



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**MARCOS ROBERTO GRASSI**

**AS TRAVESSIAS DO SENSÍVEL –  
EXPERIÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO EM GRANDE  
SERTÃO: VEREDAS**

**CAMPINAS,  
2017**

**MARCOS ROBERTO GRASSI**

**AS TRAVESSIAS DO SENSÍVEL –  
EXPERIÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO EM GRANDE SERTÃO:  
VEREDAS**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.**

**Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber**

**Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Marcos Roberto Grassi e orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.**

**CAMPINAS,  
2017**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

G769t Grassi, Marcos Roberto, 1982-  
As travessias do sensível - experiência e transformação em Grande Sertão:  
veredas / Marcos Roberto Grassi. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas - Crítica e  
interpretação. 2. Fenomenologia e literatura. 3. Fenomenologia existencial. 4.  
Sentidos e sensações na literatura. 5. Compreensão na leitura. I. Sperber, Suzi  
Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da  
Linguagem. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Sensitive crossings - experience and transformation in Grande Sertão: veredas

**Palavras-chave em inglês:**

Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas - Criticism and interpretation  
Phenomenology and literature  
Existencial phenomenology  
Senses and sensation in literature  
Reading comprehension

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]  
Alfredo Cesar Barbosa de Melo  
Jorge Henrique da Silva Romero

**Data de defesa:** 16-02-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Jorge Henrique da Silva Romero

Miriam Viviana Gárate

Alcebíades Diniz Miguel

IEL/UNICAMP  
2017

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.**

*Dedico este trabalho aos meus pais, Mercedes e Joaquim,  
às minhas irmãs, Daniele e Mônica, aos meus sobrinhos,  
Laurinha e Arthur (que está chegando!),  
à Marta, minha companheira, e ao vô Zé  
Grassi, primeiro contador de estórias  
e maior sertanejo que conheci!*

## **Agradecimentos**

Aos funcionários Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino, Miguel Leonel dos Santos, Cláudio Pereira Platero e demais membros da CPG, bem como à equipe da biblioteca do IEL, em especial à bibliotecária Crislene Queiroz Custódio, por todo o trabalho e excelente suporte destes profissionais.

Aos professores Alexandre Soares Carneiro, Noel Arantes, Maria Viviane do Amaral Veras, Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Cristina Henrique da Costa. De forma direta ou indireta, suas disciplinas também contribuíram para a presente pesquisa.

Aos membros suplentes da defesa, professores Alcebíades Miguel Diniz e Miriam Viviana Gárate, pela disponibilidade e aprendizados através das matérias que pude com eles cursar.

Aos membros titulares da banca, professores Alfredo Cesar Barbosa de Melo e Jorge Henrique da Silva Romero. Seus apontamentos, sugestões e críticas foram fundamentais.

Aos amigos e colegas, o que dizer?! Odair, Gisele, Erich, Fred, Zé, Wender, Léo, Requejão, Daniel, Hugo, Lucas, Samir, Rafael, Ludmila, Salomão, Gustavão, Charles, Bernardus, Mauri, Netanias, Juliano, Frank, Presunto, Alecão, Nelsinho, Yu, Dinei, Carol, George, Regiane, Valéria e tantos outros aqui não citados. Por todas as experiências, aprendizados e conversas (rosianas ou não), valeu demais!

E minha total gratidão e reconhecimento à Profa. Suzi Frankl Sperber, que não apenas me orientou com brilhantismo e ternura, mas me acolheu, permitindo a realização de um sonho. Querida Suzi, obrigado de coração!

## RESUMO

Este trabalho pretende investigar a matriz sensível na obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa enquanto experiência fundadora do plano existencial. Tal relação será trabalhada a partir das personagens Riobaldo e Diadorim já que esta passa a despertar naquele, antes mesmo do amor incompreendido, uma atenção para singularidades da natureza, fatos e relações anteriormente não percebidas, etapa primeira de uma série de questionamentos que acompanharão Riobaldo por toda sua vida. Partindo de alguns conceitos fenomenológicos, pretende-se analisar como a inegável presença do sensível - face à natureza (beleza natural) e à força lírica da personagem Diadorim - é capaz de conduzir ao plano existencial, à postura existencial, tão consolidada e inquietante em Riobaldo, narrador-personagem. Para isso serão analisadas algumas passagens do romance nas quais o vínculo entre natureza e apreensão sensível parece mostrar-se como mecanismo gerador do questionamento. Nesse trajeto, outros temas importantes, tais como a corporeidade, a percepção, o despertar estético, a função da arte, os efeitos do belo e a transformação através da leitura/arte, também serão abordados. Como e quando surge a atenção sensível no narrador? Quais os mecanismos e fatores que poderiam proporcionar essa espécie de despertar existencial em Riobaldo? Qual o papel da percepção e da natureza nesse processo? São apenas algumas das questões que essa pesquisa pretende abordar. Do ponto de vista de uma obra ficcional - que, portanto, difere do escrito filosófico - a intenção é também abordar *Grande Sertão: Veredas* como possibilidade de outro tipo de despertar: o proporcionado pela palavra ao nos atravessar como leitores, podendo modificar sensivelmente (transformar) aquele que lê, a partir de uma transformação em curso (a de Riobaldo via Diadorim/sensibilidade/natureza), o que reforça a tese da enorme importância da leitura como processo de experiência e formação.

## ABSTRACT

This research is aimed at examining the sensitive root in the João Guimarães Rosa novel's *Grande Sertão: Veredas* as a founding experience of the existential plane. This proposal will be analyzed from the two main characters Riobaldo and Diadorim, since this one awakens in the other, even before a misunderstood love, an attention to both singularities of nature, and previously unnoticed events and its relationships, which constitutes the first stage of a series of questions that will be inseparable from Riobaldo's journey. Starting from some phenomenological concepts, this work will analyze how the undeniable presence of the sensitive - in face of nature (natural beauty) and the lyrical power of Diadorim - is able to lead Riobaldo to the existential plane, and hence to an existential position so consolidated and at the same time unsettling in this storyteller. For this, we will analyze some novel's passages in which the link between nature and sensitive apprehension seems to be the generating mechanism of this questioning. Along the way, other important themes such as corporeity, perception, aesthetic awakening, the function of art, the effects of beauty and transformation through reading/art will also be explored. How and when does this sensitive attention appear in the narrator? Which mechanisms and factors could provide this kind of existential awakening in Riobaldo? What is the role of perception and nature in this process? These are just a few of the questions that this research intends to explore. From the viewpoint of a fictional work, which therefore differs from the philosophical writing, the purpose is also to analyze *Grande Sertão: Veredas* as a possibility of another kind of awakening: the one provided by the word that as long as crossing us as readers it is able to sensibly modify (transform) us due to another ongoing transformation, namely, from Riobaldo through Diadorim/sensitivity /nature, which reinforces the argument of the enormous importance of reading as a process of experience and formation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
------------------	----

### PARTE I

1 – NATUREZA, SENSIBILIDADE E PERCEPÇÃO: TRAVESSIAS PELA FENOMENOLOGIA .....	19
2 – LOGOS X MYTHOS .....	24
3 – AS MARCAS DO SENSÍVEL .....	27
3.1– PERCEPÇÃO, CORPOREIDADE E REFLEXÃO .....	27
3.2 – A ABERTURA ESTÉSICA/ESTÉTICA .....	33
3.3 – GUIAS E TRAVESSIAS .....	39
3.4 – UMA GRAMÁTICA DO SENSÍVEL .....	43
3.5 – O SENSÍVEL E O EXISTENCIAL: PARES INDISSOLÚVEIS .....	55
3.6 – A FORÇA DA BELEZA .....	60

### PARTE II

4 – ETAPAS DO DESPERTAR .....	64
4.1 – OS AMORES DE RIOBALDO .....	64
4.2 – A MADRUGADA DO SIRUIZ .....	79
4.3 – O REENCONTRO COM O MENINO .....	82
4.4 – PARA BOM ENTENDEDOR, MEIA PALAVRA .....	88
4.5 – O PACTO E A REVELAÇÃO .....	92
5 – LEITURA E TRANSFORMAÇÃO .....	100
CONCLUSÃO .....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	117

## INTRODUÇÃO

“*Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. [...] O Reinaldo mesmo chamou minha atenção.*”

(ROSA, 1988, p. 20)

O romance *Grande Sertão: Veredas* despertou a atenção da crítica desde o seu lançamento em 1956 por já ter nascido clássico<sup>1</sup>. Dentre suas inúmeras marcas podemos destacar, certamente, seu forte fundo existencial e lírico.

Narrado por Riobaldo, um ex-jagunço que rememora seu passado de guerras e lutas pelo sertão, que corresponderia a uma determinada região que compreende os estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás, *Grande Sertão: Veredas* nos apresenta o amor, a morte, o sofrimento, o ódio, a alegria, sob um amplo viés universal, ao mesmo tempo em que comunica sensibilidade, percepção e beleza.

Através de suas páginas acompanhamos o profundo processo de transformação do narrador, que passa a perceber o mundo (e a si próprio) sob um prisma totalmente novo, a partir do contato com o também jagunço Reinaldo (Diadorim), o que causará uma série de efeitos gradativos em Riobaldo, com desdobramentos em vários planos (sinestésico, afetivo, psicológico, metafísico, existencial, religioso, etc.).

Ao fim da vida, em seu “range-rede”, Riobaldo nos confessa que o gosto maior, o passatempo predileto é o de “especular ideia” (ROSA, 1988, p. 07). Tanto é verdade que um dos eixos principais do romance é aquele constituído pelas perguntas e suas impossíveis (em sua maioria) respostas<sup>2</sup>. O que nos chama a atenção, logo de partida, diante da conhecida estrutura do livro: um diálogo verticalizado, no qual apenas o ex-jagunço fala, domina e conduz o fio narrativo à sua maneira, em face de um recém-chegado homem da cidade.

Ora, que forma comunicativa é essa? Um diálogo manco? (Diálogo porque o que primeiro encontramos no livro é um travessão: “- *Nonada...*” e, manco, porque não se ouve a voz do outro). Além disso, as questões colocadas ao longo da obra - amplo

---

<sup>1</sup> Assim Antonio Candido abre o ensaio “O homem dos avessos”, escrito logo após o lançamento do livro: “Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício” (1986, p. 09). Em *Signo e Sentimento* (1982), Suzi Sperber também discorre sobre a importância que o romance representou para a literatura brasileira: “*Grande Sertão: Veredas* causou impacto desde que surgiu. Ficou claro que se tratava de um dos livros mais importantes da literatura brasileira contemporânea. [...] Nenhuma obra posterior apresentou a sua força encantatória, a sua poderosa sacralidade e poesia. Nem as suas características inovadoras da linguagem.” (p. 71)

<sup>2</sup> Conforme aponta Benedito Nunes: “As sentenças ou máximas, a modo de provérbios, de que se pode colher um rico sortimento, se encontram disseminados em quase toda a extensão do tecido narrativo [...]” (1975, p. 208)

questionamento acerca da existência de Deus, do diabo, do destino, do acaso, etc. - não são respondidas.

É claro que esse início chamou a atenção da crítica. Em *Signo e Sentimento*, por exemplo, Sperber afirma:

*Grande Sertão: Veredas* se inicia com um travessão e uma palavra que é uma frase “-Nonada”. O travessão inicia um diálogo entre Riobaldo e o interlocutor urbano. (...) O relato se inicia com uma invocação a um interlocutor, uma segunda pessoa, que está presente/ausente: não responde nunca. (1982, p. 72)

Sperber então irá discorrer sobre essa “astúcia” de Rosa: “Como a narrativa se inaugura com a interpelação, tudo o que for contado será inquestionável, porque inquestionado. [Então], A partir do travessão inicial, tudo será verossímil” (p. 72).

Arrigucci Jr., no ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, também fala sobre esse início memorável.

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 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)

A perspectiva aqui é o da desautomatização da percepção linguística, mistura de estilos e tradições. Em uma primeira análise, nesse tipo de situação, é de se esperar um entroncamento do fio narrativo, um bloqueio. Porém, ocorre o contrário, e de maneira sublime: nesse jorro narrativo, endereçado a seu interlocutor (a nós, leitores), os questionamentos levantados por Riobaldo proporcionam uma espécie de encontro caótico entre pergunta e resposta, pergunta e não resposta, resposta e dúvida. Dispersão e deslocalização, do eu-afirmativo “Digo ao senhor...” ao eu-Socrático “nada sei” e sua universalização “ninguém sabe.” Termos que, por inúmeras vezes, surgem ao longo do romance.

Nesse contexto, as perguntas e os questionamentos deixam de ser objetos passivos a espera de uma solução, passando a atuar como sujeitos ativos na busca de

uma postura, mesmo que tardia, diante de toda a incompreensão. Daí a força de expressões como o “remexer vivo” (ROSA, 1988, p. 270), que surge no meio do livro apontando para um posicionamento permanentemente inquieto, desconfiado e ativo que tudo revira, toca e muda (ou ao menos quer mudar):

Queria entender do medo e da coragem e da gâ que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. (ROSA, 1988, p. 244)

Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar... (ROSA, 1988, p. 78)

Ninguém nem mal me ouvia, achavam que eu era zureta ou impostor, ou vago em aluado. Mesmo eu não era capaz de falar a ponto. A conversa dos assuntos para mim mais importantes amolava o juízo dos outros, caceteava. Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma. (ROSA, 1988, p. 299)

Por detrás dessa postura questionadora há algo grandioso, e que por ser oculto torna-se ainda mais forte: a busca de um sentido para a vida. Busca esta feita através da rememoração de um passado confuso, sofrido e disperso, porém belo e saudoso.

Ao ruminar sua existência, Riobaldo está buscando uma redenção diante do passado que poderia devolvê-lo ao presente em paz consigo mesmo, sem ter alcançado, necessariamente, uma resposta ou solução.

Sobre essa “ação devolutiva do passado”, Benedito Nunes compara o trabalho da memória de Riobaldo e Proust:

Reviver a memória, a necessidade proustiana fundamental, é meio para decifrar aquelas coisas que são importantes, para compreender-se agindo num recuo ao instante das decisões, ao momento dos atos, das “coisas que formaram passado para mim com mais pertença” A recordação leva Riobaldo ao fundo de si mesmo, levando-o ao dúbio conhecimento do que foi e daquilo em que se tornou, em meio ao vago discernimento do que poderia ter sido. É que a lembrança converte-se em ‘reminiscência’, recordação obscura através da qual, paradoxalmente, pode ver com súbita clareza o que importa. “Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida?” (NUNES, 2013, p. 184-85)

Nesse sentido, Riobaldo não busca resgatar a lembrança. Como afirma Nunes, “estamos longe da busca proustiana do tempo perdido”, já que em Proust verificamos um movimento de “convergência de lembranças”, como afirma o próprio narrador de “o

tempo reencontrado” (p. 184) O ex-jagunço busca instaurar uma compreensão diante do que viveu.

Nessa direção, merece destaque outra observação de *Signo e Sentimento*, onde percebemos as pulsões que constituem presente e passado para o ex-jagunço:

Riobaldo se debate entre presente e passado. O presente representa a pulsão de desejo. O passado, a pulsão de morte. O presente (em que Riobaldo também é o outro) é razão, memória, esforço lógico, racional; é narração com função referencial. O passado é subjetividade, emoção, saudade, poesia. A pulsão de desejo manifesta-se de forma consciente no anseio por um mundo melhor (“Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente...”), mas, inconscientemente, manifesta-se na aproximação e afastamento físico de Diadorim. (SPERBER, 1982, p. 74)

Tudo isso é narrado, segundo Antonio Candido, através de “um esforço comovedor”, de uma “introspecção tateante.” (1986, p.118). Esforço e introspecção que parecem brotar da sensibilidade.

Também é essa a direção adotada por Nogueira. Para o crítico, o universo sensorial é um dos planos principais que compõem a personagem Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*:

Sua força lírica, quase sempre comentada pela crítica, está associada a uma percepção da natureza que pouco tem a ver com o mundo dos jagunços – a percepção do belo: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos”. Daí que o lirismo marcante do discurso de Riobaldo move-se por camadas sensoriais – também afetivas – que remetem a todo instante para a presença/ausência de Diadorim: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza”. (NOGUEIRA, 2004, p.23).

Nogueira ainda observa que o tema da sensibilidade, embora não muito aprofundando, aparece desde os primeiros estudos críticos da obra rosiana. Acerca de *Sagarana*, por exemplo, Álvaro Lins (*Uma grande estréia*), aponta:

Guimarães Rosa soube conservar pela memória e conseguiu transfigurar pela imaginação, não só os aspectos de maior relevo, mas também os detalhes, as nuances, os segredos, as pequenas coisas, às vezes mais definidoras e caracterizadoras que as grandes, aquelas que escapam em geral aos que não tem o dom da visão sensível e penetrante. (1995, p. 71)

Sobre *Corpo de Baile*, Euryalo Cannabrava (1995) observa que “o gosto pelo descritivo refreia o ímpeto da imaginação alcandorada, obrigando-a a participar dos pequenos acontecimentos e a disciplinar-se no domínio da filosofia sensorial” (p. 73).

Henriqueta Lisboa, ao abordar *Campo Geral*, faz alusão à própria filosofia matreira dos primitivos,

Os quais devem o que pensam ao que vêem, tocam e degustam [e afirma que] o ambiente em que se move Miguilim é todo clara perceptibilidade, elementar rusticidade, campo aberto, povoado de vida. O mundo da natureza visível, audível, palpável, direta e simples, com brenhas, pastos e águas. (LISBOA, 1995, p.99)

Suzi Sperber, em outro trabalho (*Caos e Cosmos*), ressalta a qualidade “hiper-sensorial” de *Corpo de Baile*, “cuja criação elimina o conteúdo semântico fácil, imediatamente apreensível” (1976, p.147).

Susana Kampff Lages, no livro *João Guimarães Rosa e a Saudade*, mostra como a percepção auditiva e olfativa da paisagem, atravessada pelo sentimento de saudade, desvela a figura de Doralda em *Dão-Lalalão*. (2002, p.55)

Cavalcanti Proença (*Trilhas do Grande Sertão*, 1959) ressaltou ainda esse aspecto sensorial, sensitivo/sensível, ao falar dos rios, plantas e a percepção de Riobaldo diante do sertão-mundo.

Diadorim, ao que parece, desempenha, desde o primeiro contato, um papel de ‘guia’ para com Riobaldo. Acenando para a natureza e sua beleza, Diadorim ativa, desperta a atenção do outro para coisas antes não percebidas, além de proporcionar uma sensação de enfeitiçamento e estranhamento.

Já no primeiro encontro, na travessia dos rios de-Janeiro e São Francisco, Riobaldo, em lembranças, diz:

E [o menino] chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito a água regulado – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; [...] Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – *quê-quê-quê?* – o araçari perguntava. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. (ROSA, 1988, p.80)

Todo esse lirismo que emana do encontro com Diadorim e sua atenção para com o belo, para com os detalhes da natureza, ‘contamina’ Riobaldo, inaugurando nele um gradativo despertar do sensível.

É claro que o Riobaldo que nos conta os acontecimentos é o ex-jagunço, já idoso e que em lembranças nos narra os fatos, de maneira que podemos nos confundir quanto ao instante (ou instantes) desse despertar sensível, já que o mesmo poderia ter ocorrido apenas *a posteriori*, anos e anos após os acontecimentos, permitindo uma análise distanciada e segura. No entanto, o próprio episódio da travessia dos rios São Francisco e de-Janeiro já limita essa possibilidade, mostrando que essa abertura sensível de Riobaldo é bem mais antiga.

Segundo Adélia Bezerra de Menezes, temos aí uma passagem emblemática, a travessia iniciática. A partir daquele dia, tudo muda na vida de Riobaldo. Ele nota uma “transformação, pesável.” Por isso, dirá de maneira definitiva: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes”. (2010, p.71)

Logo após o episódio do encontro com o menino, Riobaldo perde a mãe, Bigri. Com essa morte prematura e a conseqüente saída de casa, Riobaldo vai, gradativamente, deparando-se com um mundo maior, com o sertão-mundo: “De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, com a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais.” (ROSA, 1988, 86)

Desde o rompimento dos limites impostos pela proteção materna, passando pela mudança para o São Gregório sob a tutela do seu padrinho (suposto pai) Selorico Mendes e fuga, o que se dá é simplesmente a transição do Riobaldo adolescente ao Riobaldo jovem, de forma que todo esse processo de mudança, embora demonstre aquisição de liberdade e amadurecimento, não tem grande importância dentro da obra em relação ao aparente ‘manejo’ do destino, que parece jogar com o narrador, permitindo o reencontro posterior com o Menino (agora, Diadorim). A partir deste reencontro Riobaldo decide ingressar no bando de jagunços e vai a esmo, aceitando desde então uma vida seminômade.

Salvo Riobaldo e raros exemplos, como os de Diadorim, Zé Bebelo e Compadre Meu Quelemém, todos os demais personagens de *Grande Sertão: Veredas* estão longe de um posicionamento existencial. Até mesmo as figuras paternas dos chefes, embora passem uma confiança e uma calma senhoril, são despojados de um dom investigador. Seus objetivos, ao que parece, foram todos estabelecidos de forma que não há o que

questionar. O necessário é fazer. Para as demais personagens, em sua maioria jagunços, nem mesmo objetivos foram estabelecidos. Vão vivendo apenas:

Eu era diferente deles? [...] Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a ideia dele era curta não variava. – “Nasci aqui. Meu pai deu minha sina. Vivo, jagunceio...” – ele falasse. Tudo poitava simples. Então – eu pensei – por que era que eu não podia ser assim, como o Jõe? Porque, veja o senhor o que eu vi: para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas. (ROSA, 1988, p. 174)

O que vemos é uma espécie de indiferença existencial por parte dos demais. Todos os outros vão vivendo sem se importar, sem questionar a sorte de guerras e mortes. Como consequência, o despertar existencial de Riobaldo é solitário e doloroso:

Ninguém nem mal me ouvia, achavam que eu era zureta ou impostor, ou vago em aluado. Mesmo eu não era capaz de falar a ponto. A conversa para mim dos assuntos mais importantes amolava o juízo dos outros, caceteava. Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma. (ROSA, 1988, p. 299)

A ver que também fiquei sabendo que os outros não consideravam naqueles versos de Siruiz a beleza que eu achava. (ROSA, 1988, p. 202)

É esta solidão existencial e a incompreensão de tudo que o cerca que coloca Riobaldo em constante xeque consigo mesmo.

Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão esquerda e da banda da mão direita, como a morte nova em minha frente, eu senhor de certeza nenhuma. (ROSA, 1988, p. 282)

De acordo com Bernardo A. Marçolla, “Riobaldo começa a perceber como sua compreensão das coisas ‘ordinárias’ da vida está transformada – ‘desparelha’ da percepção e do sentir dos demais”. (MARÇOLLA, 2006, p.168) Nessa mesma direção, seu contato estético – o ‘diverso sentir’ – com a natureza também se coloca como ponte de acesso a outras realidades, menos ordinárias.

Além de Diadorim, são duas as figuras niveladas, de certa forma, com Riobaldo: Zé Bebelo e Compadre meu Quelemém. O primeiro surge como a primeira imagem-

modelo para o Riobaldo adulto, alguém para se espelhar nos acertos e condenar nos erros, ao mesmo tempo admirando e condenando, ou obedecendo e questionando.

Zé Bebelo era o único, além de Riobaldo, capaz de “misturar as ideias”: “Pessoa ali não me entendia. Só mesmo Zé Bebelo era quem pudesse me entender. (...) Eu gostava dele do jeito que agora gosto de compadre meu Quelemém; gostava por entender no ar” (ROSA, 1988, p. 226).

Compadre meu Quelemém, por sua vez, surge como uma espécie de atenção conselheira de Riobaldo na velhice. Alguém com quem Riobaldo se abre e pede respostas, assim como o faz para o seu letrado interlocutor letrado. Quelemém é espírita, “[...] doutrina dele, de Cardéque”. É ele quem consola e compartilha das questões e angústias existencialistas do ex-jagunço, ao querer saber tudo diverso: “Ele quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa.” (ROSA, 1988, p.171)

Porém, será Diadorim, inegavelmente, quem desempenhará um papel diferenciado e propulsor. É ele (ela) quem desperta a sensibilidade de Riobaldo e que permite a este a travessia ruminada, o sentir do chão do sertão – pegadas verdadeiras!

Riobaldo se sente atraído por Diadorim desde o início e desentende esta atração: “Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim – eu adivinhava”; quer abafar seu amor através da amizade, mas não consegue: “... fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (ROSA, 1988, p. 230, 231). O esforço para esta compreensão tem reflexos em toda sua vida passada e também no presente, pois ao tentar compreender o que lhe aconteceu ele, indiretamente, revisa sua existência.

Em outras palavras, acompanhamos seu novo ‘acordar’ para a existência de forma minuciosa e gradativa, a qual se dá a partir do contato com a natureza, conduzido, principalmente, pelo olhar sensibilizado e sensibilizante de Diadorim.

Assim, o que a leitura do romance nos mostra é que Diadorim marca, sem dúvida, um ‘antes e depois’ em Riobaldo. É claro que essa transformação não é repentina ou simples, e devida apenas a Diadorim. Otacília, futura esposa, e Nhorinhá, prostituta que Riobaldo não esquece, assim como as experiências da vida jagunça, são fundamentais para sua complexa e gradativa transformação.

Nesse sentido, e cientes da complexidade dessa transformação, a partir da análise do romance, procuraremos inferir, ao longo dos capítulos seguintes, alguns acontecimentos importantes, que nesse estudo serão abordados como as cinco etapas do

despertar de Riobaldo, uma vez que marcam fundo o ex-jagunço, com grandes consequências e reverberações ao longo de toda a sua vida:

- Primeira etapa: travessia dos rios São Francisco e de-Janeiro, quando Riobaldo conhece o Menino;
- Segunda etapa: madrugada do Siruiz - contato com o universo dos jagunços e a ressonante canção. Fusão entre a curiosidade e memorização através do sensível;
- Terceira etapa: o reencontro de Riobaldo com o Menino, agora Reinaldo, e a retomada do aprendizado sensível, incluindo o contato com Nhorinhá;
- Quarta etapa: suposto pacto diabólico;
- Quinta etapa: morte e revelação do verdadeiro sexo de Diadorim.

Partindo de alguns conceitos fenomenológicos básicos, especialmente a partir do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, buscaremos analisar como a inegável presença do sensível é capaz de conduzir ao plano existencial, à postura existencial, tão consolidada e inquietante em Riobaldo, narrador-personagem, observando ainda como essa transformação em curso – que se apresenta diante do leitor – pode transformar aquele que lê.

## PARTE I

### 1 – NATUREZA, SENSIBILIDADE E PERCEPÇÃO - TRAVESSIAS PELA FENOMENOLOGIA

“Há muito sentido naquilo que é sentido por nós”

(DUARTE JR., 2010, p. 25)

Nessa busca do sensível, ao investigar o papel da percepção em relação ao plano poético da linguagem na novela *Campo Geral*, Nogueira analisa o conflito entre uma linguagem dita racional e a que se denominará de linguagem dos sentidos:

*Campo Geral* tem como principal foco de análise a percepção sensorial de Miguilim. São decorrentes da percepção sensorial ou com ela se relacionam, no plano da linguagem – o elemento poético; no plano temático – a afirmação da vida; no plano da estrutura – a construção das estórias. Neste último caso, queremos dizer que é na base da experiência sensorial que se constrói a personagem Miguilim como um contador de estórias. (NOGUEIRA, 2004, p.24)

Ao tentar perscrutar a relação entre o corpo da palavra e o corpo da personagem, Nogueira mobiliza algumas ideias do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), conhecido por integra-se a um corrente de pensamento chamada *fenomenologia*, cujo maior expoente foi o filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938).

Em sua origem grega, ‘fenômeno’ quer dizer luz, brilho. *Fenomenologia* é, assim, o estudo do fenômeno em sua origem (instante de nascimento/surgimento/aparecimento – primeira luz, brilho primeiro), é a busca de sua coerência. Implica, portanto, permitir que as coisas se manifestem como são (pré-reflexão), sem que projetemos nelas as nossas construções intelectuais e utilitaristas.

Pela *fenomenologia*, não somos nós que interferimos nas coisas: são elas que se mostram a nós, ou melhor, que se deixam mostrar, invertendo-se filosoficamente a orientação a que estamos acostumados. (SILVA, 2000, p. 128) Portanto, uma das propostas dessa corrente era a de que a filosofia deveria se preocupar com o retorno às próprias coisas tal como elas se apresentam a nós no mundo, isto é, com aquilo que continuamente nos cerca.

Conforme apontado por Nogueira, qualquer estudo sobre a percepção em literatura, no caso, em Guimarães Rosa, só é viável se tivermos um recorte preciso: a

percepção tomada apenas a partir da relação entre sujeito percipiente e objeto percebido, com foco na natureza enquanto elemento central do universo rosiano. (NOGUEIRA, 2004, p.55)

A expressão ‘percepção sensorial’, é bem verdade, guarda uma amplitude de significados que lançam nossas afirmações num espaço um tanto vago. Afinal, se buscamos o termo ‘percepção’ em um dicionário de filosofia<sup>3</sup>, temos: “Percepção - numa acepção muito lata, pode considerar-se a operação mental de um sujeito, mediante a qual este recebe no seu espírito ou atinge pelo espírito um objeto de conhecimento. Neste significado, designa qualquer atividade apta a conhecer em geral. No seu uso mais preciso é considerada um ato primitivo e imediato, ou seja, não intelectual e não reflexo, objetivo, i.e, ligado a condições externas ao percipiente e ainda global e unitário, captando um objeto real determinado. [...]” A explicação do verbete continua e encarrega-se de indicar as várias correntes filosóficas que trabalham com o universo da percepção. Se considerada a ‘acepção muito lata’, abarca-se o problema do conhecimento e, portanto, um problema central de toda a filosofia. Não podemos, obviamente, lidar com esse plano tão aberto e geral. (NOGUEIRA, 2004, p. 29)

No entanto, necessitaremos de um suporte teórico para poder desenvolver algumas ideias e relações a partir da percepção e da sensibilidade. Também buscaremos esse suporte em Merleau-Ponty.

Embora seja aqui inviável um estudo aprofundado acerca de todo um pensamento, faz-se necessário uma breve passagem por algumas considerações-chave do filósofo francês, de forma a armar um salto o mais seguro possível ligando filosofia e literatura, cujo objetivo único aqui é tentar compreender melhor como se daria essa relação entre natureza (ou o belo) e a sensibilidade (ou percepção sensível).

Segundo Silva, ainda em seus primeiros escritos, notamos em Maurice Merleau-Ponty um esforço em construir um novo sentido para a noção de natureza – para além do pensamento clássico - como manifestação exemplar e primordial de nossa experiência existencial: a natureza como gênese da percepção, como uma via carnal da sensibilidade, através da qual a reflexão se constitui. (2000, p.12) Merleau-Ponty, assim como Schelling, Whitehead, Bergson e Husserl, cada qual a sua maneira, porém com grande proximidade, falam do ‘Ser Sensível’ e seus desdobramentos perceptivos/existenciais/filosóficos, especialmente em quatro de suas obras: *A estrutura do comportamento*; *Fenomenologia da percepção*; *A natureza, e O visível e o invisível*.

---

<sup>3</sup> Cf. *Logos, enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. Lisboa: Verbo, 1989-92. 5v

Na primeira obra, *A estrutura do comportamento*, Merleau-Ponty está preocupado com as relações entre consciência e natureza já que, para ele, o emprego da noção de natureza como algo determinado por leis causais que independem de nossa experiência é bastante equivocada. Tal concepção se deve ao posicionamento de algumas ciências (em particular a física, a psicologia e a biologia) “baseadas apenas na ontologia naturalista legada pelo pensamento moderno, que insiste na quantificação dos fenômenos da natureza (a partir de relações exatas e, portanto, matematizáveis) e na regularidade dos comportamentos.” (SILVA, 2000, p. 30)

Para Merleau-Ponty o conhecimento científico não pode guiar-se continuamente segundo um princípio de constância, daí sua crença de que a investigação acerca do *Ser* e da questão do conhecimento precisa ser transformada. É para essa direção que aponta seu projeto: descrever um novo sentido para a Natureza, que não o naturalista.

Em outras palavras, é preciso restituir o vínculo entre a natureza e a nossa experiência; restituir a unidade primordial entre o dado e o espontâneo, entre a natureza e a nossa consciência pré-objetiva, encarando tudo aquilo que o cientista não menciona ou recusa explicar, como, por exemplo, o comportamento. (SILVA, 2000, p. 33)

Para o filósofo francês, os comportamentos se investem de uma expressividade primordial, cuja experiência faz emergir um novo sentido de Natureza enquanto experiência fundamental e dialética.

Já em *Fenomenologia da Percepção*, a natureza é abordada, como esperado, à luz da percepção, de maneira que Merleau-Ponty reconhece no fenômeno do corpo próprio uma unidade com o mundo natural através da consciência perceptiva. Aqui o filósofo não está mais preocupado (como estivera em *A estrutura do comportamento*) de que a compreensão da relação primordial entre a consciência e a natureza seja descrita tomando-se em consideração os objetos da ciência. O que importa para Merleau-Ponty, nesse momento é, a partir da experiência da natureza, alcançar um ponto de vista privilegiado capaz de apreender a partir da experiência corporal algo acerca da gênese do conhecimento. (SILVA, 2000, p. 39)

Para isso, Merleau-Ponty procura mostrar que nosso corpo (ou nosso psiquismo) não se reduz a um complexo de causalidades, como se estivesse objetivamente fechado no universo próprio da ciência. Para ele, a experiência do corpo-próprio revela-o como “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 88), restituindo ao corpo o papel primordial de acesso às coisas.

Em *A natureza*, Merleau-Ponty nos mostra que a problemática da natureza primitiva já é reconhecida como um problema clássico, aparecendo em Schelling, Bergson e Husserl:

Em Schelling, Merleau-Ponty vai buscar no projeto da *Naturphilosophie* a possibilidade de refletir o ‘irrefletido’ e de vislumbrar uma “*fenomenologia do Ser pré-reflexivo*”; de Bergson, Merleau-Ponty abraça a dialética coisa-percebido-percepção, de maneira que tal percepção permite uma abertura para as próprias coisas, revelando-nos uma ordem primordial da Natureza; em Husserl, por meio da *fenomenologia* e da reversibilidade do corpo, se instaura o “Mundo da vida”, horizonte último em que estamos mergulhados. (SILVA, 2000, p. 48)

Além desses autores, Merleau-Ponty não deixa de observar o mérito do pensamento de Whitehead, capaz de reconhecer a experiência de um despertar sensível: a percepção em estado nascente, onde a Natureza é a “infraestrutura”, é “passagem”, é “algo que se continua” (2000, p. 44), em cujo interior assistimos ao desvelamento perceptivo.

Em *O visível e o invisível*, agenciado pelas reflexões anteriores e apoiado por rastros do mesmo esforço em outros filósofos, tais como os acima citados, Merleau-Ponty encarará uma nova etapa em seu projeto, o que ele próprio define de “reabilitação ontológica do sensível”. (1973, p. 66)

A partir da admissão de uma camada primordial anterior à própria reflexão, a natureza passa a ser vista como “arquétipo” da própria cultura. Tal consideração irá culminar no nascimento da única ontologia – segundo Leibniz – capaz de ensinar: a ontologia do *Ser Bruto* ou *Ser Selvagem* (*Ser da Indivisão*). Dessa maneira, a Natureza confirma um caráter primordial, pois, de modo exemplar, ao ser articulada como “carnalidade” do sensível, enquanto *Ser da Indivisão*, torna-se o meio através do qual a reflexão se constitui. (SILVA, 2000, p. 88)

Como se nota, Merleau-Ponty cobra da ciência e da filosofia um questionamento sobre suas próprias origens, o estado em que são gestadas, elegendo o par “sensibilidade e percepção” como mecanismos primordiais de acesso à reflexão, os quais, “através de uma espécie de operação que inaugura a relação homem-mundo, parecem agir antes mesmo do pensamento constituído, sendo o corpo o elo desse processo.” (1973, p. 122)

Percebe-se, assim, que a grande crítica ao pensamento moderno por parte de Merleau-Ponty é devido a seu caráter estritamente cientificista, que despreza ou procura ofuscar quase tudo que se relaciona com o universo subjetivo e sensível, já que os

sentidos, por sua opacidade, multiplicidade, variação, instabilidade e incerteza não podem – segundo a lógica moderna – produzir um saber verdadeiro. (NOGUEIRA, 2004, p. 30)

Merleau-Ponty discorda totalmente dessa postura, não apenas pelo caráter altamente excludente e reducionista, mas, principalmente, por acreditar que justamente nesses elementos subjetivados e sensíveis, “anteriores a qualquer lógica ou pensamento”, encontram-se as sementes de toda a reflexão, de forma que a opção pela exclusão de tais elementos - a favor de uma suposta objetivação e padronização - estaria apenas empobrecendo nossa experiência e nosso pensar. (SILVA, 2000, p. 125)

Daí a *fenomenologia* em si representar todo um redirecionamento de valores acerca do conhecimento, pois escancara “o problema da racionalidade”:

Sabe-se que o pensamento clássico procura, em suma, explicar as concordâncias por um mundo em si ou por um espírito absoluto. Tais explicações tomam de empréstimo ao fenômeno da racionalidade tudo aquilo que elas podem ter de convincente, portanto elas não o explicam e nunca são mais claras do que ele. Para mim o Pensamento absoluto não é mais claro do que meu espírito finito, já que é por este que eu o penso. Nós estamos no mundo, quer dizer: coisas se desenham, um imenso indivíduo se afirma, cada existência se compreende e compreende as outras. Só se precisa reconhecer estes fenômenos que fundam todas as nossas certezas. A crença em um espírito absoluto ou em um mundo em si separado de nós é apenas uma racionalização desta fé primordial. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 422)

Uma leitura mais detalhada de Merleau-Ponty e de outros filósofos da fenomenologia certamente traria um maior debate e aprofundamento de conceitos, o que poderá ser feito, por exemplo, em um trabalho futuro. No entanto, o que se buscou aqui foi apenas uma introdução sobre o tema, de forma que esse traço panorâmico, a partir de alguns conceitos fenomenológicos extraídos dessas quatro obras do filósofo francês, mostra-se suficiente, já que, em síntese, comunica um esforço de retomada do conhecimento na direção contrária a tudo aquilo que o pensamento ocidental dominante defende (em suma, o racionalismo), reforçando a importância do irracional, ou seja, a importância da percepção, do sensível, do instável, do subjetivo e do corpóreo na relação homem-mundo.

## 2 – LOGOS X MYTHOS

“O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão... - o senhor dirá. [...]”

Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!”

(ROSA, 1988, p. 260)

A tensão que se estabelece entre *logos e mythos*, traduzida pelo embate entre as manifestações do racional x irracional, compõe, segundo Nogueira, um dos eixos de análise da obra de Rosa. (2004, p. 17)

Para Eduardo F. Coutinho, de *Sagarana a Tutaméia* encontra-se uma variedade de elementos que transcendem a lógica racionalista: superstições e premonições, crença em aparições, devoção a curandeiros e videntes, misticismo e temor religioso, como o temor ao diabo, e certa admiração pelo mistério e o desconhecido. Para o crítico, ao optar por tais elementos, Rosa “coloca em xeque a tirania do racionalismo e condena sua supremacia sobre os demais níveis de realidade”, o que não significa que o escritor “rejeite o racionalismo como uma entre outras possibilidades de apreensão da realidade, mas, sem dúvida, contribui para uma relativização de sua autoridade” (1995, p. 33-34).

A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* extrai sua força justamente dessa convivência entre o mítico e o racional. É o embate entre duas ordens distintas que gera o discurso de Riobaldo, que, no dizer de Antonio Candido:

Tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos. [Num tenso equilíbrio] combinam-se o mito e o logos, e o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem sua introspecção tateante e extravasam sobre o sertão. (CANDIDO, 1995, p. 91).

O cerne da questão em *Grande Sertão: Veredas* constitui-se no episódio do pacto, que “chama a atenção para o mito”, mas “não abandona completamente a possibilidade de uma perspectiva racionalista” (COUTINHO, 1995, p.35). Para Nogueira, “há um conjunto de personagens nas quais a força do irracional provoca uma diluição da razão. É o caso das personagens dominados pela loucura. Nesses, a ordem racional chega a dissipar-se por completo.” (2004, p.19)

Segundo Coutinho, é através dessa galeria de personagens - “loucos, cegos, doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares, e, sobretudo crianças e velhos (...) que impregnam a ficção do autor com sua sensibilidade e percepções aguçadas” - que se constrói mais diretamente uma crítica ao racionalismo. Quando sobre elas recai o foco narrativo, a surpreendente emanção poética de suas vozes efetua uma “verdadeira desconstrução do discurso hegemônico da lógica ocidental”. A linguagem atravessada por tais personagens é, nesse caso, a expressão de “uma natureza em luta com um instrumento inadequado, precisamente por seus elementos lógicos.” (1995, p. 40, 43)

Dentre inúmeros exemplos nessa direção, basta nos lembrarmos, por exemplo, de duas personagens que surgem em *Grande Sertão: Veredas* e são colocados ao lado de Riobaldo quando este assume a chefia do bando: o cego Borromeu e o neguinho Guirigó.

