos quintais, avançávamos. E detrás das casas. E guardávamos o emboque da rua. [...]* (GSV, p.514). A focalização panorâmica mostra o ângulo da guerra, jagunço enfrentando jagunço.

Em outro plano, a narrativa se fecha para a situação particular de Riobaldo e Diadorim; aquele, guiado por Diadorim, é afastado do perigo da guerra e da Morte. Em momento breve de diálogo e convencimento, Diadorim apela ao imperativo, fazendo uso da condição de liderança assumida por Riobaldo para convencê-lo a deixar a frente de batalha: *“Pouco é, para ações. Tu vai lá, Riobaldo...”*. – *quem me disse foi Diadorim, em tanto. Surriada zuniu O tutuco das balas, e as que batiam no chão, as raivosas, tirando terra. [...] – “Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mestra: que lá em riba, de lá tu mais alcança... Constante que, aqui, o negócio esta garantido ...”* – *ele disse, mansinho, de me persuadir* (GSV, p.516). Nessa fala, Diadorim utiliza, fundamentalmente, em seu argumento, duas condições de Riobaldo: 1) a habilidade no uso da arma; 2) a condição da Chefia exercida por Riobaldo. Diadorim estrutura seu argumento de tal maneira, fazendo Riobaldo entender que sair da frente de batalha não seria abandonar o embate, mas buscar o melhor lugar onde sua pontaria mais acertasse. Articulando esses dois dispositivos, Diadorim acentua a diferença de Riobaldo diante do bando e, nesse sentido, a necessidade de ocupar lugar diferenciado na guerra: *Acolá no alto que é lugar de Chefe*. O símbolo do acordo ocorre pela instauração do orgulho crescente manifesto em Riobaldo; este orgulho, por sua vez, atenua a força imperativa presente no discurso de Diadorim, tanto assim que o final da reflexão de Riobaldo realiza a repetição da idéia sugerida por Diadorim: *Tropei o rifle-papo pelo mau ser, movi mão, fogo. Nesse ato, nem sei se matei. As artes, lá, o sobrado, que torna mirei e admirei. Meu posto?*

O quanto também olhei Diadorim: ele, firme se mostrando, feito veada-mãe que vem aparecer e refugiar de propósito, em charmariz de finta, para a gente não dar com o veadinho filhote onde é que está amoitado. Aquele sobrado era a torre. Assumido superior nas alturas dele, é que era para chefe comandar – reger o todo cantão de guerra! (GSV, p.516).

Entretanto, esse distanciamento de Riobaldo da frente da batalha, e que Diadorim faz crer ser uma estratégia de guerra, torna-se possível, uma vez que orienta uma alternativa já manifesta por Riobaldo em outro momento da narrativa.

Referimo-nos a instantes iniciais da guerra em que o bando de Hermógenes estoura, desarranjando o ajeitado. A surpresa desorienta Riobaldo, – [...] que o inimigo era de estourar, todo de repente, da banda outra, lugar onde não devia de vir, nem ali possível de ser esperado. Eles eram quantidade. [...] Tudo diferente da cartada [...] (GSV, p.513) - leva-o a crer que a guerra está perdida e, assolado pelo medo, sofre e chega a titubear: [...] *lavorei pensando: que eu era tonto, e burro, e idiota as mil vezes, porque agora estava perdida irremediavelmente minha ocasião, e a guerra, descambava, fora do meu poder ...* (GSV, p.513).

A voz interna orienta o afastamento, articulando o sentido desertor, sentido este que aparece nomeado por meio da figura de Sidurino: *E senti meu corpo muito grande. Me xinguei. Um sujeito vinha correndo, nele eu quase atirei. Desertor? Ah, não, esse o Sidurino era, correndo por um cavalo. Ah – e bem fosse!- ia voltear para o Cererê-Velho, chamar, trazer reforço, para darem retaguarda.* (GSV, p.513). Os caminhos encontrados e problematizados recortam uma assimilação dialética onde transcorre um drama pessoal, o que dita a voz interna e o seu dever como Chefe, em uma fração temporal, em que o acontecimento o isola, atingindo o limite entre Medo/Coragem/Orgulho; estes, por sua vez, estão re-articulados na fala de Diadorim, ganhando novo valor: *Chefia/Dever/Pontaria-Mestra. – “Eu vou...”; fui. Deixando outro em seu lugar, Riobaldo atende à sugestão de Diadorim e encerra um dos poucos momentos em que se separa do amigo<sup>4</sup> :*

*E eu acabei de me enroupar, mal, mal e escutava essas vozes: - ‘ Tu não vai lá, tu é doido? Não adianta... Não vai, e deixa que eles mesmos uns e outros resolvam, porque agora eles começaram tudo errado e diferente, sem perfeição nenhuma, e tu não tem mais nada com isso, por causa que eles estragaram a guerra...’ Assim ouvi, sussurro muito suave, vizinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo? Não. Ah, não. Mas meus pelos crescendo em todo o corpo. Mas essa horrorizância. Daquela doçura nojenta de voz [...].* (GSV, p.513).