Quem era que esse Borromeu? Mandei vir. Um cego; ele era muito amarelo, escreiento, transformado. - “Responde, tu velho, Borromeu: que é que tu faz?” - “Estou no meu canto, cá, meu senhor... Estou me acostumando com o momentozinho de minha morte...” Cego, por ser cego, ele tinha direito de não tremer. - “Tu é devoto?” - “Pecador pior. Pecador sem o que fazer, pede preto, pede padre...” Apontou com o dedo. Levei os olhos. Não vi nada. É assim, a esmo, que os cegos fazem. [...] E, por nada, mais me lembrei, de repentinamente, do menino pretozinho, que na casa do Valado a gente tinha surpreendido, que furtando num saco o que achava fácil de carregar. E tiveram de campear esse menino. Ele estava amoitado, o tempo todo, com a boca no chão, no meio do mandiocal. Quando foi pego, xingava, mordida e perneava. Ele se chamava Guirigó; com olhares demais, muito espertos. - “Guirigó, tu vem vestido, ou nu?” Como que não vinha? Aprontaram um cavalo para ele só, que devia de se emparelhar com o meu, da banda de minha mão esquerda. (ROSA, 1988, p. 400)

Outro bom exemplo para essa discussão é *Primeiras Estórias*. De acordo com Paulo Rónai, “seus personagens são campo propício à invasão do irreal, do irracional, do mágico – numa palavra, da poesia”. (1975, p. 188)

Sobre essa relação entre *mythos* e *logos* em *Grande Sertão: Veredas*, Arrigucci Jr. destaca:

Arrancando do meio do sertão, a fala do Narrador se dirige para a cidade; o livro por assim dizer traz para o presente e para o mundo urbano as peculiaridades de uma região em princípio atrasada, imersa em outros tempos: esse é o movimento do mito à pergunta pelo sentido; do espaço arcaico, em múltiplas gradações, rumo ao espaço urbano e

moderno do universo burguês. O esquema narrativo adotado, mesclado, por sua vez, ao diálogo dramático de primeiro plano, há pouco descrito, propicia justamente esse movimento do enredo ou do *mythos* rumo ao diálogo esclarecedor, porque neste se encena a pergunta pelo sentido. O enigma das formas misturadas assim se busca esclarecer. (ARRIGUCCI JR., 1994. p.20)

Na obra de Guimarães Rosa, é tal a força desse campo um tanto *selvagem* que, ao ser referido nos textos de crítica literária, ganha variada definição. É notória a quantidade de termos e conceitos que cercam tal universo - é denominado primitivo, fantástico, pré-lógico, natural, pré-social, arquetípico, marginalizado, instintivo, sensitivo, etc. (NOGUEIRA, 2004, p. 19)

Nessa mesma direção está a constatação de Suzi Sperber em *Caos e Cosmos*. Para a pesquisadora, de *Sagarana* a *Primeiras Estórias* houve:

Um encaminhamento contrário ao experimentado pelo mundo ocidental: a narrativa rosiana volta do *logos* ao *mythos*. Em *Sagarana* predomina o *logos*, com aberturas indicativas de um plano mítico” [...] que apontam para uma gradativa passagem para o “realismo ficcional” [já bastante presente no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”], de forma que a partir de *Corpo de Baile* o mundo estará permanentemente aberto ao *mythos*. (SPERBER, 1976, 154)

Benedito Nunes, no ensaio “O mito em Grande Sertão: Veredas”, afirma:

Como residência humana, o mundo que podemos habitar pede, ao mesmo tempo, os dois adjetivos, ‘mítico’ e ‘poético’. Permutáveis entre si, um não expulsa o outro. No mito, a poesia já tomou a palavra; e a palavra poética traz o mito em botão. Em *Grande sertão: Veredas*, o mito, pela palavra poética arrebatado, responderia, em sua capacidade de abrir o longe no perto e o distante no próximo, pelo abalo estético do leitor. (NUNES, 2013, p. 226-27)

Observamos, assim, que toda essa oposição entre *logos* e *mythos* em Guimarães Rosa (ou entre racional x irracional, enquanto retomada ao sensível) parece comunicar muito daquilo que Merleau-Ponty trabalha em sua filosofia: a oposição entre o racionalismo e seus excessos na ciência moderna (a tirania do uso, praticidade, o objetivismo) e o irracional (o subjetivismo, a corporeidade, a sensibilidade), encontrando um rico e interessante paralelo com o pensamento desse filósofo e sua corrente da *fenomenologia*.

### 3 – MARCAS DO SENSÍVEL

#### 3.1 – PERCEPÇÃO, CORPOREIDADE E REFLEXÃO

*“O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.”*

(ROSA, 1988, p. 20)

*“Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim - que não era de verdade. Meu corpo gostava de Diadorim.”*

(ROSA, 1988, p. 230)

Dentro da temática da sensibilidade, a corporeidade é, sem dúvida, matéria central. Conforme aponta Pascal Dupond, “O corpo animado só está aberto para si mesmo através de sua abertura para outros corpos e para o mundo. Não há interioridade senão exposta à exterioridade.” (2010, p. 67)

É no corpo, em contato/não contato com outro corpo ou com a natureza, que tudo se inicia.

Tomando como ponto de partida aquela noção ampla de percepção sensorial, ou seja, a do fenômeno que se dá no encontro entre o corpo de um sujeito e seu universo perceptivo, perguntamo-nos em que universo, na obra de Rosa, dá-se privilegiadamente tal fenômeno. A resposta é relativamente simples: na natureza. (NOGUEIRA, 2004, p. 38).

Ao localizar na natureza o elo entre o sujeito e o universo da percepção, o crítico reforça uma direção que nos é fundamental: aquela que aponta no contato com a natureza, a partir do olhar de contemplação (olhar sensibilizado e sensibilizante), os mecanismos iniciáticos do despertar sensível, inaugurando no corpo a relação homem-mundo e as sementes da reflexão (despertar existencial) que vingarão tão forte em Riobaldo, nosso narrador.

Lembremo-nos do olhar contemplativo de Diadorim. Um olhar já desperto sensivelmente, talvez por um amadurecimento ou compreensão precoce - haja vista que desde muito cedo Maria Deodorina, por algum motivo não totalmente esclarecido, passa a se disfarçar como homem (menino/Reinaldo/Diadorim). Lembremos que é esse olhar que conduz a atenção do menino Riobaldo, apontando para a beleza da natureza.

“As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se

estava no mês de maio [...]. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – *quê-quê-quê?* – o araçari perguntava. (ROSA, 1988, p. 80)

Além disso, é também nessa mesma natureza que, mais tarde, Riobaldo irá buscar as correspondências de Diadorim, numa espécie de reconhecimento de uma beleza transcendente: “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor...”, “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 1988, p. 16, 480)

Nesse sentido, guardadas as devidas especificidades e respeitando-se os objetivos de cada um, tais constatações, em face do esforço merleau-pontyano de retomada ao sensível, levam à seguinte observação: tanto em Guimarães Rosa quanto em Merleau-Ponty é marcante essa ultra valorização da sensibilidade, aqui justificando a ‘aproximação’ entre o autor e o filósofo - primeiramente pelo já apontado questionamento quanto à direção consolidada pelo pensamento ocidental dominante no que toca a questão da sensibilidade: em Rosa através da oposição *logos x mythos*; em Merleau-Ponty pela retomada do pensamento rumo ao elementos perceptivos e sensíveis, no instante da pré-reflexão; em segundo lugar, porque a natureza tem um papel fundamental em ambos.

Para o filósofo francês, o conhecimento não pode guiar-se continuamente segundo um princípio de constância, daí sua crença de que a investigação acerca do ser natural precisa ser transformada. É para essa direção que aponta seu projeto:

Descrever um novo sentido para a Natureza, que não o naturalista. Ou seja, é preciso restituir o vínculo entre a natureza e a nossa experiência, vínculo esse rompido pelo pensamento moderno, que a enxerga apenas como conceito fechado e intocável, totalmente distanciado da natureza ‘prática’ enquanto mundo experimentado diariamente por nós. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 118).

Em Rosa, não apenas em *Grande Sertão: Veredas*, mas ao longo de toda a sua obra, a natureza está longe de desempenhar o papel de cenário. Conforme já exposto, é através do contato com a beleza da natureza (via Diadorim) que Riobaldo desperta sensivelmente para o mundo, percebendo coisas jamais notadas.

Presente nas relações acima apontadas, a questão da corporeidade também é bastante marcante em *Grande Sertão: Veredas*, pois a impossibilidade do amor concreto

entre os dois jagunços (uma vez que Riobaldo desconhecerá até o último instante o verdadeiro sexo da guerreira sob traje masculino), coloca o possível contanto como um impasse, gerando transformações e desdobramentos em ambos, justamente pela proibição da aproximação real. Tal ‘obstrução’ do corpo também pode nos oferecer uma interessante fonte de análise a partir de alguns conceitos de Merleau-Ponty.

De acordo com o filósofo, se “o corpo é a ponte entre o ser e o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p.89), muito poderá interessar a investigação a partir das relações (ou ausência delas) entre as duas personagens principais de *Grande Sertão: Veredas*, já que poderemos acompanhar em estado nascente a ânsia do contato, a percepção (sensorial, visual e sonora) ganhando vigor e transformando Riobaldo em um espectador inquieto, cuja vida narrada (“matéria vertente”) nos oferece elementos e mecanismos extremamente caros aos temas da sensibilidade, da percepção e da corporeidade rumo ao plano existencial, bem como a esse complexo jogo que envolve a arte e sua apreciação.

Para Merleau-Ponty é na percepção do corpo, enquanto ponte entre o *Ser* e a *Natureza*, que se encontra a semente para a reflexão (pensamento) e capacidade de apreciação estética.

João Francisco Duarte Jr., ao analisar os elementos que operam na sensibilidade, também reforça a importância da corporeidade nesse processo. Para o estudioso, o saber sensível é aquele erigido pelo nosso corpo por meio de relações harmoniosamente

Inteligentes que mantêm com as coisas do mundo, estabelecendo como estesia o mais fundamental dos saberes humanos. [...] *Aisthesis* – em grego, a capacidade de sentir o mundo, de senti-lo organizadamente, conferindo à realidade uma ordem primordial, um sentido – há muito sentido naquilo que é sentido por nós. Em português, *aisthesis* tornou-se *estesia*, com o mesmo significado dado pelos gregos (sendo *anestesia* sua negação, a incapacidade de sentir). E desse termo originou-se também a palavra estética. (DUARTE JR., 2010, p. 25)

Conforme já falado, através de Diadorim começa a operar em Riobaldo uma espécie de abertura sensível para um mundo antes não realmente percebido e valorizado (o mundo do lirismo, da contemplação do belo, da apreciação da natureza, para além da convencional visão do objetivismo e utilitarismo, para além das funções básicas e conhecidas). Então, do menino tímido e inseguro da travessia do de-Janeiro ao jagunço errante e fechado que já desponta nos primeiros anos da juventude, toda uma transformação gradativa começa a operar, sendo o corpo o terreno maior desses eventos.

Assim, os efeitos de Diadorim sobre o narrador jagunço são múltiplos e ressonantes: diante das impressões de um descobrimento de infância, Riobaldo se impressiona com a beleza, postura e coragem do então desconhecido menino. Essa primeira ‘aparição’ do novo já causa uma série de desdobramentos em Riobaldo, que após a morte da mãe dispensa a proteção do suposto pai e parte para o desconhecido, inaugurando sua liberdade. Nessa ‘fuga’ reencontra-se com o menino (então adulto, cujo nome agora sabemos: Reinaldo). Seus destinos se entrelaçam de fato, e o que começa a surgir é uma afeição incontornável que culminará em amor. Amor proibido, que coloca Riobaldo e Diadorim em suspensão sob a ditadura de seus corpos, já que não podem obedecer aos anseios carnis.

Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... (ROSA, 1988, p. 500)

Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia, aí riço comigo renegava. Muitos momentos. (ROSA, 1988, p. 104)

Essas passagens de *Grande Sertão: Veredas* nos mostram que, para além do plano metafísico-existencial-religioso, o despertar sensível de Riobaldo (a partir do olhar de contemplação e dos efeitos de Diadorim) acontece paralelamente àquilo que podemos chamar de *drama do corpo*. Se Riobaldo desperta sensivelmente para o mundo, sendo capaz de perceber coisas que antes não notava, é inevitável que o corpo participe de tais descobertas, através dos sentidos em expansão.

Dito de outra maneira, é como se Riobaldo e Diadorim representassem as cenas desse acontecimento, doando não só sua história, mas também seus corpos para essa

representação. Segundo Ligia Losada Tourinho, no trabalho *Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal*,

A apreensão de uma significação se faz pelo corpo, englobando aspectos tangíveis e intangíveis. Os aspectos visuais, táteis e motores não são vistos como simples coordenadas. Cada indivíduo não compreende sua corporeidade a partir de fragmentos de seu corpo, do espaço e das coisas. Ao contrário, possui uma visão global sobre como esses elementos se relacionam. (TOURINHO, 2004, p. 21)

Em relação ao espaço, Merleau-Ponty o concebe como “O meio pelo qual a posição das coisas se torna possível, (...) potência universal de suas conexões.” (1994, p. 122).

Tal matéria aqui também se oferece como uma rica fonte de exploração, já que ocorre uma gradativa tentativa de aproximação entre os protagonistas do romance, sem, no entanto, o ápice de uma concretude. Na verdade, ocorre um encurtamento da distância corporal, mas, ao mesmo tempo em que Riobaldo se aproxima (ou busca se aproximar) com maior intensidade, Diadorim se afasta, mesmo que de forma mais lenta e a contragosto, em relação ao companheiro.

Nesse trajeto, a questão da corporeidade ganha forte respaldo, alcançando o acontecimento pleno quando acompanhamos o ‘amolecimento’ do enrijecido e reservado corpo do jagunço Riobaldo na sua tentativa de toque e contato com o corpo de outro jagunço, Reinaldo/Diadorim:

Teve um instante, bambeeí bem. Meu corpo gostava de Diadorim. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. (ROSA, 1988, p. 142)

Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Se eu pudesse tocar no verde dos seus olhos... (ROSA, 1988, p. 105).

Incapaz de concretizar seu desejo, de tocar, sentir o companheiro, Riobaldo tenta satisfazer-se até mesmo com as marcas, com os rastros de Diadorim:

Depois, Diadorim se levantou, ia em alguma parte. Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão aposto – surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e

com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre. De repente, uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz: fui e me deitei no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar. (ROSA, 1988, p. 138)

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim. [...] Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (ROSA, 1988, p. 44).

Conforme aponta Romero,

Aqui esse amor empapa e incha também as metáforas. *Turbulindo*: tudo na alma de Riobaldo é turbulência diante desse sentimento que o envolve e que lhe revela outro mundo até então encoberto. A palavra também revela outras: ‘bulir’ – mexer, revirar; assim como a palavra que qualifica a beleza desse movimento, ‘lindo’. Essa turbulência que revira a alma do jagunço faz com que Riobaldo sinta seu mundo em completa suspensão [desnortamento?], onde outras metáforas se instauram como a neblina. Mas como tudo no romance é fugidio, essa neblina é capaz de revelar, tem um poder de *anagnórisis* (revelação). (ROMERO, 2016, em fase de elaboração<sup>4</sup>)

Enfim, todos esses movimentos, contatos e não contatos, anseios de aproximação e afastamento, o que acima nomeamos como *drama do corpo*, elege *Grande Sertão: Veredas* como um local privilegiado no qual assistimos (lemos) o pleno despertar e desenvolvimento do sensível e do corpóreo face ao humano e à natureza.

---

<sup>4</sup> Artigo inédito e ainda sem título de Jorge Henrique da Silva Romero.

### 3.2 – A ABERTURA ESTÉSICA/ESTÉTICA

“Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. ‘Vigia como são esses... lindos!’  
Era o Manuelzinho-da-croa; Eu olhava e me sossegava mais.”  
(ROSA, 1988, p. 140)

Do ponto de vista da criação, a sensibilidade também tem papel de destaque em Guimarães Rosa. De acordo com Kathrin H. Rosenfield, o aspecto desconcertante e

Insólito da obra-prima de Guimarães Rosa não é o resultado de invenções totalmente desconectadas da tradição literária [...]. Tudo indica, porém, que estas construções não sejam planejadas e arquitetadas cerebralmente, mas constituem *achados da sensibilidade* - do ouvido de quem junta sons e do olhar que combina formas e cores segundo regras que escapam à racionalidade e às combinações imediatas.  
(ROSENFELD, 1992, p. 7)

No livro *Joãozinho – infância de João Guimarães Rosa*, de autoria de seu tio, Vicente Guimarães, há um trecho que vem diretamente ao encontro do tema da sensibilidade (sua força e importância), e sua ação direta sobre o narrador/autor. Ao responder a uma simples carta de uma prima para um trabalho escolar sobre a vida do autor, Rosa fala:

Diria apenas a vocês que procurem ler os livros. [...] Os livros, em si, é que são importantes. Os autores, não. O autor é uma sombra, a serviço de coisas mais altas, que às vezes ele nem entende. O autor é sempre ‘bananeira que já deu cacho’  
(GUIMARÃES, 1990, pág. 174).

Rosa não só quer separar a pessoa do autor, mas também lembrar que muito do que este produz e cria, pode não ser algo intencional, mas fruto de percepções e sensações que fogem ao entendimento.

Em outra correspondência, agora com seu tradutor italiano, Rosa diz o seguinte a respeito do livro *Corpo de Baile*:

Quando escrevi, não fui partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino-cerebral deliberado. Ao contrario, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediumnico’ e elaboração subconsciente.

Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. (BIZZARRI, 2003, p. 98)

A sensibilidade é algo fundamental na realização estética. Como um ser dotado de razão, o homem é capaz de perceber este acontecimento (e nele se perceber), seja como criador, espectador ou ator. Tal acontecimento se dá em vários níveis, desde a natureza até as mais complexas formas de criação e representação, intencionais ou não enquanto objetos artísticos.

Como visto anteriormente, Merleau-Ponty elege a sensibilidade e a percepção como mecanismos primordiais de acesso à reflexão, os quais, através de uma espécie de operação que inaugura a relação homem-mundo, parecem agir antes mesmo do pensamento constituído, sendo o corpo o elo desse processo. Tais considerações traduzem, de alguma forma, operações semelhantes àquelas que ocorrem na questão da contemplação e do efeito estético, já que a sensibilidade (enquanto abertura sensível, capacidade de sentir e sensibilizar-se) e a percepção (capacidade de perceber e notar) apresentam-se como elementos cruciais na arte.

Esse também é um dos objetivos da presente incursão por *Grande Sertão: Veredas* - perscrutar o instante do acontecimento artístico, encontrando no romance a encenação da contemplação estética através do despertar sensível em curso.

Vários estudiosos do assunto já buscaram no contato entre a literatura e as demais manifestações artísticas, recursos e ferramentas de análise acerca do fenômeno artístico – da sua concepção até os mecanismos que operam em sua apreciação.

De acordo com João-Francisco Duarte Jr., “toda obra de arte persegue a poesia, tentando capturá-la e expressá-la na sua forma característica, seja ela sonora, visual ou uma articulação de ambas.” (2010, p. 73).

Algo similar é o que aponta Octávio Paz: “Uma tela, uma escultura, uma dança são, a sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a.” (1982, p. 17).

Enlaçando as duas questões – arte e corpo - Merleau-Ponty nos fala que:

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se distinguem a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de

significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 208)

Ainda nos anos de 1970, Michel Tardy afirmou que é preciso rejeitar o modelo,

Falsamente universal de uma compreensão do tipo intelectualista, que consiste num encadeamento de conceitos que passa pelo filtro da linguagem, e introduzir a ideia de uma compreensão corporal e afetiva, fundada sobre analogias pessoalmente sentidas. Compreender com o próprio corpo tanto quanto com o espírito, eis uma situação original, que coloca problemas novos para a psicologia. (TARDY, 1976, p. 93-94)

Na mesma direção, para Duarte Jr., o signo estético produz no espectador:

Ressonâncias corporais e estados afetivos, mobilizando nele a dimensão do saber sensível, esse saber próprio de nossa corporeidade. A arte revive em nós, ainda que no modo simbólico, sentimentos e vivências que se baseiam em nossa história progressiva, em nossas experiências de vida. (DUARTE JR., 2010, p. 41).

Nesse sentido, o despertar de Riobaldo, cuja primeira luz é lançada sobre a beleza da natureza (arte natural), parece revelar os mecanismos de abertura para a apreciação estética em estado nascente, nos apresentando em câmera lenta todas as etapas de uma entrega sensível que é pré-requisito para o acontecimento artístico, o qual também deverá ser desinteressado (sem segundas intenções, sem o questionamento quanto à praticidade e uso), conforme afirmação de Mikel Dufrenne: “O belo é esse valor que é experimentado nas coisas, bastando que apareça na gratuidade exuberante das imagens, quando a percepção cessa de ser uma resposta prática ou quando a práxis cessa de ser utilitária” (2002, p. 25).

Para Marçolla, é na indagação acerca da beleza que se chega à alma; e o reconhecimento do belo só é possível através do coração. É por essa via que se sabe – o que implica não um conhecimento ou um saber racional da realidade, mas um saber estético acerca da mesma. (2006, p. 227)

Ao que parece, Riobaldo vivia em um estado anestesiado: o mundo a sua volta não era percebido em profundidade e, como ser vivo, seu corpo atendia apenas aos chamados básicos e fisiológicos, nada mais era pedido, nada mais era explorado. Através de Diadorim começa a ocorrer uma abertura cujos efeitos, para além das funções básicas e conhecidas, refletem no corpo como ânsias de completude.

Através dessa abertura estética, Riobaldo passa a perceber o mundo e a beleza ao seu redor, alcançando terrenos do pensamento antes não explorados.

Segundo Tzvetan Todorov, “A arte interpreta o mundo e dá forma ao informe, de modo que, ao sermos educados pela arte, descobrimos facetas ignoradas dos objetos e dos seres que nos cercam.” (2009, p. 33).

Se o olhar de contemplação de Diadorim é capaz de despertar sensivelmente Riobaldo e este, como resposta, traduz para si toda uma nova ressignificação e postura frente ao mundo e à natureza que o cerca, estamos sim diante de um fato primordial e importantíssimo para o acontecimento artístico: o instante da contemplação estética.