*Rastejei, tomei saída, conforme tinha de ir: pelos quintais das casas. Ainda virei, relanceando. Sempre queria ver Diadorim. O querer-bem da gente se despedindo feito um riso e soluço, neste meio de vida. (grifos nossos, p. 516). A*

*narrativa nos permite conhecer o processo do deslocamento, em dois planos, um que manifesta o afastamento do Chefe de jagunços e outro que apreende em tom nostálgico e sensível da separação: Avancei, rompi uma cerquinha de taquara, contornei um pano de muro, onde o Paspé tinha furado os adobes, cavando torneiras. E dei fé: que o Jiribibe vinha me acompanhando.[...] (p.517) [...] a gente ouvia a urração, ou cita seja, destemperada, dos inimigos, e um desentoar de cantiga, que toda pessoa era -da, segundo a qual. Aos canalhas. (GSV, p. 517, grifos nossos).*

O afastamento recebe o cuidado descritivo de um artesão, apresentando todo seu percurso até a chegada à torre. Riobaldo se conduz ou se deixa conduzir:

*Avancei, furando os terreiros e as hortas, eu debaixo de armas, nos arreios. Toda a parte ali tinha gente nossa, que com brados me saudavam [...] Avancei, rompi uma cerquinha de taquara, contornei um pano de muro, [...] . Daí, depressa, ganhamos trincheiras, atrás dum forno de assar biscoitos: e berraram punhadão de disparos, para nosso lado, chega semelhana rajada de chuva-de pedra.. Lugar danoso! Aguardamos, deitados. [...] Assim rastejamos. E pouco faltava para o quintal do sobrado: só uma cerca miúda, com um chuchuzeiro dependurado com chuchus grandes. [...] Ai entrei. Subi a escada. (GSV, pp. 516-517).*

Essa disposição descritiva permite um processo ascensional presente no percurso, elevando o sobrado à condição de Torre (*assumido superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger o todo cantão de guerra!*) (p.516). Como edifício sagrado, a torre instaura um estado que se desloca do sentido de acordo, realizado entre Riobaldo e Diadorim, ao sentido de catástrofe e da Morte. A presença de escadas, em cada degrau, marca as etapas de ascensão sofrida por Riobaldo: *Subi aquela escada-de-redor, escutando a madeira nos meus passos, e avisando: - “quem vem sou eu, minha gente!”* (GSV, p.518). A imagem do sobrado torna-se o lugar onde as coisas escapam à capacidade de ação ou reação. É o espaço da inércia. Ocupando a condição de observador, o narrador dá conta das etapas conflituais que vai viver do lado interno da Casa. A janela instaura uma capacidade de apreensão da guerra cuja distância exige o olhar atento. Ver, portanto, o que se passa não apenas

do lado de fora, mas abaixo de Riobaldo, parece se apresentar como formas de compreensão da imersão que faz o narrador. *É o que o furor da guerra, lá fora, lá embaixo, tomava certa conta de mim, que a quase eu deixava de dar fé da dor-de-cabeça, que forte me doía, que doesse vindo do céu da boca, conforme desde, aos poucos, que o fogo tinha começado.* (GSV, p.524) Os detalhes do percurso, a sua posição na janela, seus vários momentos de reflexão impõem à narrativa uma guerra própria travada entre Riobaldo e ele mesmo. As turbulências internas e o delongar da guerra se entrecruzam:

Como para a janela eu fui, quase que na imaginação de botar meu olhar e haver de ver, no longe tal, o lugar aonde ela andava. [...] faziam bem duas horas que aquela batalha tinha principiado. Se estava no poder do meio-dia. [...] Os tiros, gritos, eco, baque boleu, urros nos tiros e coisas rebentáveis. Dava até silêncio. Pois porque variava, naquele compasso: que bater, papocar, lascar, estrelar e tropejar – trouxe – cerrando fogo; e daí marasmar, o caldo de repente, ao vindo aos tantos se esmorecendo, de devagar. [...] (p. 519).

Minhas duas mãos tinham tomado um tremer que não era de medo fatal. Minhas pernas não tremiam. Mas os dedos se estremecitavam esfiapado, sacudindo, curvos, que eu tocasse sanfona. [...] (GSV, p. 521).