A partir do trânsito que se dá entre os níveis ordinários e extraordinários da realidade e, ainda, através de relações que estabelece com o mundo e com o outro, Riobaldo se vê diante do desafio de representar e compartilhar as novas dimensões a que tem acesso. E o desafio não é pequeno: inicialmente, implica a desconstrução dos modelos cristalizados que utiliza para dar sentido às próprias vivências; num segundo momento, implica a construção de formas mais porosas de relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo. A esse desafio duplo, associo a experiência estética por excelência. (MARÇOLLA, 2006, p. 176)

Enquanto acontecimento, a arte necessita fortemente de uma sensibilidade intermediadora entre o ser que a contempla e o objeto de contemplação. Mais do que isso, parece impensável qualquer contemplação sem um olhar de atenção. Portanto, não estamos falando aqui de um olhar mecânico, estritamente objetivo, mas de um olhar dotado de sensibilidade, o olhar da eterna novidade e da eterna admiração<sup>5</sup> (o olhar da criança). Isso, como bem sabemos, é marcante em Guimarães Rosa:

É o caso de Miguilim e de outras tantas crianças. Estas personagens descobrem o ‘nunca visto’ naquilo que há de ‘menor’ e, digamos, à margem de uma natureza vistosa e inegavelmente grandiosa como a criada pelo autor. São perus, vaga-lumes, ciscos, formigas, pétalas, pedras, ou mesmo “aquele – a coisa vacum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril [...] – chato, deitado”, sobre o qual crescerá um cogumelo: o audaz navegante de Ciganinha e Zito. Como se nota, não é a beleza mais evidente do mundo que se abre ao fluxo poético dessas personagens. Elas, na verdade, revelam o belo, esteja onde estiver. José Paulo Paes, por exemplo, em artigo intitulado “Infância e Poesia”, ao citar um texto de Baudelaire, trabalha justamente com

---

<sup>5</sup> Conforme aponta Jorge Henrique da Silva Romero (2016, artigo inédito), a palavra *admirar* tem origem no latim - “*Admirari*”, conjunção de “*ad*” (próximo) e “*mirus*” (maravilhoso, surpreendente). Ou seja, aproximar o maravilhoso.

a ideia de que a criança tem uma percepção de tal modo aguçada, que ‘está sempre ‘inebriada’ com o espetáculo do mundo, percorrida por um ‘estremecimento nervoso’ que é típico de uma idade em que ‘a sensibilidade ocupa quase todo o ser’. (NOGUEIRA, 2004, p. 75)

Riobaldo, como acompanhamos, ‘inaugura’ esse olhar já no primeiro encontro com Diadorim. Mais do que isso, Riobaldo se admira, pois até então não percebia essa beleza. Conforme muito bem aponta Nogueira, “a percepção, em Guimarães Rosa, é antes de tudo um ver com espanto, cujo significado é de renovação. Nesse caso, integrará quase sempre um momento inaugural na trajetória das personagens”. (2004, p. 70)

Ora, o que é este ‘momento de percepção’ senão a criação de um entremeio, de um encontro entre elementos a princípio contrários (como seriam sujeito e mundo), constituídos também no corpo da palavra? Assim entendida, ou seja, como lugar em que estes elementos se comunicam e se condensam, a percepção sensorial é fundamental como processo que está na base do universo criado por Guimarães Rosa. [...] Daí que se há realismo na sua obra, ele se funda como ‘realismo poético’, em que a língua [...] se formula, a cada instante, na sempre aberta relação entre sujeito e mundo. Ou, dizendo de outro modo, a linguagem de Guimarães Rosa é ‘a própria experiência de aproximação entre sujeito e objeto’, constituindo-os, no fluxo do tempo, como matéria poética. (NOGUEIRA, 2004, p. 64, 72)

Era o que já apontava Antonio Candido, de maneira categórica, quando da recepção de Sagarana:

O Sr. Guimarães Rosa construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total da experiência. (CANDIDO, 1983 apud NOGUEIRA, 2004, p. 65)

Retomando *Grande Sertão: Veredas*, com a sensibilização de Riobaldo, o que vemos é sua gradativa abertura para o mundo ao redor. Algo similar àquilo que nos diz João Francisco Duarte Jr.:

Nessa primeira relação primeva com o mundo, estésica em sua essência, encontra-se o germe de toda percepção estética que se possa ter da existência, passível de

simbolização por meio dos signos estéticos que constituem a arte. (DUARTE JR., 2010, p.14).

Segundo Marçolla, a abertura estética de Riobaldo opera em três esferas interdependentes:

(a) A primeira vincula-se ao modo como as transformações fundamentais às quais o jagunço/narrador é submetido operam – ou pelo menos têm o seu ápice – pela via de uma experiência estética. O caráter quase “iniciático” desse tipo de vivência é então colocado em evidência. (b) Outra dimensão importante está vinculada ao modo como, pela via da constituição de uma sensibilidade diferenciada – relacionada a uma perspectiva estética – ocorre uma modificação substancial do posicionamento subjetivo de Riobaldo. Deslocando-se de si mesmo e abrindo seu coração para o outro, empaticamente, o jagunço potencializa a dimensão estética de sua vida. Este seria o “esvaziar” do jagunço. (c) A última dimensão a ser apontada é justamente aquela mais imediatamente associada à experiência estética: a constituição do artista e da obra de arte. (MARÇOLLA, 2006, p. 184)

Para além do olhar de contemplação outros sentidos se aguçam, e Riobaldo pode se admirar com o que vê na natureza, mas também com aquilo que ouve, respira e toca (ou não toca).

### 3.3 – GUIAS E TRAVESSIAS

*“E ver o que no comum não se vê: essas coisas  
de que ninguém não faz conta.”*

(ROSA, 1995, p. 112)

Como já abordado, a travessia dos rios de-Janeiro e São Francisco desempenha um papel importante na trajetória de Riobaldo não apenas por introduzi-lo nos ritmos da natureza, mas, também, por aquilo que o contato com o ‘trio’ *Menino/Reinaldo/Diadorim* proporciona: a percepção do belo e a experiência estética da realidade.

É por essa razão que podemos afirmar que Diadorim se coloca, a partir dessa travessia e para todo o sempre, como uma espécie de iniciador e guia de Riobaldo, ao ensinar-lhe a perceber e a apreciar as “belezas sem dono” da natureza: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (...) O Reinaldo mesmo chamou minha atenção.” (ROSA, 1988, p. 20)

Nessa direção, não há como negar que os pássaros, em especial o Manuelzinho-da-croa, ocupam um lugar de destaque nessa gradativa abertura estética de Riobaldo via Diadorim:

Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim é quem tinha me ensinado. (ROSA, 1988, p. 78)

Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... Eu percebi a beleza daqueles pássaros... - percebi para sempre! (ROSA, 1988, p. 246)

É claro que não podemos deixar de observar que a contemplação do casal de pássaros é muito cara a Diadorim, pois eles concentram tudo aquilo que ele (a) sonha viver com Riobaldo – a alegria do namoro, a vida em casal, a plena liberdade de amar. Enfim, tudo que naquele momento não lhe era permitido, devido à impossibilidade de revelação do verdadeiro sexo:

–“Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. [...] – “É aquele lá: lindo!” Era o Manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às

vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. (ROSA, 1988, p. 180)

Além dessa perspectiva mais imediata, a figura do pássaro merece, segundo Marçolla, atenção especial por mais dois sentidos que transmite no âmbito deste despertar estésico de Riobaldo:

(a) Em primeiro lugar, essa visão pode ser compreendida como a faculdade de ver como os pássaros vêem – do alto, os “assuntos de Deus”, o transcendente e extraordinário. Diadorim na verdade inicia Riobaldo na comunhão com a natureza, de modo que seu mundo (e também seu ser) se amplia. Pode-se ver de uma outra forma, “espiritualmente”; abrem-se as portas para aquilo que os olhos comuns não conseguem enxergar. (b) Por outro lado, essa mesma visão pode também ser compreendida como a faculdade de enxergar aquilo que antes não se via, mas que esteve sempre presente. É assim que os pássaros ganham existência para Riobaldo apenas quando Diadorim os nomeia. Em outros termos, eu diria que à *visão* também corresponderia a articulação da palavra. Talvez seja este o papel desempenhado pela arte: a representação e nomeação do inefável. Essas duas dimensões na verdade se complementam. Como se pode perceber, há uma estreita relação entre aquele que nomeia (o que tem a visão) e aquilo que é nomeado (o que é visto): ambos são o pássaro – de forma que parece haver uma espécie de comunhão entre sujeito e mundo (MARÇOLLA, 2006, p. 169)

Como pássaro, capaz de uma visão superior (literal e divina), Diadorim guia o olhar de Riobaldo. Como um apoio na escuridão, é o ‘guia de cego’ do Riobaldo que ainda não aprendeu a enxergar a beleza.

Aliás, nas inúmeras viagens e travessias presentes ao longo da produção rosiana, o guia desempenha um papel muito importante, sendo um dos principais recursos utilizados por Guimarães Rosa, operando dentro das histórias como uma espécie de elemento catalisador. Nas principais obras de Rosa é notória a presença desses guias.

Em *Campo Geral*, por exemplo, temos Dito: enquanto Miguilim ainda é incapaz de perceber tantas coisas, especialmente o universo dos adultos, o irmão Dito é clarividente. Mesmo mais novo, Dito é a principal referência para Miguilim, sendo que irá lhe ensinar até mesmo na morte, marcando-o para sempre.

— “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. (ROSA, 1980, p. 117)

Na novela “O recado do Morro” a presença do guia, além de literal, é central: percorrendo o sertão, uma expedição de cinco homens é guiada por Pedro Orósio. Um suposto recado (do morro) se converte em canção, que por sua vez se converte em presságio, que decifrado pelo guia, o livra da morte.

Outro exemplo pode ser encontrado n’“A estória de Lélío e Lina”, onde a guia é Rosalina, a velhinha Lina, que irá conduzir Lélío, o jovem vaqueiro errante. Nessa viagem, Lélío irá esquecer a paixão não correspondida e encontrar o amadurecimento e o amor, possíveis através da experiência de Lina e dessa travessia de si mesmo. Lina, mentora de Lélío, irá lhe mostrar a vida através de seu olhar poético, lhe permitindo encontrar algumas das respostas ao seu espírito angustiado.

Também podemos citar “Buriti”, obra na qual reencontraremos Miguilim, agora Miguel, em viagem:

Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entretanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? (ROSA, 2001, p.201)

Miguel está ansioso, pois um ano antes estivera na mesma fazenda enquanto veterinário e se apaixonara por Maria-da-Glória, filha do fazendeiro. Outra vez Miguel irá sofrer: dessa vez, pela angústia em ser ou não aceito por Glorinha, pela saudade (lembra-se de sua mãe, de Dito, do Mutum, etc.) e pela complexidade das relações humanas. Ainda é ingênuo, mas essa etapa, essa viagem, lhe dará novo amadurecimento, novo preparo para a vida. De guiado na infância por Dito, passa à guia de si e do rapaz que vai com ele de carona em seu *jeep*, espécie de passado dele mesmo: “*Vigia: que palmeira de coragem!* Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida.” (ROSA, 2001, p. 300)

Guimarães Rosa parece mesmo gostar muito dessa presença de ‘guias’ em suas obras. Dito como guia de Miguilim; Diadorim como guia de Riobaldo; Lina como guia de Lélío, etc. Guias que apontam o caminho e conduzem, mas que não realizam a travessia em si. Eles permitem ao outro a concretização da travessia, da viagem; dão a estes a coragem e a capacidade - que estavam escondidas neles próprios - para a travessia, mas que não eram capazes de perceberem por si só.

Tais guias são imprescindíveis, pois permitem a seus guiados, a partir da travessia, a descoberta de uma potência interior. Como exemplo disso, basta nos lembrarmos da Travessia do Liso do Suçuarão – impossível e intransponível sob a chefia de Medeiro Vaz num primeiro momento, mas, depois, sob a chefia de Riobaldo Urutu-Branco e após seu suposto pacto com o diabo (ou seria o pacto consigo mesmo?), perfeitamente atravessável.

Mas não há uma hierarquia entre guia e o guiado. Se Diadorim é o guia de Riobaldo, mais tarde será guiado por ele, por seu amor e também por sua coragem na chefia; assim como em “Cara-de-Bronze”: se Segisberto, conforme veremos mais à frente, é o guia que descobre as capacidades de Grivo e lhe indica o caminho, mais tarde será guiado pelo jovem e pela poesia que trouxe da viagem indicada.

Benedito Nunes, numa análise acerca da viagem em Guimarães Rosa, já apontara que na obra do autor mineiro, “Existir e viajar se confundem” (1969, p. 175). Da mesma forma, guias e guiados irão se confundir.

A viagem é complexa - “Viver é muito perigoso”, é o que Riobaldo sempre nos lembra. As palavras do guia podem ser obscuras, a travessia pode ser torta, mas o aprendizado e a transformação são claros como a luz de uma tocha na noite do sertão:

E foi aí que o Veraldo, que era do Serro-Frio, reconheceu uma planta, que se chamasse guia-torto, se certo suponho, mas que se chamava *candeia* na terra dele, a qual se acendia e prendia em forquilha de qualquer árvore, ela aí ia ardendo luminosa, clara, feito uma tocha. (ROSA, 1988, p. 400)

### 3.4 - UMA GRAMÁTICA DO SENSÍVEL

Como sabemos, em *Grande Sertão: Veredas*, temos um interlocutor – viajante e homem de alguma grande cidade, imagem do autor – que chega à casa de Riobaldo em uma terça-feira, e lá fica por três dias, conforme exigência do anfitrião:

Eh, que se vai? Jajá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de manhã cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias! (ROSA, 1988, p.17)

A intenção do visitante é explorar o sertão, conhecer os locais. Ao que Riobaldo pergunta: “Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe?” Com a confirmação oculta no texto, uma vez que não se ouve a voz do interlocutor, Riobaldo, embora diga que o sertão não é mais o mesmo, lamenta por não ter mais condições de conduzir esse homem da cidade: “Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo.(ROSA, 1988, p.17, 18)

Essa passagem é importante, pois Riobaldo manifesta interesse em ser um guia, tanto é que, logo na sequência, ele enumera uma série de locais onde poderia levar seu visitante, para apreciar e sentir a beleza da natureza sertaneja.

Riobaldo teve um guia (Diadorim) que lhe proporcionou seu despertar estésico, o que, por sua vez, o transformou. Como forma de compartilhar e, ao mesmo tempo, agradecer essa experiência, Riobaldo, antes guiado, se oferece como guia. E ele realmente o faz de forma indireta, através da sua vida narrada, rememorando e compartilhando o que viu e aprendeu através de uma percepção que soube capturar o mundo em sua beleza, alegria, incompreensão e tragicidade.

Vale lembrar que Riobaldo faz algo parecido, embora em menor escala, quanto conhece Otacília, na Fazenda Santa Catarina. Para começar a conversa com a futura esposa, ele guia o seu olhar para a natureza: “Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado.” (ROSA, 1988, p.163-164)

E é isso mesmo o que se esperava dele: depois do despertar sensível e estésico, adubo para o solo existencial, o guiado quer compartilhar o que aprendeu, mesmo

porque o compartilhamento também é aprendido: “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” (ROSA, 1988, p.271).

Então de guiado, Riobaldo passará a guia. Aliás, um excelente guia, que faz um breve resumo do que conhece ou conheceu. Apoiando-se sempre na beleza da natureza, à maneira do canto das sereias da *Odisseia*, o ex-jagunço arrasta o interlocutor (e nós, leitores) para o maravilhoso redemoinho de seu contar – Ainda bem que não há nenhuma cera para tapar nossos ouvidos<sup>6</sup> e podemos tudo apreciar, maravilhados. Embora o trecho seja um pouco extenso, vale a pena reproduzir essa amostragem, esse *menu*, que Riobaldo abre diante do visitante e ouvinte:

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. [...] Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a nhíca e a escova, amarelinhas... Isto – no Saririnhém. Cigarras dão bando. [...] Que não que o céu: esse é céu-azul vivo, igual um ovo de macuco. Ventos de não deixar se formar orvalho [...]. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. [...] Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulajo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro... Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... (ROSA, 1988, p. 17-19)

Sonoridades, movimentos, cores, tons, variedade de referências (bichos, aves, árvores, luzes, brilhos, sombras). Uma riqueza imensa e pulsante que se abre diante do interlocutor (leitor), uma pequena amostra do que virá.

Além disso, Riobaldo encontra no seu interlocutor o interesse pela investigação, pelas dúvidas existenciais (cuja máxima representação simbólica irá girar em torno do suposto pacto diabólico), e também pelo seu narrar. Por esse motivo, Riobaldo se agarra

---

<sup>6</sup> Na *Odisseia* de Homero, conta-se que quando Ulisses estava buscando o caminho de casa após a guerra Tróia, passou pela Ilha de Capri, a ilha das sereias, e, sabendo do encanto da canção - então irresistível para qualquer homem, que a ouvi-la se atiraria imediatamente para a ilha, onde seria devorado pelas sereias. Ciente disso, ele colocou cera no ouvido dos tripulantes, mas, curioso para saber como era o canto das sereias, ele pediu que o amarrassem no mastro do navio e, por mais que ele gritasse, não deveriam soltá-lo. Então, ao passar pela ilha, ouvindo a canção, implorou para seus homens soltá-lo, ameaçou e fez de tudo, mas eles não o obedeceram. Com isso, Ulisses se torna o único homem a ouvir a canção das sereias e sobreviver. Tal canto - maravilhoso, belo, é atraente - fascina e cega qualquer ser humano, mas o final é amargo, e o preço é a vida humana. Algo similar ocorrerá em *Grande Sertão: Veredas*, cujo desfecho doloroso é o preço da vida humana, quiçá cobrada por um possível pacto diabólico: a morte de Diadorim.

a esse raro interlocutor, homem inteligente, instruído, pois enxerga nele a possibilidade de esclarecer suas dúvidas e, ao mesmo tempo, entender o seu viver. Tudo isso se dá através de uma conversa certamente prazerosa, regada a café – “Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro.” (ROSA, 1988, p. 271) – e, imaginamos, também uma boa cachaça mineira, queijos, doces, almoços, jantares e pausas para repouso.

Em tal conversa, que oscila da longa sessão psicanalítica<sup>7</sup> à agradável conversa de bar, Riobaldo encontra – buscando aqui apoio em Francis Bacon (“Um amigo é um ouvido.”<sup>8</sup>) – o interlocutor ideal: “O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. (ROSA, 1988, p. 25).

Riobaldo então se apodera desse confortável terreno e se dilui em lembranças, saudades, dúvidas, aprendizados, temores, arrependimentos, sensações e experiências. Ele mergulha no sertão, em sua travessia, e nela nos arrasta através de sua linguagem, que se esforça ao tentar abarcar o tudo, o que viveu e não viveu, o que foi e não foi. E como esse esforço vale a pena! Por trás da voz do narrador, a pena do autor nos brinda com a arte plena, poética, gigante, transformadora e preenchedora do mundo. Arte essa que sempre buscará reflexo e apoio na beleza da natureza: “Assim como o senhor, que quer tirar é instantâneo das coisas, aproximar a natureza. Estou entendido.” (ROSA, 1988, p.59)

Seria esse aproximar da natureza uma tentativa de *zoom* para capturar tudo? Vale lembrar aqui a bela passagem do conto “Os Cimos” em *Primeiras Estórias*, no qual o personagem central, um menino, depois de tocado pela descoberta da beleza de um pássaro (tucano), “Apanhava com o olhar cada sílaba do horizonte.” (ROSA, 1988, p. 156)

---

<sup>7</sup> Em 1961, em artigo publicado no Suplemento do Jornal O Estado de São Paulo, Dante Moreira Leite sugere a possibilidade de se ler o *Grande sertão: Veredas* como “a longa e (talvez interminável) sessão psicanalítica de Riobaldo” – *Grande Sertão: Veredas e a Psicanálise* (Adélia Bezerra de Menezes in: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 21-37, 1º sem. 2002.

<sup>8</sup> “Os que não têm amigos para com eles se expandirem são canibais de seus próprios corações. Quem tem o espírito atulhado de muitos pensamentos sentirá mais lúcida e vigorosa a inteligência comunicando-se e discorrendo com outrem; desenvolverá mais facilmente as ideias e as disporá com mais ordem e verá como se mostram ao serem vazadas em palavras. [...] Antes deles [dos amigos], é fora de dúvida que quem tenha a mente borbulhante de pensamentos logrará clarificar e ordenar o entendimento comunicando as suas ideias a outrem. Trará à tona mais facilmente os pensamentos; ordená-los-á de maneira mais eficaz; julgará como parecem quando convertidos em palavras; em suma, far-se-á mais sábio do que é, alcançando numa hora de palestra mais do que num dia inteiro de meditação. Disse bem Temístocles ao Rei da Pérsia, que o falar é como pano de Arras, desfardado e posto à venda: nele, as imagens são exibidas, enquanto que, no pensamento, permanecem enfardadas. Este fruto da amizade, o de abrir o entendimento, não se restringe apenas aos amigos capazes de nos dar conselho (estes são, na verdade, os melhores); mesmo sem isso, aprendemos acerca de nós mesmos, trazemos os nossos pensamentos à luz e afiamos a agudeza do nosso engenho como se contra uma pedra de amolar, que, ela própria, não corta.” (Francis Bacon – *Ensaio Civil e Moral* in: Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988)

O leitor acompanha a cena pelo olhar da criança – e não do Tio, que se ocupa da medição do tempo, controlando, pelo relógio, o que se passa. A descrição do nascer do sol nos faz acompanhar seu movimento (o meio sol, o sol), ler é ver, como vê o Menino. Ver o tucano é ver suas cores, ouvir seu som; ver o sol é lidar com uma imagem fortemente sensorial: “Dourado rombo de bordas estilhaçadas”; “bola de ouro a se equilibrar no azul de um fio.” O texto rosiano demanda nossos sentidos, conduz a uma *ressensibilização* do corpo do leitor na medida em que este é conduzido a se aproximar do olhar do Menino. (MORAES, 2008, p. 05)

É sabido que Rosa ultrapassa a sinestesia simples e a metáfora rasa. Ele explora os sentidos/sensações, as potencialidades das palavras e expressões, os tempos verbais, (re)cria termos, colocando o ouvinte/leitor em um constante estado de suspensão, através de uma potencialização do sensível e fusão dos sentidos e da percepção, alcançando aquilo que poderíamos chamar de uma *gramática do sensível*, conforme veremos mais adiante. São inúmeras as passagens que comunicam essa intenção. Vejamos algumas:

‘Você tem saudade de seu tempo de menino, Riobaldo?’ – Diadorim me perguntou, quando eu estava explicando o que era o meu sentir. Nem não. Tinha saudade nenhuma. O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível. Por certo que eu já estava crespo da confusão de todos. Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (ROSA, 1988, p. 250).

Aqui Rosa brinca com os tempos verbais. Ao trabalhar com os verbos *ser* e *achar* em tempos opostos (passado-presente; presente-passado), ele coloca o interlocutor (seu espelho, conforme já apontara Sperber - *Signo e Sentimento*, 1982, p. 72-73) em suspensão, chamando-o para a confusão desse contar, que, por sua vez, é outro espelho, reflexo da vida, expondo a dificuldade de tudo recordar. É o que vemos nas seguintes passagens:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é

bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1988, p. 70)

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 1988, p. 181)

Então o ‘desalinhavo’, a ‘falta de ordem’ das cenas, corresponde à sua maior ou menor proximidade do momento vivido no presente. Porque há o presente do narrador e o presente da narrativa. A narrativa começa aparentemente com o presente do narrador, que mistura emoções, até ‘endireitar’ a narrativa e fazê-la começar pela adolescência.

Passemos por outros trechos: “Saiba o senhor – lá como se diz – no vertiginosamente: avistei meus perigos. Avistei, como os olhos fechei, desvislumbrado.” (ROSA, 1988, p.307)

“Avistei, como os olhos fechei” – além do paradoxo (é impossível enxergar com os olhos fechados), Rosa coloca o leitor em estado de suspensão ao criar e adicionar um adjunto adverbial (“*desvislumbrado*” – oposto de deslumbrado, maravilhado, porém de algo apenas vislumbrado. Ou seja, ele está perplexo, assustado, talvez horrorizado). Nessas escorregadias passagens, tudo é movente. A palavra pede novo ou maior entendimento e sentido ao se acenar diante do leitor.

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. (ROSA, 1988, p. 138)

A incapacidade de entender é capaz de matar Riobaldo? Em outra passagem ele irá dizer: “Aquilo que não entendo. Ah, isso é capaz de me matar” (302) Aqui temos possíveis diferentes sentidos: a tentativa de captar tudo (a busca do impossível e do infinito da arte, tão defendidos por Rosa, a tentativa de compreender a vida – ânsia existencial de Riobaldo, desperto para o mundo), e ainda a tentativa de entender o sentimento de amor para com Diadorim – amor impossível.

Aliás, é Diadorim, como esperado, o tema central dessa linguagem que quer capturar o impossível através da sensibilidade. O amor inconcebido e a impossibilidade

de aproximação em relação ao(à) amado(a) colocam Riobaldo em estado de suspensão, dúvida, raiva, alegria, tristeza. Sentimentos tais que tentam ser expressos em palavras:

Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível. (ROSA, 1988, p. 30)

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos-vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. (ROSA, 1988, p. 452)

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delem que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. (ROSA, 1988, p. 20)

Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. (ROSA, 1988, p. 437 – grifo nosso).

E como essa *alguma coisa* é importante! Carrega um peso, pois busca traduzir ou expressar o indizível, aquilo que, conforme a própria frase afirma, não cabe no entender, mas cuja presença é capital: aqui está o sensível e sua busca pelo infinito. Ao querer ultrapassar o imediatismo do significado, o sensível mobiliza a linguagem, a palavra, para seu voo e mergulho.

Nessas passagens, estamos diante do etéreo, do fugidio, do que escapa. A incapacidade de traduzir em palavras esse jorro de sensações, sentimentos, desejos etc. vai buscar apoio no sensível. Tudo isso, ao nível da palavra:

Eu entrei em máquinas de tristeza (ROSA, 1988, p. 148)

Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias. Eu estava estando (ROSA, 1988, p. 307)

A magia, o acontecimento improvável ou qualquer outro termo aqui cabível é que essas frases parecem não se amparar na sinestesia ou metáfora rasteira. Além disso, elas conseguem preencher aquilo que Riobaldo se esforça para entender ou explicar.

Aqui estamos no terreno da poesia, do etéreo e da resignificação. “O que pra ser – são as palavras!” (ROSA, 1988, p.37)

O que parece operar nesses momentos de grande importância para o contar de Riobaldo não é o recurso sinestésico ou metafórico imediato<sup>9</sup>, mas uma espécie de *transinestesia* ou, como já citado anteriormente, uma *ressensibilização*, uma vez que sentidos, sensações e percepções são fundidos ou realocados por meio de substantivos desconstruídos, verbos com sujeitos ou objetos improváveis, artigos suprimidos, tempos verbais trocados, neologismos, substantivos que verbalizam, inversões, arcaísmos, expressões trazidas de outros idiomas, o paradoxo etc., apenas alguns dos inúmeros recursos usados. Ou seja, toda uma reviravolta na sintaxe e no sintagma, operando através de recursos linguísticos e narrativos para marcar, expandir ou alterar os sentidos ou a expressividade das palavras.

Suzi Sperber, em *Signo e Sentimento*, explora alguns desses recursos, apontando, por exemplo, a supressão dos artigos como uma das várias estratégias utilizadas por Guimarães Rosa em sua obra máxima. Ao analisar o início do romance (“Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não” (ROSA, 1988, p. 01)), Sperber aponta o seguinte:

Segundo um esquema básico de linearidade característica de nossa língua, teríamos inicialmente: [Os] tiros que o senhor ouviu [não] foram de briga de homem, não. E mais: O senhor ouviu tiros. Os tiros não foram de briga de homem, não. Foram omitidos um artigo e um advérbio de negação anteposto ao sintagma. ‘Tiros’ assume uma importância maior, assim isolado do artigo, objeto direto cuja posição convencional no discurso direto seria posposto ao verbo. [...] O processo exige do receptor que ele repita, em sua memória, a palavra ‘tiros’ (tiros de briga de homem), a fim de acompanhar o sentido do narrado. O processo indutivo de repetição enfatiza ainda mais fortemente ‘tiros’ na memória do receptor. E, como o elemento enfatizado vem desacompanhado de advérbio de negação, o receptor recebe-o com marca positiva: o que se vai dizer afirma algo acerca de tiros. O advérbio de negação encontra-se preposto ao adjunto adnominal ‘briga de homem’. Que elemento deste adjunto adnominal é midificado: de briga, ou de homem? Por contiguidade, seria negado o termo mais próximo à negação, que é ‘de homem’. Ficamos sabendo que seriam tiros.

<sup>9</sup> É claro que em *Grande Sertão: Veredas* iremos encontrar diversas passagens nas quais belas imagens são construídas através da metáfora imediata, como a seguinte: “Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado nos lombos do vento quente” (ROSA, 1988, p. 34-35). Apenas queremos reforçar que aquilo que chamamos *gramática do sensível* ultrapassa a metáfora enquanto imediatismo da compreensão. Aqui a palavra, assim como um objeto percebido ou notado sob um novo ângulo, requisita a abertura estética, a fusão sensível, a percepção apurada, para que possa emergir do texto junto com o leitor, renovado e transformado.

Tiros de briga. Porém não são de homem. Ora, se não são de homem, de quem serão? Não são de briga de homem... ‘Deus esteja’. A conotação seguinte contamina o precedente. Não são de homem e Deus sabe disto. Deus me confirma. Infere-se que a abertura de sentido, provocada pela dupla desautomatização posicional e eliminação de um artigo definido, permite ao sintagma liberar-se de um significado primeiro e mesmo segundo. Caberá ao leitor, segundo receptor da mensagem (o primeiro é o interlocutor ausente/presente), preencher tal abertura com os elementos significativos que lhe sucederam. O mesmo processo ocorre, porém, em cada um dos sintagmas seguintes de forma a dificultar a apreensão plena e definida – única - dos signos no livro todo. (SPERBER, 1982, p. 76-77)

Embora a citação seja longa, trata-se apenas de um exemplo, dentre muitos que podem ser identificados em outras passagens da obra, que apresenta um recurso capaz de reforçar o substantivo (no caso, “tiros”), dando-lhe maior peso e marcando forte o leitor, que chega abruptamente e é impactado<sup>10</sup> por este. “Tiros que o senhor ouviu...”. Busquemos o mesmo efeito em outra passagem do romance:

Hoje, sei: medo meditado – foi isto. Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva. O senhor tece? Entenda meu figurado. (ROSA, 1988, p.159)

“Medo meditado. (...) Medo de errar.”. De forma similar ao que faz em “Tiros que o senhor ouviu”, Rosa parte para a supressão do artigo (*o*) ou do pronome demonstrativo (*este*), alcançando o efeito de nos colocar colados à palavra *medo*. Com isso, ele talvez busque potencializar o efeito da palavra, do substantivo medo, reforçando seu significado através do sentimento, da sensação, da percepção que o signo comunica. Além disso, acontece algo curioso: o medo, que normalmente leva à perda da consciência, aqui a potencializa – “medo meditado”. Dessa maneira, temos o sensível, tema central da presente pesquisa, operando, como era de se esperar, ao nível elementar da palavra.

Ainda nessa direção, outro recurso rosiano bastante conhecido e acima já citado são seus neologismos, exigindo, de certa maneira, uma *dicionarização* de muitas de suas palavras ou expressões.

---

<sup>10</sup> Talvez emane daqui a opinião de alguns leitores e críticos, incluindo a própria Suzi F. Sperber, de que o obra rosiana pode ser ainda mais apreciada se lida em voz alta, de forma que tais recursos ganhariam maior eficácia e sentidos.

Como escritor, a matéria-prima para Rosa são as palavras, e, é claro, que elas já estão lá, prontas e devidamente registradas nos dicionários de suas respectivas línguas. Sabemos também que de tempos em tempos tais dicionários são revisados, novas edições são lançadas e novas palavras ou expressões são incorporadas.

Porém, ao que parece, para Rosa isso não basta, haja vista toda uma enxurrada de neologismos que nascem a partir de suas obras, acarretando em trabalhos que buscam capturar o seu léxico<sup>11</sup>. A esse respeito, vale lembrar uma afirmação sua quando da famosa entrevista a Günter Lorenz<sup>12</sup>:

Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema, só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia. (ROSA, 1991, p. 90)

Nessa mesma entrevista, Rosa revela outras opiniões interessantes e que confirmam que a língua ordinária, o imediato, o superficial não lhe bastam. Ele busca a máxima expressividade, sendo a sensibilidade um dos elementos mais importantes dessa busca:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia. (ROSA, 1991, p. 92)

Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. (ROSA, 1991, p. 93)

Com tamanha disposição e busca, Rosa chega a ser apontado como um revolucionário da palavra, ao que contesta:

---

<sup>11</sup> Por exemplo, *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*, de Ney Leandro de Castro, *Dicionário João Guimarães Rosa – Uma odisseia brasileira*, de Luis Coronel, e, o trabalho mais completo e bem realizado até o momento, *O Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant'Anna Martins.

<sup>12</sup> LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). Guimarães Rosa. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

Não sou um revolucionário da língua. [...] Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem. [...] Meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. [...] Mas ainda mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha. Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. (ROSA, 1991, p. 78)

Rosa quer capturar o infinito. Para isso, busca a máxima expressividade. Não nos esqueçamos de que ele não oferece o simples e rasteiro da linguagem (“Eu estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente”), e também não busca o ordinário, o senso comum, o imediato. Ele “quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa.” (ROSA, 1988, p. 145, 180). Um dos caminhos para essa busca está, certamente, na linguagem sertaneja. É o que confessa a Lorenz:

No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou um tu; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Balzac; ele era, como os outros que eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo. Zola, para tomar arbitrariamente um exemplo contrário, provinha apenas de São Paulo. De cada cem escritores, um está aparentado com Goethe e noventa e nove com Zola. A tragédia de Zola consistiu em que sua linguagem não podia caminhar no ritmo de sua consciência. Hoje em dia acontece algo semelhante. A consciência está desperta, mas falta o vigor da língua. (ROSA, 1991, p. 77).

Muitos reconhecem que a leitura das obras de Guimarães Rosa não é fluida. Dito de outra maneira, seus textos não foram escritos para que o leitor passe correndo por suas linhas. O que é corroborado pela citação da pesquisadora Aira Martins:

Em carta à Harriet de Onis (1959), o escritor afirma: Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (MARTINS, 2006, p. 09)

Em outras palavras, Rosa pretende que o leitor se atenha a cada detalhe, colha cada significado, efeito e sentido, o que acarretará no desdobramento de inúmeros outros sentidos e significados. A própria leitura é travessia – Riobaldo seria, então, o narrador-guia que nos revela a dimensão do sertão-mundo. Dessa maneira, ele parece querer ir além do conceito de leitor modelo<sup>13</sup> de Umberto Eco. Rosa não apenas quer que seu leitor nunca mais saia do bosque da sua ficção, aqui alegorizado pela travessia do sertão real ou irreal, ele quer “ter o poder de ir [com seu leitor] até no rabo da palavra” (ROSA, 1988, p. 200).

Embora Rosa não tenha aceitado bem as inevitáveis comparações com James Joyce surgidas ao longo do tempo – “Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.” (ROSA, 1991, p. 80) – não se pode negar que ambos tinham um objetivo bastante parecido: “O que exijo dos meus leitores é que eles me devam todas as suas vidas à leitura de minhas obras” (JOYCE, 1999, p.14).

Ainda nesse terreno de comparações, vale lembrar que *Grande Sertão: Veredas* termina com o símbolo do infinito ( $\infty$ - lemniscata). Em *Finnegans Wake*, última e talvez a mais complexa obra de Joyce, a primeira sentença começa na última página e a última sentença na primeira, tornando o livro um grande ciclo. Por isso a exigência diante do seu leitor, cujo modelo sofreria de uma "insônia ideal" e, ao completar o livro, retornaria à primeira página e começaria novamente, e assim por diante, num ciclo infinito de releituras. Daí a tradução brasileira proposta para o título (Finnicius Revem)

---

<sup>13</sup> A temática do leitor-modelo aparece no livro *Lector in fabula*. Ao discutir, de início, o papel do leitor nos textos narrativos, Eco começa considerando a incompletude do texto. Para ele, um texto é incompleto porque pressupõe sempre a colaboração de um destinatário. Um dos fatores da incompletude do texto escrito reside no fato de este ser composto por palavras, frases, termos isolados. Enquanto não correlacionado com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencional, uma expressão permanecerá puro *flatus vocis*. O texto postula, assim, uma competência gramatical por parte do destinatário. É preciso ainda considerar que os termos de um dicionário mínimo que o destinatário utiliza no ato de interpretação também são incompletos. O texto, postula Eco, está, pois, entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos por este leitor modelo. (“O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação” - Gerson Tenório dos Santos. *Kalíope*, São Paulo, Ano 03, N.02, p. 94-111. jul./dez., 2007).

remeter a *fim + início*, com o *us* no final podendo aludir a línguas como o latim e o francês, referidas também no original (*fin-again*, fim-de-novo) <sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. James Joyce. Introdução, versão e notas Donaldo Schiuler, Ateliê Editorial, Cotia (SP), e Casa de Cultura Guimarães Rosa, Porto alegre (RS), 1999.

### 3.5 - O SENSÍVEL E O EXISTENCIAL: PARES INDISSOLÚVEIS

No âmbito da presente pesquisa, cujo tema central é a defesa da tese de que o posicionamento introspectivo, ruminante e profundamente questionador (despertar existencial/filosófico) de Riobaldo é totalmente debitário de outro despertar, o estésico/estético/perceptivo/sensório, muitas são as passagens que demonstram tal elo, reforçando a viabilidade dessa ideia.

Dentre tais passagens, algumas merecem atenção especial. Uma delas se encontra nas últimas páginas de *Grande Sertão: Veredas*, o que ainda pode reforçar seu caráter de síntese, colaborando diretamente para a argumentação desse estudo.

No clímax da batalha final, nos preparativos para a guerra contra o bando de Hermógenes, o chefe Riobaldo, Urutú-Branco, procura armar a melhor estratégia possível para vencer de vez os inimigos e, assim, vingar Joca Ramiro. No entanto, justo nesse momento, “em hora tão despertencida, de todas a vez pior” (ROSA, 1988, p. 498), Trigoso, jagunço rastreador enviado para vigiar os inimigos, chega com a informação de que Otacília estaria a caminho, em busca de Riobaldo, em consequência da carta e do presente (a pedra de Araçuaí), encomendados pelo mesmo através do fazendeiro, Seu Habão.

– No Saz – uma veredinha, três léguas abaixo – Chefe... Vaqueiro que achei, que me disse, remendando mensagem: que é um homem, chamado Abrão, com uma moça bem arrumada... Que vêm vindo, beiradeando o rio, e a tralha deles trazem em dois burros cargueiros, e condução de dois camaradas... (ROSA, 1988, p. 499)

Desesperado, dividido entre as obrigações de chefia no momento mais crítico de todos, e a necessidade de proteger a pretendente à esposa do perigo no qual se encontra, Riobaldo não vê outra saída a não ser ir ao encontro de Otacília. Ele recomenda as últimas instruções, dá as ordens de guerra e, a contragosto, sai acompanhado por Alaripe e Quipes.

O trajeto é longo e Riobaldo caminha, ou melhor, cavalga, com as preocupações urgentes (a batalha e Otacília), suas dúvidas e questionamentos. Dessa viagem com os dois companheiros jagunços, a certa altura Riobaldo diz:

O que não se achava, o que eu pensava. Eu era diferente de todos? Era. Susto disso – como me divulguei. Alaripe, o Quipes, mesmo o calado deles, sem visagens, devia de ser diverso do meu, com menos pensamentos. Era? Sei que eles deviam de sentir por

outra forma o aperto dos cheiros do cerradão, ouvir desaparelhados comigo o comprido ir de tantos mil grilos campais. Isso me dava ojeriza, mas também com certo consolo – misturado. (ROSA, 1988, p.503)

Assim como em outras passagens já citadas, Riobaldo se confessa e se vê diferente dos demais, tanto para pensamentos como para sensibilidades. Além disso, esse trecho reforça a ligação entre a profundidade de pensamentos e questionamentos com a profundidade do sentir e perceber (sensação, percepção). Ao menos parece ser esse o raciocínio traçado pelo narrador: “... O calado deles, sem visagens, devia de ser diverso do meu, com menos pensamentos”.

Por que Riobaldo acreditaria nisso? Por que pensaria assim? Ele responde: [Porque] “Sei que eles deviam de sentir por outra forma o aperto dos cheiros do cerradão, ouvir desaparelhados comigo o comprido ir de tantos mil grilos campais.” Ou seja, uma vez que Vupes e Alaripe (e todos os demais não despertos sensível e existencialmente) tinham menor capacidade sensitiva/sensória/estésica/perceptiva, tinham, conseqüentemente, diferente forma investigativa, questionadora, inquiridora. O que não significa que Riobaldo se visse melhor que os outros, porém diferente. Assim, o próprio silêncio tem outras marcas, digamos que uma espessura diferente.

O trecho acima oferece, portanto, uma estruturação fundamental, que alicerça e norteia a presente investigação, ao relacionar diretamente sensibilidade e questionamento, ou, dito de outra maneira, despertar sensível e despertar existencial.

Ainda dentro dessa perspectiva, são reincidentes as passagens ao longo do romance nas quais o narrador reclama do solitário despertar, face à indiferença existencial dos demais:

Eu era diferente deles? [...] Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a ideia dele era curta não variava. – “Nasci aqui. Meu pai deu minha sina. Vivo, jagunço...” – ele falasse. Tudo poitava simples. Então – eu pensei – por que era que eu não podia ser assim, como o Jõe? (ROSA, 1988, p. 174)

Ninguém nem mal me ouvia, achavam que eu era zureta ou impostor, ou vago em aluado. Mesmo eu não era capaz de falar a ponto. A conversa dos assuntos para mim mais importantes amolava o juízo dos outros, caceteava. (ROSA, 1988, p. 298)

E os outros, companheiros, que é que os outros pensavam? Sei? De certo nada e nove – iam como o costume – sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si... (ROSA, 1988, p. 40)

Tal situação deixa Riobaldo confuso, sem saber se é realmente bom ou ruim perceber e pensar a fundo: “Isso me dava ojeriza, mas também com certo consolo – misturado.” (ROSA, 1988, p.503) De qualquer maneira, é inegável que Riobaldo chega a invejar a ignorância dos demais: “Tudo poitava simples. Então – eu pensei – por que era que eu não podia ser assim, como o Jõe?” (ROSA, 1988, p. 174) ‘Ser assim’ era ser ‘simples’. A simplicidade levava a menos conflitos e menos sofrimento. É deste tipo a simplicidade cobiçada.

O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem porquê-querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam crendo e temendo. Parece que todo o mundo carece disso. Eu acho, que. (ROSA, 1988, p. 88)

Essa é apenas uma das muitas encruzilhadas de Riobaldo: a ignorância pode até ser uma dádiva, pois impede a percepção do sofrimento do mundo, mas, também, esconde sua beleza: “O mundo não é maravilhoso, mas é cheio de pequenas maravilhas” (ROSA, 1995, p. 88) Riobaldo, portanto, opta pela busca.

Com isso, temos todo um desparelhamento entre Riobaldo e os demais jagunços. Assim como Compadre Meu Quelemém, ele “quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa” (ROSA, 1988, p. 112). O que Riobaldo procura - se quisermos buscar apoio em “Cara-de-Bronze”, é o “quem das coisas” (ROSA, 1984, p. 125).

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, 1988, p. 80)

Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar... (ROSA, 1988, p. 128)

Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. (ROSA, 1988, p. 359)

Essa ‘distância’ entre Riobaldo e os demais jagunços, o que tanto o incomoda e ao mesmo tempo escancara esse lapso sensível/existencial face aos companheiros, nos passa a impressão de que tais personagens não falam a mesma língua.