[...] 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... (GSV, p. 526).

*Como que lavar uma guerra de dentro e outra de fora, cada um cercado e cercando. O tempo no sobrado decorre entre o conflito interno vivenciado por Riobaldo e a mobilidade feroz da guerra. Esses dois pólos dinamizam a imagem, a partir fundamentalmente do conflito, a nosso ver, central, entre coragem e medo: Ah, não! Os nossos agüentavam o relance, arre disparando, o mastro de balas; foi um fogo... E eu, hesitando nos meus pés, refiz fé: teve o instante, eu sabia meu dever de fazer. Descer para lá, me ajuntar com os meus, para ajudar? Não podia, não devia de; daí, conheci. Ali, um homem, um chefe, carecia de ficar – naquele meu lugar, no sobrado* (GSV, p.522, grifos nossos).

Riobaldo pensa em retornar, voltar ao lado dos companheiros, mas, contrário a esse caminho,

opta por ficar no sobrado. Re-articulando as palavras de Diadorim, encontra a justificativa à sua decisão e encerra um sentido que se completa pelas duas figuras que se mantêm no sobrado junto a ele: o cego Borromeu e o menino Guirigó, assentados no banco, encostado na parede para o interno. Esses dois muitos juntos, como que tremiam um tanto. Ambos, um pela cegueira e outro pela ingenuidade, expressam a dinâmica do mundo pela ausência. Como Metáfora, são esses os sentidos que distanciam Riobaldo de Diadorim na condição do-não-saber. O estar na janela, ver o embate, a dura guerra, é a única apreensão que pode Riobaldo realizar. Diante das intenções de Diadorim nada conhece; é pela cegueira e ingenuidade, presentificadas nas figuras das duas personagens, ao seu redor, que Riobaldo é levado ao momento do fim - uma cegueira que o atravessou durante toda a sua experiência ao lado de Diadorim. O fim do segredo se conforma com o fim da guerra. O fim de tudo. Se o duelo expressa a circularidade em que a Morte encerra, há, paralelamente, a construção do processo lento e dolorido vivenciado por Riobaldo-observador. À medida que o duelo ocorre, no meio da rua, o narrador constrói o devorador processo de petrificação sofrido por ele; como tal, articula a dinâmica da torre, esguia e poderosa que observa o cessar do tiroteio na rua, vislumbrando, solitária, o redemunho. A verticalidade daquela e a circularidade deste é, pelo avesso, que as duas formas se interpõem, se re-conhecem e articulam a dialética: o estático (da torre) e a mobilidade (a guerra), medo/coragem, amor/ódio: Riobaldo/Diadorim.

Como os braços me testemunhavam um peso... Mesmo estranhei, quando fui notando que o tiroteio da rua tinha pousado termo; achei que fazia um certo minuto que o fogo teria sopitado. Cessaram, sim. Mas gritavam, vuvu vavava de conversa ruim, uns para os outros, de ronda-roda. [...] conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz.

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. [...] Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco. [...]. (GSV, p.526).

Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu não pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... Trespassei. (GSV, p.527).

O lirismo dessa passagem recorta o estado de dor, não a descrição do duelo; dele temos apenas passagens descompassadas, desorganizadas, como se o olhar de Riobaldo não conseguisse apreender, como se a mobilidade fosse dinâmica demais aos seus olhos estáticos; por sua vez, há o rastro absoluto do desespero e da dor como estágio da alma. Um transpassar de sentidos, reviravoltas, abismos e tempestades: *Eu estou depois das tempestades*. Nessa passagem, o Sobrado do Paredão se interpõem à configuração da Morte. É nesse espaço, sobretudo, que os momentos mais conflituosos do sujeito Riobaldo estão apresentados. Essa localização, lugar onde as coisas aconteceram, na sua esfera de fechamento e isolamento, diria mesmo, aprisionamento/achatamento, intercala-se à própria dinâmica do sertão. Não como mero espaço da intimidade, mas, para além desse limite, esse lugar preciso, dentro do sertão, esvazia-se como exposição racional do acontecimento. A Casa encerra, em processos graduais, a dialética, os contrários, a descontinuidade como fenômeno do tempo, uma espécie de suspensão das ações: *Tempo é a vida da morte: Imperfeição*. Se há o comprometimento com a perspectiva estática, será nela, na Casa, que a revelação ocorre. É nela que Riobaldo fica sabendo sobre a identidade fragmentada de Diadorim. Finda a guerra, o duelo que termina com duas mortes: Diadorim cumpre seu desejo de vingança e se sacrifica. Será na Casa que a revelação ocorre incitando em Riobaldo o desespero. A dimensão do corpo se apresenta pela apreensão da Morte, atemorizando Riobaldo pelo desvelar do jogo entre o que não foi/não era e o que de fato é. O ritual de lavar e vestir o corpo, ao prepará-lo para o enterro, celebra a descoberta e a materialidade. O corpo na sua plasticidade, na identidade física. O corpo na sua dormência sem sentido, sem força e sem reversibilidade, é