Outra passagem, ainda dentro do episódio em que Riobaldo é obrigado a abandonar momentaneamente os preparativos para a batalha final para encontrar a

suposta Otacília, demonstra essa distância sensível e questionadora em relação aos demais:

– *A veja, Alaripe: que nome será que esta vereda havia de ter, o que merecesse denominado?* Alaripe, agachado ali mesmo, se virou para mim, esbarrando de assoprar o fogo: – *Figuro que ela algum nome já tem, só que não se saiba. A modo que, pegando algum morador de por perto, se indaga...* – ele melhor me respondeu. Mas eu contradisse que não se precisava. (ROSA, 1988, p. 504)

Ora, nesse momento Riobaldo quer saber tudo, menos o nome real daquela vereda. Isso pouco lhe importa. Embora a resposta do Alaripe seja a melhor possível [“Ele melhor me respondeu”], o que Riobaldo busca na conversa com o companheiro jagunço é um pouco de amparo existencial, uma abertura para falar da vida, seus acasos e incompreensões.

Alaripe não tem culpa por não ter condições de ultrapassar a linha ordinária, o imediato limitante imposto pela ausência de um posicionamento questionador face à vida. Assim como os demais jagunços, ele não “fantaseia”, “não mistura matérias”. Riobaldo pergunta, busca o infinito, “a sobre-coisa” (Z) através da dúvida (Y), mas Alaripe só tem condições de responder o ordinário, a coisa (X). Ou seja, Alaripe fez o que pode dentro de suas possibilidades<sup>15</sup>.

Riobaldo ainda teima, busca algo além, a “sobre-coisa”, mas seu esforço é em vão:

Eu quis discorrer qualquer noção. – *O que é que tu acha do que acha, Alaripe?* Ele não me conheceu: principiou a definir o Paredão, do Cererê-Velho, do Hermógenes. Atalhei: – *que não isso; que da vida, vagada em si, no resumo?* – *A pois, isto... Homem, sei? Como que já vivi tanto, grossamente, que desgastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma...* Ele disse, disse bem. Mas eu entiquei: – *Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode ser vero bom jagunço...* (ROSA, 1988, p. 505)

<sup>15</sup> No entanto, o que Alaripe diz é de extrema importância. Ele precisou viver muito, ‘grossamente’, precisou gastar “a capacidade de querer se entender em [alguma] coisa”. E precisou ser capaz de reconhecer isto a fim de que Riobaldo se desse conta de que “só assim que se pode ser vero bom jagunço”, “não podendo entender a razão da vida”. A capacidade de Alaripe de falar sobre si, respondendo a Riobaldo, permite a este inferir conhecimento. Este conhecimento só é possível através da percepção que os outros têm das coisas, dos acontecimentos, da vida, o que, por sua vez, é percebido por Riobaldo, que observa a si, aos outros, ao mundo.

Outra vez ele pergunta (Y) para quem sabe chegar ao infinito (Z), mas ouve o ordinário (X). Como já citado em outra passagem, é fato que essas reincidentes perguntas de Riobaldo ‘amolam o juízo dos outros’, ‘caceteiam’. Sendo que ele próprio não tem “certeza de coisa alguma” (ROSA, 1988, p. 299).

Essa busca do infinito (Z), do “quem das coisas”, da “sobre-coisa”, através de constantes perguntas (Y), mas cujas respostas vêm frequentemente através do elementar ou do silêncio, da indiferença e do desentendimento dos demais (X), podem ser sintetizadas por essa passagem, logo na sequência do trecho anterior: “Deu um momento, me tirou disso; e tanto bastou. Doidice, tontura de espírito... – eu repensei, repostado em pé. Xô! O ypsilone dum jegue eu era – zote.” (ROSA, 1988, p. 505 – grifos nosso)

XYZ – Riobaldo tenta, labuta, busca. Ele quer sair de X (ordinário, coisa) para alcançar Z (infinito, a sobre-coisa), mas sempre que arma a pergunta (Y), lhe devolvem a X. Seu despertar é mesmo solitário.

Por ser incompreendido, Riobaldo muitas vezes se rebaixa (“O ypsilone dum jegue eu era”). Para vencer essa condição e encontrar um sentido para a existência, ele traça sua vida diante do seu interlocutor (nós, leitores) através de um esforço comovedor, só possível porque apreendido pela percepção.

### 3.6 – A FORÇA DA BELEZA

*“Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele,  
ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto  
esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde,  
me adoecido, tão impossível.”*

(ROSA, 1988, p.85)

Dentro da perspectiva da sensibilidade, é inegável que a beleza desempenhe um papel fundamental em *Grande Sertão: Veredas*. Para além da “transformação, pesável” (ROSA, 1988, p. 84) após a travessia dos rios de-Janeiro e São Francisco, Riobaldo experimenta um efeito que vai muito além do sentimento de encanto e descoberta para com o menino(a) Reinaldo (Diadorim).

Podemos dizer que tal encontro lhe prenuncia um desnorteamento (*des + nortear*: tirar o norte, a direção de momento, e apontar para um novo rumo, novo norte), tanto é que logo após a morte da mãe, Riobaldo passará a viver por algum tempo com o suposto pai, de cuja casa fugirá em busca de seu rumo, de seu destino/norte. Ele busca algo, e esse algo pode estar naquele menino de beleza, coragem e efeitos tão marcantes na travessia de canoa.

Buscando apoio em outra obra, um paralelo interessante poderia ser traçado entre *Grande Sertão: Veredas* e *A morte em Veneza*, novela escrita em 1912 por Thomas Mann, já que em ambos surge a figura de um menino enquanto elemento desnorteador e causador de inúmeros desdobramentos. Vejamos tais relações, começando pelo autor alemão:

Inquieto em sua velha Munique. Tomado por "uma espécie de vago desassossego" (MANN, 1965, p. 76), o escritor alemão Gustav Von Aschenbach decide partir para Veneza. Estamos nos primeiros anos do século 20. Considerado um dos mais importantes escritores de seu país, laureado com título de nobreza, Aschenbach representa o modelo do artista rigoroso, racional e obcecado com a perfeição da forma e a beleza ideal.

Ao chegar à cidade italiana, ela mesma uma rara materialização do belo, Aschenbach hospeda-se em um luxuoso hotel à beira-mar. É aí que encontra o adolescente Tadzio, cuja beleza natural superava todos os esforços da arte. Fascinado pela perfeição física do jovem, o artista decadente sucumbe a uma paixão platônica que o levará à ruína. (ASSIS, 2008, p. 05)

Em outras palavras, a perdição de Aschenbach está justamente no mergulho consciente rumo ao objeto artístico (no caso, o menino Tadzio), já que o mesmo lhe representa a beleza, o ideal estético que a arte tanto persegue. Aschenbach se entrega à tentativa de captura do menino, e ao se permitir atravessar esse caminho, assina a sentença de sua perdição, pois na busca da beleza ideal (Tadzio) sucumbirá vencido pelo tormento psicológico e pelo cólera.

Em *A morte e Veneza* vemos o menino Tadzio como elemento revelador da beleza e fruto de um novo despertar para Aschenbach rumo àquilo que julgava como o ideal artístico. Logo à primeira vista, essa é a impressão que o menino causa no escritor:

Constatou Aschenbach a perfeita beleza desse rapazinho. O rosto pálido, fino, fechado, os cabelos ondulados, cor de mel, que o emolduravam, a boca meiga, o nariz reto, a expressão de suave e divina dignidade – tudo isso lembrava esculturas gregas dos melhores tempos e, ao lado da pureza ideal das formas, tinha um encanto tão raro, tão pessoal que o observador julgava jamais ter visto, nem na natureza nem nas artes plásticas, nenhuma obra igualmente perfeita (MANN, 1965, p.84)

Não deixa de ser interessante como, em *Grande Sertão: Veredas*, Diadorim desempenha uma fascinação semelhante em Riobaldo.

E era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos grandes, verdes. [...] Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu tinha sentido. Achava que ele era muito diferente. Gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. (ROSA, 1988, p.80)

Fascinação que permanece ao longo de toda a vida enquanto jagunços companheiros, apontando para uma beleza transcendente:

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos-vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. [...] Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. (ROSA, 1988, p. 400)

Diadorim pareceu em pedra, cão que olha. Contanto me mirou a firme, com aquela beleza que nada mudava. [...] E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. (ROSA, 1988, p. 40; 480)

Riobaldo, ainda um menino, atravessa de canoa o Rio São Francisco com o Menino (Diadorim) e o garoto remador de estranha aparência. Riobaldo atravessa o rio numa canoa vacilante, sendo tomado de enorme pavor. Perturba-se com os sentimentos contrários que o invadem, sentindo-se confusamente atraído pelo menino que é forte nas atitudes e delicado nas feições<sup>16</sup>.

Conforme aponta Assis, algo semelhante ocorrerá na novela de Thomas Mann:

Em *A Morte em Veneza*, Gustav Von Aschenbach está em busca de um lugar que o retire da mediocridade eminente a que está sujeito um grande artista que alcançou a maturidade da idade e de sua arte. Escolhe Veneza, cidade de canais e pontes, trançada de vielas pelas quais ainda não saberia que perseguiria Tadzio e se defrontaria com a doença, a decomposição e a morte. A travessia se faz perceptível como experiência transformadora, como o lugar do entre que desmascara a vida e seus perigos. Chegando à Veneza, Aschenbach atravessa o mar veneziano numa das famosas gôndolas locais, somente ele e um gondoleiro, um homem de aparência sinistra, o único que não possuía concessão para navegar. Os ecos desta travessia se farão presentes ao longo de toda narrativa, como acontece com Riobaldo, que rememora na maturidade o encontro na infância com Diadorim e a travessia pelo rio. (ASSIS, 2008, p. 05)

Dois gestos também bastante semelhantes, ainda relacionados à presença de um *menino* enquanto elemento desnordeador, sobressaem nessas duas obras: Em *Grande Sertão: Veredas*, o menino (Diadorim/Reinaldo) aponta para as flores e para os bichos próximos ao rio, chamando a atenção de Riobaldo para coisas antes jamais percebidas:

E [o menino] chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito a água regulado – “As flores...” – ele prezou. [...] A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. (ROSA, 1988, p. 80)

---

<sup>16</sup> Em *O Brasil de Rosa*, Luis Roncari, debruçando-se sobre esse episódio, defende a ideia de que a atração que Riobaldo sente por Diadorim não se devia ao sexo (menina disfarçada em menino), “mas devido ao acabamento, por ele ser tudo aquilo que ele não era e, talvez, invejasse e gostaria de ser. Foi aí que Riobaldo o elegeu como um modelo a ser alcançado e Diadorim o adotou como alguém carente, que precisava de cuidados e proteção” (2004, p. 68). Essa questão também será abordada no Cap. 5.1, à frente.

Algo muito parecido ocorre ao fim de *A morte em Veneza* quando Tadzio, pela última vez, se ‘mostra’ a um Aschenbach semimorto, e aponta para o horizonte:

A cabeça de Aschenbach, recostada no espaldar da cadeira, acompanhara lentamente os movimentos do que já andava longe. Nesse instante, porém, ergueu-se, como para ir de encontro desse olhar, e logo depois abaixou-se sobre o peito, de modo que os olhos espiavam sob as pálpebras, enquanto a fisionomia apresentava a expressão lassa, ensimesmada, de sono profundo. Parecia-lhe, no entanto, que o pálido e gracioso psicólogo lá fora sorria para ele, que lhe acenava, e desprendendo a mão do quadril, apontava para regiões distantes. Parecia-lhe que ele flutuava a sua frente, rumo ao vazio imenso, preñado de promessas. E como tantas e tantas vezes fizera, pôs-se a segui-lo. (MANN, 1965, p. 146)

Esses gestos parecem, de certa forma, alinhar as visões de Riobaldo e Aschenbach, colocando-as na mesma direção, mas em sentidos contrários, como se ambos estivessem a se mirar: O primeiro a olhar para frente, para um futuro de sofrimento e dor existencial (não concretização do amor, perda do amigo(a), dúvidas, etc.), e o segundo olhando já da quase-morte para trás, para as dores da criação artística, para a busca penosa do ideal estético, simbolizado pela impossibilidade de ‘captura’ de Tadzio: Aschenbach pouco se importa consigo mesmo e doa seu corpo para uma busca incansável; vai ao encontro do cólera na tentativa de perseguir Tadzio; se submete à maquiagem; ultrapassa os limites da idade e se expõe à cidade infecta.

Por não compreender como poderia concretizar o amor por Diadorim, um homem em plena vida jagunça, Riobaldo purga um sofrimento que muito se assemelha ao do escritor Aschenbach em relação ao menino Tadzio, de maneira que a ânsia de contato com os respectivos ‘objetos’ de adoração e a impossibilidade dessa realização irá de forma bastante dolorosa e infeliz preencher esses seres, sob uma implacável ditadura de seus corpos, que ultrapassa até mesmo a obstrução apoiada apenas numa possível relação homoafetiva (em ambos os casos) ou pedófila (para *A morte em Veneza*).

## PARTE II

### 4 – AS ETAPAS DO DESPERTAR

#### 4.1 - OS AMORES DE RIOBALDO

Haveria uma relação entre as etapas do despertar de Riobaldo e seus amores, concretos e inconcretos? Vejamos:

Sabemos que a primeira etapa ocorre no final da infância ou início da adolescência de Riobaldo, quando ele encontra o Menino. Temos aí o amor pela imagem ideal de um menino, a surpresa da descoberta diante do qual Riobaldo se sente até envergonhado por conta de suas roupas e também por estar pedindo esmolas para cumprir a promessa da mãe:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. [...] Ele era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor representante. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. [...] Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. (ROSA, 1988, p. 86)

Luiz Roncari, em *O Brasil de Rosa*, ao analisar essa passagem da travessia dos rios de-Janeiro e São Francisco, afirma que:

Em todo o episódio, Diadorim já era Diadorim, estava pronto, e a atração que Riobaldo sentiu por ele não era tanto devido a sua ambiguidade, uma menina vestido de menino, do que ele nem desconfiava, mas devido ao acabamento, por ele ser tudo aquilo que ele não era e, talvez, invejasse e gostaria de ser. Foi aí que Riobaldo o elegeu como um modelo a ser alcançado e Diadorim o adotou como alguém carente, que precisava de cuidados e proteção (RONCARI, 2004, p. 68)

Tal perspectiva aponta para as diferenças que ao mesmo tempo aproximavam os dois e que os complementavam. Portanto, está lançada a semente de um sentimento, misto de descoberta, atração e amor, que, como vimos, irá marcar Riobaldo para sempre, e cuja maneira de enuncia-lo é referir o prazer de companhia, o gosto daquelas

finas feições, a percepção da voz, tão marcante que permanece seu registro na memória, leve e aprazível.

Outro sentimento que naturalmente tem contato até esse momento é, sem dúvida, o amor materno, que recebe e devolve para Bigri, mãe do narrador. Portanto, nessa primeira etapa rumo ao despertar sensível e estésico, Riobaldo expressa os níveis elementares do amor em formação – amor de infância.

Já na segunda etapa<sup>17</sup>, desencadeada pela Madrugada do Siruiz, o agora adolescente e quase jovem Riobaldo se depara com a descoberta sexual junta às moças Rosa'uarda e Miosótis. Temos aqui o amor de juventude, onde afeição e desejo sexual, ambos em estado nascente, se confundem.

Outra etapa do seu despertar, a terceira<sup>18</sup>, se abre a partir do reencontro com o Menino, agora Reinaldo. Como sabemos, a partir desse reencontro, os dois amigos nunca mais irão se separar em vida, laço inebriante que ultrapassa a amizade.

Entre afirmações e negações, aproximações e distanciamentos, temos um amor cada vez maior entre ambos, embora disfarçado por Diadorim, sob o segredo do seu verdadeiro sexo, e condenado por Riobaldo, devido a sua incapacidade de lidar com um possível amor homossexual. Tal amor, aliás, vai além deste peso da homossexualidade, pois surge entre dois jagunços: “...E a maciez da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço.” (ROSA, 1984, p. 131).

É claro que há amor de amizade entre ambos. Eles são grandes e verdadeiros amigos, tanto é que sempre estão próximos, se protegem em batalha, conversam e se apoiam. Além disso, é apenas para Riobaldo que Reinaldo segreda seu nome (Diadorim, buscado no verdadeiro nome – Maria Deodorina):

– “Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente... Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” [...] Entendi aquele valor. Amizade nossa ele não queria acontecida simples, no comum, sem encaço. A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor. (ROSA, 1988, p. 120-121)

<sup>17</sup> Esta etapa será trabalhada no Cap. 5.2, “A madrugada do Siruiz”.

<sup>18</sup> Este será o tema do Cap. 5.3, “O reencontro com o Menino”.

Ao que supomos, além de Riobaldo, apenas outros quatro personagens ficam sabendo qual o verdadeiro nome de Reinaldo até a sua morte: Joca Ramiro (pai), Leopoldo (tio), que morre em batalha, Alaripe e Vupes, sendo que os dois últimos por descuido de Riobaldo, que pronuncia o nome já bem perto da batalha final no Tamanduá-tão, desmanchando o segredo.

Eu despropositava. – *Diadorim é doido...* – eu disse. Todo me surripiei, instanteante: tanto porque ‘Diadorim’ era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido. Alaripe só fez que susteve cara de não entender, e disse somente: – *Hem?* Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dado dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: – *Diadorim é o Reinaldo...* Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: – *“Dindurinh’... Boa apelidação...* Falava feito fosse o nome de um pássaro. (ROSA, 1988, p. 501-502)

No entanto, é justamente o tão bem guardado segredo do verdadeiro sexo de Diadorim (Maria Deodorina), que ocasiona todos os impasses sabidos, impossibilitando o amor entre ambos. Ao mesmo tempo, a palavra, o nome, entendido como nome de um pássaro, dá uma medida de como funcionam as palavras para João Guimarães Rosa. É o nome, que é a pessoa, que é o segredo, que é um pássaro, que é um sentimento, que é o mundo!

– *Riobaldo... Reinaldo...* – de repente ele deixou isto em dizer: – *Dão par, os nomes de nós dois...* A de dar, palavras essas que se repartiram: para mim, pincho no em que já estava, de alegria; para ele, um vice-versa de tristeza. Que por quê? Assim eu ainda não sabia. (ROSA, 1988, p.123)

Riobaldo não sabia, mas Diadorim sim. O fato dos nomes “darem par” entristece Reinaldo, pois ele não é Reinaldo, nem mesmo Diadorim, mas Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.

Dá a outra importância do Manuelzinho-da-croa, não só um elemento estético, fonte de beleza natural. Diadorim também vê nos pássaros a realização do seu desejo: que eles, Riobaldo e Diadorim, fossem o macho e a fêmea, o casal. Para Riobaldo esse querer é indireto, por isso a confusão e incompreensão que inundam seus pensamentos, desejos e sonhos.

Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito<sup>19</sup>. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. [...] E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. (ROSA, 1988, p. 134)

Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris<sup>20</sup>. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares... (ROSA, 1988, p. 40.)

Que é que queria? Não quis o que estava no ar; para isso, mandei vir uma ideia de mais longe. Falei sonhando: – “Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?” – voz minha; eu perguntei. (ROSA, 1988, p. 178)

Primeiro Riobaldo nega esse amor, repelindo qualquer possibilidade de alimentar uma relação homossexual. Depois, cada vez mais incapaz de fugir do sentimento de atração por Diadorim, sonha com a sua transformação em mulher. Frente a esta impossibilidade, Riobaldo deseja a existência ao menos de uma irmã de Diadorim para lhe consolar.

De qualquer maneira, temos aqui o amor da vida adulta de Riobaldo (amor inconcreto), que o acompanhará para sempre, mesmo após a morte de Diadorim/Maria Deodorina e seu casamento com Otacília. (amor concreto).

A conversão do amor inconcreto (Diadorim) para o amor concreto (casamento com Otacília) pode ser simbolizado pela transformação da pedra de topázio (pensada para Diadorim), mas que acaba ficando com Otacília. Porém, a mesma pedra é denominada ametista, sendo que em outras passagens é apontada como pedra de safira ou pedra de valor:

– “Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção...” – o qual era a pedra de safira, que do Araçuaí eu tinha trazido, e que à espera de uma ocasião sensata eu vinha com cautela guardando, enrolada numa pouca de algodão, dentro dum saquitel igual ao de um breve, costurado no forro da bolsa menorzinha da minha mochila. (ROSA, 1988, p. 402)

<sup>19</sup> É preciso bastante cuidado aqui, para não confundir voz do autor e voz do narrador-personagem. Rosa certamente não manifestaria tal opinião. Acredito se tratar de um recurso narrativo. Rosa precisou marcar fortemente o impasse provocado pelo desconhecimento do verdadeiro sexo de Diadorim, expressando os efeitos desse segredo não para o interlocutor (leitor). No entanto, não se pode negar que outras interpretações são possíveis.

<sup>20</sup> Bastante explorada pela crítica, a imagem de Diadorim passando sob o arco-íris no sonho de Riobaldo traduziria seu desejo de que o amigo fosse mulher. Segundo a crença popular, além de esconder um pote de ouro em seu final, quem passasse por debaixo do arco-íris teria seu sexo mudado.

Me lembrei da pedra: a pedra de valor, tão bonita, que do Araçuaí eu tinha trazido, fazia tanto tempo. (ROSA, 1988, p. 431)

De Araçuaí, eu trouxe uma pedra de topázio. O *seô Habão entregou a ela* [Otacília] *a pedra de ametista...* – eu falei. Alto falei; e não queria que o Alaripe ressoasse: ... Entregou a ela a pedra. Isto é: a pedra era de topázio! – só no bocal da ideia de contar é que erro e troco – o confuso assim. (ROSA, 1988, p. 503)

Riobaldo afirma que a troca dos nomes das pedras deve-se a um equívoco narrativo (“Só no bocal da ideia de contar é que erro e troco – o confuso assim.”), o que é perfeitamente entendível. Além disso, os três tipos de pedra realmente podem apresentar cores e formatos semelhantes.