decifrado identidade social: Mulher. O enigma posto (Diadorim) não é decifrado por Riobaldo, a não ser pela Morte, a matéria, tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível, petrificada, se revela a Riobaldo: *Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha limpou as faces de Diadorim, casa de tão grosso sangue, repisado*. Essa parece ser a função da Morte em tornar visível, desmascarando o corpo, nos seus segredos, a sua fisiologia. O Nome, sentido inapreensível em Diadorim, cede lugar ao corpo, absoluto e imperioso, pleno e perfeito. Somente essa substituição da nomeação pela matéria pode levar à constatação. Enigma que só se reconhece como tal por meio da Morte. A Morte, como escultora de sentidos, encaminha Riobaldo à desesperadora certeza e início de angústia, diante da consciência de que precisava decifrar o amigo amado. Encanto e sofrimento se combinam em estado de revelação. A matéria não é reconhecida em sua condição ignóbil ou repugnante, ao contrário, o corpo nu de Diadorim, posto sobre a mesa, transcende em beleza perpétua – e a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossível. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa em máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis. ... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (GSV, p.530) - e enleva Riobaldo em desespero e surpresa, enleva consigo, esse mesmo corpo, os encantos do que foi e teria sido: *adivinjava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... e eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - “Meu amor!...”* O corpo todo apreendido articula o desterro cruel, em que tocar esse mesmo corpo já é sem tempo, já se faz para sempre passado: *Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a mulher estendeu a toalha recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca* (GSV, p.531). O toque como desejo resguardado, durante todo o tempo em que Riobaldo esteve ao lado de Diadorim, mal escondido, adiado, ou, por vezes, excomungado, permanece para sempre constante de um sentido triste e belo, e, encadeia, na imagem do terrível, a estética da dor e do sofrimento.



1- Bergson observa que “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar.[...] o seu reconhecimento deve ser antes vivido do que pensado” (1999, p. 90).

2- Sobre a estrutura da imagem e seu desenvolvimento histórico, ver VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988. Para Bachelard, “o sentido de materialização da imagem se estabelece quando encontrado um elemento material que lhe dê sua própria substância, sua poética específica” (1998, p.4).

3- A imagem dos dois rios está presente na *Divina Comédia*. Dante põe, no paraíso terrestre, ou seja, no purgatório, dois rios, denominados Letê e Eunoé. Letê é o rio do além [...] nasce de uma fonte sobrenatural alimentada por Deus (PURG. XXVIII). Tem a faculdade de eliminar definitivamente a lembrança, os vestígios dos pecados. Em grego significa *esquecimento* (PURG, XXVI, 108). *Eunoé desconhecido pela tradição, é criado por Dante partindo do grego eunous (=de bom sentimento) e atribuído a um riacho que corre no paraíso terrestre alimentado pela fonte de que provém Letê; mas, enquanto quem bebe a água deste esquece o pecado, Eunoé reativa a lembrança das boas ações cometidas (ou, em geral, do bem)*.

4- Após entrar para o bando, há apenas três momentos em que Diadorim e Riobaldo se separam: o primeiro afastamento ocorre ainda sobre a Chefia de Medeiros Vaz; o segundo, quando Riobaldo segue em busca de Otacília, e o terceiro, a guerra no Paredão, momento em que resolve ir ao sobrado.

Aceito para publicação em XX/XX/200X.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, F. W. O pacto e o pacto letrado. *Organon*, Porto Alegre, v.5, n.19, p. 85-92, 1992.
- AUERBACH, E. *Figuras*. São Paulo: Ática, 1997.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: \_\_\_\_\_. *Fortuna crítica Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 294-300.
- ELIADE, E. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mefistófeles e Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud e Marx*. São Paulo: Princípio, 1997.
- HARTOG, F. *O espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Narrar ou descrever. Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, K. H. O pacto entendido como “lance”. *Organon*, Porto Alegre, v.5, n.19, p.93-99, 1992.
- SPERBER, S. F. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- SIMÕES, I. G. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva.
- YATES, F. A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.
- VERNON, M. D. *Percepção e experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- VILCHES, L. *La representación de las imágenes*. 2. ed. Barcelona: Paidós, 1988.