Essa troca dos nomes das pedras já fora, claro, percebido pela crítica, que concentra, porém, a explicação no fato de que tal mudança objetiva a construção de novos sentidos.

Utéza, por exemplo, refere-se ao caráter “flutuante” dessa pedra. (1994, p. 121). Para Marçolla, é interessante o fato de Riobaldo atribuir a mudança do nome das pedras

A um erro do contar. Mas atentemos, porque a mudança é grande, já que não é apenas o destinatário das pedras o que muda – sendo para Diadorim ou Otacília – mas até as próprias pedras podem se transformar: topázio, safira, pedra de valor, ametista. [Para o crítico, tal fato remeteria] à possibilidade de sentidos móveis no contar. Até pedras mudam. Entretanto, não vejo a mudança como erro, mas como a construção de novos sentidos. Riobaldo está a nos dizer como a arte de contar dá vida até às pedras... (MARÇOLLA, 2006, p. 167)

Pretendemos oferecer aqui uma nova explicação. Longe de querer propor qualquer tipo de investigação ou detalhamento a respeito de tais pedras, o que fugiria totalmente da proposta dessa pesquisa, e já correndo o risco de cometer algum erro ao adentrar outro campo do conhecimento, a confusão de Riobaldo realmente não deixa de ser curiosa se atentarmos para as descrições e valores<sup>21</sup> de cada uma dessas pedras preciosas.

<sup>21</sup>Safira: é uma variedade da forma monocristalina de óxido de alumínio, (Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>), um mineral chamado coríndon. Pode ser incolor (safira branca ou leucossafira), azul (devida, em parte, ao ferro), púrpura, dourada ou rósea, entre outras. As cores devem-se à presença de cobalto, crômio, titânio ou ferro. A safira azul, ao filtro de Chelsea, fica de cinza a preta. Quando a cor não é especificada, o termo safira refere-se à variedade azul. Há também safiras que mudam de cor, apresentando uma cor azul sob a luz do sol e uma cor púrpura sob a luz artificial. Esta variedade de cores deve-se às impurezas na safira. A safira pura é transparente. Traços de ferro e titânio dão a coloração

Sabemos que para Riobaldo, há uma diferenciação quanto aos seus amores, pois estes teriam diferentes níveis. É isso o que ele deixa subentender quando coloca Diadorim e Otacília, lado a lado:

A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. [...] Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. [...] Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. (ROSA, 1988, p. 40)

Mas qual seria o amor de ouro? Diadorim ou Otacília? Ainda vale lembrar que existe o amor por Nhorinhá (amor de bronze?) – “Digo: afora esses Dois [Diadorim e Otacília] – e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza – eu nunca supri outro amor, nenhum.” (ROSA, 1988, p. 125)

Embora Riobaldo nunca tenha mencionado entregar a pedra à Nhorinhá, em uma das passagens, se refere a ela como sendo uma pedra (*itamotinga* – pedra branca) que brilha para ele: “Nhorinhá puta e bela. E ela rebrilhava, para mim, feito itamotinga. Uns talismãs.” (ROSA, 1988, p. 271)

É preciso lembrar que há toda uma simbolização desses três amores da vida adulta de Riobaldo: Otacília representa o amor nobre, puro e elevado – o ideal social e religioso para o matrimônio, exigindo normas e etapas (a aproximação cortês, a autorização do namoro por parte da família, o noivado aprovado e o casamento em igreja, respeitando-se, claro, a virgindade da pretendente). Não é à toa que todas as suas

azulada. As safiras apresentam alto valor de mercado, sendo a variante cor-de-rosa/alaranjada, designada por [Padparacha](#) ou [Padparadja](#), extremamente valiosa.

**Topázio:** é um mineral [nesossilicato](#) de [flúor](#) e [alumínio](#) de fórmula química  $Al_2(F,OH)_2SiO_4$ . Quando puro é transparente, mas, em geral, matizado por impurezas; em termos de cor, o topázio típico apresenta-se cor de vinho ou amarelo-claro. Pode também ser branco, cinza, verde, azul, ou amarelo-avermelhado e transparente ou translúcido. O topázio avermelhado (*cherry*) situa-se entre as pedras preciosas mais valiosas, mas o azul está na faixa de preço do quartzo enfumaçado e do quartzo rutilado, sendo mais barato que o citrino.

**Ametista:** Variação do quartzo. As faces de quartzo são muitas vezes estriadas, e os cristais geminados e distorcidos. Encontra-se em drusas e não em jazidas aluviais. Como gema, possui algumas nomenclaturas incorretas. Densidade relativa 2,6. Cor violeta, traço branco. Até o [século XVIII](#) a ametista foi a principal pedra preciosa (sendo, até esse momento, a Rainha das Pedras Preciosas), até mesmo ao nível do diamante. Contudo, a descoberta de abundantes jazidas no Brasil fez com que se tornasse numa pedra preciosa de médio valor. Fonte: <http://geologia-on-line.blogspot.com.br> - Consultado em 07/01/2017.

referências a Otacília são cercadas por termos e elementos que remetem ao elevado e ao divino:

E que, com nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras dos Gerais, viemos subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. [...] Era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. (ROSA, 1988, p. 132)

Fomos chegando de tardinha, noitinha já era, noite, noite fechada. Mas o dono não estava, não, só ia vir no seguinte, e sor Amadeu a graça dele era. Quem acudiu e falou foi um velhinho, já santificado de velho, só se apareceu no parapeito da varanda – parece que estava receoso de nossa forma; não solicitou de se subir, nem mandou dar nada de comer, mas disse licença d’a gente dormir na rebaixa do engenho. Avô de Otacília esse velhinho era, se chamava Nhô Vô Anselmo. – Santificado (ROSA, 1988, p. 133)

Divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso. [...] Que jurei em mim: a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via. [...] Mas, Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo. (ROSA, 1988, p. 134)

O local é uma fazenda santa, no roteiro de Deus, perto do céu. Otacília, protegida pelo pai Amadeu e avô Anselmo (santificado), está protegida pelos anjos (ambos os nomes começam com a letra “A”). Ela é Nossa Senhora no altar. Ou seja, é pura, nobre, para casar:

E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. (ROSA, 1988, p. 256)

E o amor que surge aí não parte apenas de Riobaldo. Otacília retribui esse gostar ao aceitar a aproximação e companhia do jagunço. É sob a vigiação e ciúme de Diadorim que Otacília indiretamente se oferece como noiva ao dizer a Riobaldo, através do nome de uma flor, para este se casar com ela:

Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor. – “Casa-comigo...” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. (ROSA, 1988, p. 136)

Em como Otacília e eu ficamos gostando um do outro, conversamos, combinados no noivável, e na sobremanhã eu me despedi, ela com sua cabecinha de gata, alva no topo da alpendrada, me dando a luz de seus olhos. (ROSA, 1988, p. 141)

Nhorinhá, por sua vez, ocupa o lugar oposto, remetendo ao amor baixo e rasteiro – amor carnal, imediato, desejo físico. Ao contrário de Otacília, que Riobaldo não pode tocar e usufruir a mesma maneira que a prostituta, sua referência à Nhorinhá é sempre cercada pelo sensível (gosto, cheiro, toque, visão completa):

Digo: outro mês, outro longe – na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. [...] Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, esponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá – nas Aroeirinhas – filha de Ana Duzuza. Ah, não era rejeitã... [...] Nhorinhá puta e bela (ROSA, 1988, p. 75, 230 – grifo nosso)

Para a futura esposa cabe apenas a visão parcial, o contato regulado pelas normas sociais e religiosas, daí apenas a intermediação da idealização. Já para a descrição de Nhorinhá, Riobaldo, como dito acima, lança mão da lembrança do seu gosto, cheiro e toque.

Em outras palavras, Riobaldo consegue formar a imagem-sensação<sup>22</sup> de Nhorinhá, enquanto de Otacília forma apenas a imagem-idealização. Essa diferença fica clara no mesmo trecho em que se discute o nome da flor na casa de Otacília:

E o nome da flor era o dito, tal, se chamava [Casa-comigo] – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: –

<sup>22</sup> Daí a riqueza da sensibilidade, com termos e construções buscados no que definimos como uma *gramática do sensível*, conforme trabalhado no Cap. 4.4 (p. 41-52)

“Dorme-comigo...” Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino pequeno. (ROSA, 1988, p. 136)

Diadorim – para quem a flor não era nem “Casa-comigo”, nem “Dorme-comigo”, mas “liroliro” - seria uma espécie de síntese ou fusão, oscilando entre esses dois amores: alto, por exemplo, pelo zelo e amizade ímpar com Riobaldo, ou quando este vê nele a imagem de Nossa Senhora (“Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... (ROSA, 1988, p. 400); e baixo, quando Riobaldo sente atração física e carnal por Diadorim, o que pode ser verificado na passagem seguinte, assim como em inúmeros outros trechos já citados na presente pesquisa:

Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. [...] minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... (ROSA, 1988, p. 500)

Essa marca oscilatória e deslocalizadora de Diadorim, potencializada pela atração de Riobaldo, que desconhece seu verdadeiro sexo, colocam Diadorim como uma figura híbrida, sempre transitória, representada no romance como uma neblina (ou seja, aquilo que permite e não permite ver, o que confunde etc.). “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 1988, p. 14)

Sperber, em *Signo e Sentimento*, já apontava a mesma relação:

Diadorim é a ‘neblina’ de Riobaldo. Neblina é símbolo do indeterminado. É prelúdio de manifestação, correspondendo a uma fase da evolução anterior à distinção das formas. Mistura de ar, água e fogo, corresponde, simbolicamente, ao caos primordial. (Recorro aos símbolos, porque Guimarães Rosa os conhecia e porque eles servem de índices lexicais para tantas palavras cujo sentido não fica explícito na narrativa) – (SPERBER, 1982, p. 93)

Voltando para a questão da pedra inicialmente trazida para presentear Diadorim, se forem três os níveis ou tipos de amores, a pedra também deveria ser diferente? Parece que sim.

Quando Riobaldo oferece o presente a Diadorim, ele menciona o mimo como sendo *pedra de safira*: “–Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção... – o qual era a pedra de safira, que do Araçuai eu tinha trazido.” (ROSA, 1988, p. 402). Já quando fala de Otacília, a pedra é identificada como *topázio* ou *ametista*: “De Araçuai, eu trouxe uma pedra de topázio. O *seô Habão entregou a ela [Otacília] a pedra de ametista... – eu falei.*” (ROSA, 1988, p. 503)

Conforme apontado, dentre os três tipos de pedras preciosas citadas<sup>23</sup>, a safira é a que apresenta o maior valor comercial, de forma que o topázio e ametista ficam nos segundos e terceiros lugares, respectivamente. Além disso, a safira é que mostra a maior variação de cores, sendo que algumas delas mudam, inclusive, de cor conforme a incidência da luz solar.

Ora, grande variação de cores e capacidade de mudar de cor! Isso nos remete, inevitavelmente, a Diadorim, já que tais características poderiam ser relacionadas a seu gênero oculto (mulher disfarçada em homem).

Podemos então conjecturar que se Riobaldo pretendia não revelar qual seria seu amor de ouro e seu amor de prata, o presente debruçar sobre essa mudança e suposta confusão com os nomes das pedras demonstra que não há confusão alguma. Em outras palavras, embora indiretamente, o narrador-personagem confessa que o grande amor de sua vida, seu amor de ouro (ou safira, pedra/elemento de maior valor), foi e sempre será Diadorim.

Otacília é prata (segundo lugar que no futuro será primeiro, mas que nesse momento só merece a pedra de topázio) e Nhorinhá, a bela Nhorinhá, que envia uma carta de amor a Riobaldo - que se torna poética e inesquecível pela demora de oito anos<sup>24</sup> até encontrar seu destinatário - é o amor de bronze (portanto merecedora da pedra de ametista). Esse seria o ‘pódio’ dos amores de Riobaldo<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Safira, Topázio e Ametista (Nota 21, p. 66).

<sup>24</sup> “Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um

A entrega da pedra é uma ação simbólica. Ela representa o coração de Riobaldo e sua destinação nada mais é que a sua escolha - a doação completa e irrevogável do seu amor. A conclusão pode ser dura, mas é verossímil: como em um pódio, apenas com a morte do amor maior (Diadorim, ouro), é que o segundo (Otacília, prata) pode ser primeiro:

Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher! (ROSA, 1988, p. 42)

Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que eu tive de compensar, numa mão e noutra, amor com amor. (ROSA, 1988, p. 92)

Lembremos que Riobaldo se encontra em sua casa. É lá que ele recebe o recém-chegado homem da cidade, seu interlocutor e hóspede, por três dias. Durante o seu contar, surpreendemos algumas passagens na qual o ex-jagunço manifesta preocupação em ser ouvido por Otacília, que, desde a morte de Diadorim, torna-se o amor principal de Riobaldo, que a ama, respeita e louva, mas que muito provavelmente nem desconfia que no passado fora prata, pois era incapaz de rivalizar com o amor de ouro de Riobaldo por Diadorim: “Deamar, deamo... Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça. Moço: toda saudade é uma espécie de velhice.” (ROSA, 1988, p.26)

Indo um pouco mais além, ainda poderíamos dizer que essa confusão de Riobaldo com os nomes das pedras quando as relaciona com Otacília (“... Entregou a ela a pedra de ametista. (...) Isto é: a pedra era de topázio!” (ROSA, 1988, p. 503), acima demonstrada como confusão fingida do ex-jagunço, pode ser vista assim: se

---

homem que, por medo da doença do *toque*, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. Eu já estava casado.” (ROSA, 1988, p. 62)

<sup>25</sup> É importante apontar que a crítica também oferece uma visão contrária quanto a essa questão do amor de ouro e de prata de Riobaldo. Há certa unanimidade na constatação que Diadorim é o amor de prata. Por exemplo, a afirmação de Sperber em *Signo e Sentimento*: “Diadorim era o amor de prata de Riobaldo. No plano ético, a prata simboliza o objeto de todas as cupidezas e desventuras. E não é mesmo que, direta ou indiretamente, justamente tanto as cupidezas como as desventuras de Riobaldo foram provocadas por Diadorim? Diadorim, que lhe ensinou as belezas da natureza, era capaz de um sentimento só de cada vez. É esta a culpa de Diadorim? E, no entanto, Diadorim poderia representar o inefável...” (1982 p. 93-94). Além disso, a narrativa, pela justaposição textual, parece aproximar Otacília do ouro, enquanto Diadorim fica próximo da prata: “Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. (...) Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. (ROSA, 1988, p. 40 – grifo nossos). No entanto, como em Rosa tudo é “resvaloso”, acreditamos ser aplicável uma visão contrária: assim como as pedras, que mudam de acordo com sua destinação, os elementos também sofrem uma troca: o ouro vira prata (Diadorim morre), e a prata vira ouro (Otacília assume o lugar do(a) amado(a), casando-se com Riobaldo).

devido à morte de Diadorim, Riobaldo não pode mais ter seu amor de ouro, a quem entregaria a pedra de maior valor (safira), tanto faz que seu amor de prata receba a pedra como topázio ou ametista. Fato é que ninguém mais (quer seja Otacília, quer seja Nhorinhá) merece receber a pedra como safira, tão distanciado era seu amor por Diadorim face aos demais, de forma que essa denominação (safira) nunca mais será usada.

A prova de que o amor por Otacília sai do segundo para o primeiro lugar só quando Diadorim morre também pode ser buscada nessa relação entre os nomes atribuídos a esse mimo, exatamente na triste passagem de sua morte, onde a pedra de safira (amor maior e primeiro) se converte em pedra de ametista, uma vez que agora e definitivamente tal amor não poderá mais ser desfrutado:

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista, tanto trazida...  
(ROSA, 1988, p. 531)

De qualquer maneira, é esse amor da fase adulta, especialmente o amor incompreendido e irrealizável por Diadorim, que empurrará Riobaldo para as outras ações importantes de sua vida: o suposto pacto diabólico para conseguir vingar Joca Ramiro, a chefia do bando de jagunços, a vitória sobre os hermógenes e, por fim, sua vida pós-jagunçagem, motivada pela morte de Diadorim, e a percepção do mundo como valor maior, como pedra preciosa do mais alto valor.

Tal episódio, além da perda do amigo e potencial amante, definirá a extinção dos jagunços maus (já que a narrativa pressupõe que os jagunços que foram conduzidos por Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Zé Bebelo, Riobaldo e outros, eram jagunços que lutavam pelo bem – praticavam a lei, enquanto Hermógenes vivia na “deslei<sup>26</sup>”), e o fim do jagunço Riobaldo, marcando aquilo que podemos apontar como a quinta e última etapa do seu despertar<sup>27</sup>.

Eu despertei de todo – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para

<sup>26</sup> “Assim ao feito quando logo que desapeamos no acampo do Hermógenes; e quando! Ah, lá era um cafarnaum. Moxinife de más gentes, tudo na deslei da jagunçagem bargada.” (ROSA, 1988, p. 110)

<sup>27</sup> A quarta etapa do despertar de Riobaldo, que ocorre através do suposto pacto diabólico, será tratada no Cap. 5.5, “O pacto e a revelação”.

sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. (ROSA, 1988, p. 527)

– “E a guerra?!” – eu disse. – “Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!... João Goanhá e o Fafafa, com uns dos nossos, ainda seguiram perseguindo os restos, derradeira demão...” – João Concliz deu resposta. – “O Hermógenes está morto, remorto matado...” – quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. (ROSA, 1988, p. 528)

Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, repartí o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo! Disse adeus para todos, sempremente. (ROSA, 1988, p. 531)

Dáí em diante, como vimos, Riobaldo deserta da vida jagunça, tenta encontrar, sem sucesso, as Veredas-Mortas (o local do suposto pacto, que na verdade se chamaria Veredas-Altas), cumpre luto por Diadorim e vai atrás de algum rastro dele(a) em sua terra natal - “*gerais* de Lassance”, onde descobre seu verdadeiro nome (*Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*) em uma certidão de batismo (ROSA, 1988, p.524), reencontra Zé Bebelo, que o recomenda ao Compadre Meu Quelemém, possivelmente o primeiro ouvinte de sua estória, já que não fica claro se Riobaldo contou ou não tudo para o antigo chefe.

– “Riobaldo, eu sei a amizade de que agora tu precisa. Vai lá. Mas, me promete: não adia, não desdenha! Daqui, e reto, tu sai e vai lá. Diz que é de minha parte... Ele é diverso de todo o mundo.” Mesmo escreveu um bilhete, que eu levasse. [...] Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar. Porque o bilhete era para o Compadre meu Quelemém de Góis, na Jijujã – Vereda do Buriti Pardo. [...] Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência – calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. (ROSA, 1988, p. 537-538)

Embora o ouvinte e interlocutor de agora também receba o narrar de Riobaldo, foi Quelemém quem primeiro colheu e organizou o seu contar, fechando o ciclo do seu despertar, cuja última etapa, como vimos, ocorre na morte de Diadorim e na dolorosa revelação do seu verdadeiro sexo. Conforme aponta Sperber,

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo descobre o que lhe aconteceu na juventude (e adolescência). Ele reconhece a forma de vida que criou para si mesmo, comparando-a, implicitamente, com a vida potencial aniquilada a que indiretamente renunciou (a vida em comum com Diadorim). É a *anagnórisis* aristotélica. Na busca do sentido dos acontecimentos, Riobaldo procura sua culpa, que corresponde à *hamartía* (falha aristotélica que tem ligação essencial com o pecado ou com o mal). O agente precipitador da catástrofe (o pacto com o demônio), a *hýbris* aristotélica, personificação do desmedido, corresponde, ao mesmo tempo, ao elemento de equilíbrio, de correção do excesso. Exercido o controle, Riobaldo consegue descobrir-se ele mesmo, sujeito de seu destino, homem humano. É uma identidade feita de um duplo circulante reversível. Recuperada sua identidade, Riobaldo se reunifica e recupera os interesses de sua classe. O grupo de jagunços representa o corpo social do sertão (somados aos seus chefes). A própria narrativa serve para recompor a existência dividida de Riobaldo (SPERBER, 1988, p. 93)

É verdade que todos esses amores e etapas se misturam e se atravessam em seu narrar. Por exemplo, o amor de infância, amor materno que Riobaldo nutria pela mãe Bigri, tem suas reverberações em Diadorim, que, em algumas circunstâncias, desempenha o cuidadoso papel de mãe para com Riobaldo. “Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe” (ROSA, 1988, p.127) É Diadorim quem corta o cabelo de Riobaldo, faz a sua barba, lava sua roupa, lhe dá presentes, preza por sua saúde e aconselha modos e cuidados:

Aí nesse mesmo meio-dia, rendidos na vigiação, o Reinaldo e eu não estávamos com sono, ele foi buscar uma capanga bonita que tinha, com labores e três botõezinhos de abotoar. O que nela guardava era tesoura, tesourinha, pente, espelho, sabão verde, pincel e navalha. Dependurou o espelho num galho de marmelo-do-mato, acertou seu cabelo, que já estava cortado baixo. Depois quis cortar o meu. (ROSA, 1988, p. 99)

Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor. (ROSA, 1988, p. 22)

E o Reinaldo, doutras viagens, me deu outros presentes: camisa de riscado fino, lenço e par de meia, essas coisas todas. (ROSA, 1988, p. 101)

Não apenas isso, mas, como vimos e tantas vezes já afirmamos, é Diadorim quem desempenha o papel mais importante para o despertar de Riobaldo. É seu guia maior e seu amor lhe ensina a vida.

## 4.2 - A MADRUGADA DO SIRUIZ

Outro momento importante no âmbito dessa pesquisa é, sem dúvida, a madrugada do Siruiz.

A essa altura Riobaldo, agora um adolescente/jovem, já perdera a mãe e mora com o padrinho/pai, o fazendeiro Selorico Mendes, a primeira pessoa a colocá-lo em contato com o mundo jagunço através de seus causos e relatos, muitos deles exagerados ou inventados: “Nunca falou em minha mãe. Nas coisas de negócio e uso, no lidante, também quase não falava. Mas gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços isso ele amava constante – histórias.” (ROSA, 1988, p.94).

É na casa de Selorico Mendes que Riobaldo é acordado, uma noite, pela visita dos jagunços:

Certa madrugada, os cachorros todos latiram, no São Gregório, alguém estava batendo. Era mês de maio, em má lua, o frio fiava. E, quando tão moço, eu custava muito para me levantar; não por fraca saúde, mas por preguiça mal corrigida. Assim que saí da cama e fui ver se era de se abrir, meu padrinho Selorico Mendes, com a lamparina na mão, já estava pondo para dentro da sala uns homens, que eram seis, todos de chapéu-grande e trajados de capotes e capas, arrastavam esporas. Ali entraram com uma aragem que me deu susto de possível reboldosa. Admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores. Ao que farejei: pé de guerra. (ROSA, 1988, p. 97-98)

Como sabemos, é nesse episódio – o qual podemos denominar como ‘Madrugada do Siruiz’ - que nosso narrador e personagem ouve o canto entoado por um dos jagunços, de nome Siruiz, que faz parte do grande grupo de cavaleiros que Riobaldo irá conduzir, a pedido do pai/padrinho, a um esconderijo momentâneo, na fazenda onde mora.

Sem mais delongas nenhuma, saí, caminhando ao lado do cavalo do Hermógenes, puxando todos para o Cambaubal. Atrás de nós, eu ouvia os passos postos da grande cavalaria, o regular, esse empurro continuado. Eu não queria virar e espiar, achassem que eu era abelhudo. Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda. Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – “Siruiz, cadê a moça virgem?” Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha. (ROSA, 1988, p. 100-101)

Tal canção<sup>28</sup> irá marcar profundamente Riobaldo, ocupando sua lembrança e sendo rememorada por diversas vezes ao longo do romance. As sensações e percepções daquele momento são guardadas e reproduzidas ao longo do seu narrar, fazendo parte da busca de um sentido face ao que viveu.

O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refíntim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (ROSA, 1988, p. 103)

Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava. O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual. (ROSA, 1988, p. 182)

A ressonância do episódio é tão forte em Riobaldo que, tão logo assume a chefia do bando, seu novo cavalo - presente do fazendeiro Habão - irá se chamar Siruiz.

---

<sup>28</sup> “*Urubu é vila alta,  
mais idosa do sertão:  
padroeira, minha vida –  
vim de lá, volto mais não...  
Vim de lá, volto mais não?...  
Corro os dias nesses verdes  
meu boi mocho baetão:  
buriti –água azulada,/carnaúba – sal do chão...  
Remanso de rio largo  
viola da solidão:  
quando vou p’ra dar batalha,  
convivo meu coração..*”(ROSA, 1988, p.80)

Arrigucci Jr. aponta a canção de Siruiz como algo fundamental na trajetória de Riobaldo. Ao trazer em sua forma híbrida a narração épica e o instantâneo lírico, ela conteria, de forma cifrada, o destino de Riobaldo. (1994, p. 211). Para Sperber, as canções em *Grande Sertão: Veredas* seriam repetidas e funcionariam como pré-avisos, donde ressalta o caráter metalinguístico da canção de Siruiz e a forma como se articula com a temática do meio, chamando a atenção inclusive para seu caráter oracular – uma vez que, surgindo a partir do chamado pela “moça virgem”, a canção já remeteria à verdadeira condição de Reinaldo/Diadorim. (1982, p. 122).

Além disso, Riobaldo confessa que logo após a condução da tropa sob essa madrugada de impressões e descoberta real dos jagunços, seu “coração restava cheio de coisas movimentadas” (ROSA, 1988, p. 101), o que é algo bastante similar ao que fala a respeito da travessia dos rios São Francisco e de-Janeiro na companhia do Menino (Diadorim), primeira etapa de seu despertar: “Eu não sentia nada. Só uma transformação pesável. Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 1988, p. 92).

Poderíamos dizer, portanto, que a ‘Madrugada do Siruiz’ marca a segunda travessia ou momento de formação/transformação de Riobaldo - segunda etapa de seu despertar, uma vez que a primeira etapa, como vimos, ocorre quando conhece o Menino.

Dessa maneira, seu interesse em Siruiz passará a operar em três direções: a primeira, mais simples e direta, tem a ver com a referência à moça virgem, o que, conforme aponta Sperber, tem um caráter oracular, “verdadeiro pré-aviso do segredo e do destino de Diadorim, que, no entanto, Riobaldo não soube decifrar.” (1982, p.122); a segunda direção evoca a imagem genérica da mulher, recuperando o desejo carnal de Riobaldo tantas vezes confesso ao longo da obra, já que, como sabemos, os jagunços chegam a passar meses longe de qualquer mulher; a terceira, e a que realmente nos interessa aqui, é o reconhecimento do valor poético daquela canção, que expressa ou tenta expressar - e tal tentativa é fundamental para Riobaldo - saudade, amor, alegria, tristeza, a busca de um significado etc. Enfim, tudo aquilo que os versos de Siruiz representaram para Riobaldo naquela madrugada jamais esquecida.

Ao afirmar que Siruiz “cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava” (ROSA, 1988, p. 182), Riobaldo reconhece, percebe e sente que ali pode estar o rumo que precisa seguir para alcançar um significado para a vida. Daí o despertar sensível e estésico ser acompanhado pelo despertar poético. Riobaldo tem então uma nova etapa de transformação ao se dar conta da poesia que o cerca:

Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei. De manhã, o rio alto branco, de neblim; e o ouricuri retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a vizez de tudo aquilo. (ROSA, 1988, p. 127)

Riobaldo vê cores, vislumbra o rio branco de neblina, percebe que as palmas do Ouricuri se retorcem com o vento. Em outras palavras, ele captura o seu redor e, ao mesmo tempo, se dá conta que apenas a arte, a poesia – também só possíveis através da abertura estésica - é que poderia “remir a vizez de tudo aquilo”.

### 4.3 - O REENCONTRO COM O MENINO

*“O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo.” (ROSA, 1988, p. 118)*

Outro episódio fundamental, tanto no romance quanto para o eixo dessa pesquisa, é quando Riobaldo reencontra o Menino, agora um jovem, assim como nosso narrador-personagem.

Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atavessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. [...] Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. [...] Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê. Digo. Ele se chamava o Reinaldo. (ROSA, 1988, p. 118)

Depois que Riobaldo abandona o grupo de Zé Bebelo, deixando para trás sua curta vida de professor/secretário, ele viaja a esmo, a cavalo, pelo sertão: “Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte.” (ROSA, 1988, p. 116). Após vinte dias, chega ao rio das Velhas, no ponto em que este recebe o córrego do Batistério.

Novamente uma encruzilhada, não de estradas, mas de rios, vai determinando os passos de sua vida. Se na encruzilhada das travessias dos rios São Francisco e de-Janeiro ele encontra pela primeira vez o Menino, agora irá reencontrá-lo como Reinaldo na encruzilhada desses outros dois rios (o das Velhas e Batistério). Repare que Batistério remete a batismo, comunicando, como dito acima, a revelação do nome do Menino (agora Reinaldo) e o ‘autobatismo’ ou mudança do Riobaldo desgovernado, sem propósito e rumo, para o Riobaldo jagunço.

Vale lembrar que esse reencontro é providencial para nosso narrador, uma vez que Diadorim salva sua vida diante do anfitrião Malinácio, que acolhera Riobaldo para pernoite, e do jagunço Titão Passos, que acabara de chegar naquele local.

Acordei só no aquele Malinácio me chamando para jantar. Cheguei na sala, e dei com outros três homens. Disseram de si que tropeiros eram, e estavam assim vestidos e parecidos. Mas o Malinácio começou a glosar e reproduzir minha conversa tida com ele – disso desgostei, segredos frescos contados não são para todos. E o arrieiro dono da tropa – que era o de cara redonda e pra clara – me fez muita interrogação. Não estive em boas cócoras. [...] Ele queria saber para onde eu mesmo me ia além. Queria saber por que, se eu punia por Joca Ramiro, e estava em armas, por que então eu não tinha caçado jeito de trotar para o Norte, a fito de com o pessoal ramiros me juntar? (ROSA, 1988, p. 117).

Riobaldo tenta se explicar, enumera vários motivos, mas a situação só se resolve após Diadorim demonstrar face aos demais que o conhecia:

Logo que o Reinaldo me conheceu e me saudou, não tive mais dificuldade em dar certeza aos outros de minha situação. Ao quase sem sobejar palavras, ele afiançou o meu valimento, para aquele mestre de cara redonda e bom parecer, que passava por arrieiro da tropa e se chamava Titão Passos. (ROSA, 1988, p. 120).

Embora esse episódio nos apresente um dos momentos mais fortes na obra, emocionante para as personagens centrais e crucial para Riobaldo, que então se decide como jagunço e segue o bando, Diadorim, a princípio, guarda um distanciamento do amigo recém-reencontrado: “Mas o Reinaldo vinha comigo, no mesmo lote, e não caçava minha companhia, não se chegou para perto de mim, nem vez, não dava sinal de prosseguir amizade.” (ROSA, 1988, p.121).

Esse contato, no entanto, será sim retomado, e ocorre quando ambos se oferecem para sobrenoitar como vigias do grupo. E qual o tema ou fundo dessa nova aproximação e conversa? A beleza do rio, da natureza, do dia “manhãzando” (ROSA, 1988, p. 122) e, claro, um conhecido personagem – o Manuelzinho-da-croa:

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martimpescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse-o que é o passarim mais bonito e

engraçadinho de rioabaixo e rio-acima: o que se chama o Manuelzinho-da-croa. (ROSA, 1988, p.122)

Poderíamos dizer que o que temos aqui é uma espécie de retomada da ‘aula’ que fora iniciada muito antes, quando os dois ainda eram recém-entrados na adolescência. Novamente o rio, os pássaros, o Pássaro (pois o Manuelzinho-da-croa merece a letra maiúscula), enfim, a intermediação da natureza invocando a percepção, os sentidos, a apreensão sensível.

Como um mestre ou guia que vem para verificar o amadurecimento do discípulo depois dos anos de formação, Diadorim ressurge para marcar a terceira etapa do despertar de Riobaldo. Despertar este bem mais forte e profundo, após amadurecimento e aprendizados (como já mencionado, a morte da mãe, adoção e fuga do pai/padrinho Selorico Mendes, iniciação sexual e primeiros amores com Rosuarda e Miosótis, alfabetização com o Mestre Lucas, o emprego como professor/secretário de Zé Bebelo etc.).

Apenas recapitulando, a primeira etapa do seu despertar ocorre na travessia dos rios São Francisco e de-Janeiro, quando conhece o Menino; a segunda se dá na ‘Madrugada do Siruiz’ (contato com o novo - o universo dos jagunços e a ressonante canção: fusão entre a curiosidade e memorização através do sensível); a terceira etapa, matéria presente, é o reencontro de Riobaldo com o Menino, agora Reinaldo, e a retomada do aprendizado do sensível.

Se as dicas são dadas no primeiro encontro, após o qual Riobaldo confessa ter sofrido, conforme já destacado, “Uma transformação pesável”, reforçadas na segunda etapa, ‘Madrugada do Siruiz’, onde seu “coração restava cheio de coisas movimentadas” (ROSA, 1988, p. 92, 101), é na terceira etapa que seu despertar pode ser chamado de pleno, consistente e sem volta:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. (ROSA, 1988, p. 122)

Os dias que passamos ali foram diferentes do resto de minha vida. [...] – “Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos” – me explicou o compadre meu Quelemém. Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece – só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre. (ROSA, 1988, p. 119, 126)

Nesse trajeto, quer imagem mais forte do que essa para o despertar que mudará Riobaldo para sempre?! A vida ordinária, rasteira, é a vida no escuro – simbolizada pelo fundo do rio, aonde não chega a luz (símbolo do conhecimento, sabedoria) e onde estão todos aqueles que não percebem o viver. São seres anestesiados, insensíveis, que vão a esmo, sem questionar nada. Cabem aqui, por exemplo, as inúmeras e já citadas menções de Riobaldo aos companheiros jagunços, que nada questionam ou perguntam.

Só algumas poucas pessoas é que conseguem subir cá na superfície e ver, sentir, perceber (ou ao menos tentar isso fazer) a existência, operando (e sendo operados) pelo milagre do despertar sensível, estésico, existencial – “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas.” (ROSA, 1988, p. 80)

Coincidentemente, não é a toa que algumas etapas importantes do aflorar sensível e existencial de Riobaldo se darão na superfície da água, nos rios de sua vida, quer atravessando-os de canoa, quer observando a natureza (flora e fauna) às suas margens, sob o olhar de contemplação do guia Diadorim.

A imagem da profundidade da água, do seu escuro (ignorância), sua saída para a superfície e sua claridade (conhecimento ou o chamado que sugere uma busca para além dos lugares, pois depende de um mergulho nas próprias águas da existência - despertar sensível, estésico, existencial), nada mais é que uma simbolização do Mito da Caverna<sup>29</sup>, e do comodismo de quem não questiona ou sequer consegue questionar.

---

<sup>29</sup> O mito ou ‘alegoria’ da caverna é uma das passagens mais clássicas da história da Filosofia, sendo parte constituinte do livro VI de *A República*, onde Platão discute sobre teoria do conhecimento, linguagem e educação na formação do Estado ideal. A narrativa expressa dramaticamente a imagem de prisioneiros que desde o nascimento são acorrentados no interior de uma caverna de modo que olhem somente para uma parede iluminada por uma fogueira. Esta ilumina um palco onde estátuas dos seres como homem, planta, animais etc. são manipuladas, como que representando o cotidiano desses seres. No entanto, as sombras das estátuas são projetadas na parede, sendo a única imagem que aqueles prisioneiros conseguem enxergar. Com o correr do tempo, os homens dão nomes a essas sombras (tal como nós damos às coisas) e também à regularidade de aparições destas. Imaginemos agora que um destes prisioneiros é forçado a sair das amarras e vasculhar o interior da caverna. Ele veria que o que permitia a visão era a fogueira e que na verdade, os seres reais eram as estátuas e não as sombras. Perceberia que passou a vida inteira julgando apenas sombras e ilusões, desconhecendo a verdade, isto é, estando afastado da verdadeira realidade. Mas imaginemos ainda que esse mesmo prisioneiro fosse arrastado para fora da caverna. Ao sair, a luz do sol ofuscaria sua visão imediatamente e só depois de muito habituar-se com a nova realidade, poderia voltar a enxergar as maravilhas dos seres fora da caverna. Não demoraria a perceber que aqueles seres tinham mais qualidades do que as sombras e as estátuas, sendo, portanto, mais reais. Significa dizer que ele poderia contemplar a verdadeira realidade, os seres como são em si mesmos. Não teria dificuldades em perceber que o Sol é a fonte da luz que o faz ver o real, bem como é desta fonte que provém toda existência (os ciclos de nascimento, do tempo, o calor que aquece etc.). Maravilhado com esse novo mundo e com o conhecimento que então passara a ter da realidade, esse ex-prisioneiro lembrar-se-ia de seus antigos amigos no interior da caverna e da vida que lá levavam. Imediatamente, sentiria pena deles, da escuridão em que estavam envolvidos e desceria à caverna para lhes contar o novo mundo que descobriu. No entanto, como os ainda prisioneiros não conseguem vislumbrar senão a realidade que presenciam, vão debochar do seu colega liberto, dizendo-lhe que está louco e que se não

No entanto, para aqueles que alcançam a superfície, a vida muda, atinge um ponto sem volta e se transforma para sempre. Tal momento representa o *ponto de inflexão*, aquele que, depois de atingido, não permite mais retorno.

Algumas passagens importantes de *Grande Sertão: Veredas* reverberam esse ponto de completa transformação:

Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás. Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante. (ROSA, 1988, p. 200)

Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. (ROSA, 1988, p. 302)

Podemos dizer que Rosa coloca na boca de Riobaldo o ponto Kafkiano<sup>30</sup>, o ponto de transformação e inflexão proporcionado pelo despertar sensível, estésico, perceptivo, que culminará no despertar existencial, e cuja transformação é sem volta. Este ponto é de difícil nomeação. Mas algo do âmbito das sensações marca este ponto e momento: a alegria!

E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: – eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo! A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou. Arre então, quando eu experimentei os gumes dos meus dentes, e terminei de escrever o derradeiro bilhete, eu estive todo tranquilizado e um só, e insensato resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto. (ROSA, 1988, p.293).

Daí o esforço da presente análise: baseado em outro esforço, o de Riobaldo, que busca tudo contar para tentar entender a si mesmo, nosso objetivo é mostrar que esse “milagre” (despertar existencial do ex-jagunço) só foi possível através de seu despertar perceptivo-estésico, reverberando o apoio anteriormente buscado na fenomenologia e na educação do sensível.

---

parasse com suas maluquices acabariam por matá-lo. O que finalmente fazem. (Cf. *Logos, enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. Lisboa: Verbo, 1989-92. V.3, p. 456)

<sup>30</sup> Nos Diários de Kafka encontramos a seguinte afirmação, datada de 1921, três anos antes de sua morte: "De um certo ponto adiante não há mais retorno. Esse é o ponto que deve ser alcançado." (*An einem gewissen Punkt angelangt, gibt es kein Zurück mehr. Das ist der Punkt, der erreicht werden muß* - citado em Zeitwende, Volume 41 - Página 416, Zeitwende Verlagsgesellschaft, 1970)

Dito de outra forma, se queremos afirmar que Riobaldo ‘sofreu’ um despertar existencial, isso só foi possível por conta das etapas anteriores, todas elas pautadas no despertar sensível.

Citando novamente Duarte Jr., “o desenvolvimento da estesia (abertura sensível) equivale à preparação e à adubação do nosso solo existencial, [seja ele estético, crítico ou filosófico]. Sobre esse saber primeiro (sensível) se constroem todas as outras formas de conhecimento” (DUARTE JR., 2010, p. 14). Foi sob esse adubo sensível que germinou o Riobaldo existencial, filósofo do sertão, que na velhice, em seu “range rede”, vive de “especular ideia” (ROSA, 1988, p. 03)

#### 4.4 - PARA BOM ENTENDEDOR, MEIA PALAVRA...

*“Mas, como na advinha - só se pode entrar no mato é até o meio dele. Assim, essa estória”*  
(*Cara-de-Bronze - ROSA, 1995, p. 83.*)

No meio exato de *Grande Sertão: Veredas*, metade literal do livro, há um esforço de final. Como se pela metade, o fim já estivesse claro.

Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não esperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (ROSA, 1988, p.270)

E por que isso? Talvez porque Riobaldo queira evitar tocar na matéria traumática da morte de Diadorim, talvez porque não queria falar do pacto (embora a dúvida da sua concretização - ou não - seja um dos pilares do seu contar), ou talvez porque o que até aqui foi narrado, apesar de momentos tristes, foi o claro - o bem foi maior que o mau.

Em outras palavras, até aqui ainda havia a possibilidade de alegria, tanto é que a última fala antes de alcançar essa metade da obra é a seguinte afirmação alegre de Diadorim: “Riobaldo, eu estou feliz.” (ROSA, 1988, p.269). Ou seja, uma nítida oposição face ao que agora começa: o escuro, o mal sobrepondo o bem, o irremediável. Não à toa, a palavra “urubu” – ave de cor negra que se alimenta de animais mortos, remetendo à morte – abrir, como veremos adiante, essa segunda metade simbólica de *Grande Sertão: Veredas*. Portanto, apesar de algumas circunstâncias felizes, daqui para frente é só o escuro, cuja simbolização máxima se dará através do suposto pacto de Riobaldo e da morte de Diadorim.

Riobaldo quer e não quer por ponto. Sem dúvida, a memorização e o narrar de tudo o que viveu é um grande esforço. Além disso, algumas passagens são traumáticas. No entanto, ele também quer aproveitar o interlocutor, quer formar opinião e se entender.

Apesar do escuro que se aproxima, ele segue seu narrar, pois desse escuro poderá brotar novamente a claridade: “Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua...” (ROSA, 1988, p.270)

Diante disso, esse meio do livro acaba se mostrando, na verdade, como um balanço, uma revisão, uma pausa para a reta final, sendo o interlocutor novamente muito importante, pois a pergunta que retoma o narrar – embora não ouvida - é lançada (*urubu?*):

Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das de Carinhonha. Tenho saquinho de relíquias. Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua...

Urubu?<sup>31</sup> (ROSA, 1988, p.270)

A pergunta é, certamente, uma reminiscência por parte do interlocutor a respeito da Canção do Siruiz, cujo início, como sabemos é: “Urubu é vila alta,/mais idosa do sertão”<sup>32</sup>. A dúvida é mais que natural, devido à importância que o ex-jagunço dá a essa canção/poema, sempre povoando a sua memória, além, claro, da ressonância do episódio (A madrugada do Siruiz) no qual entra em contato com ela. Ao que Riobaldo responde:

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? ( ROSA, 1988, p. 270)

Riobaldo inicia a explicação, mas não a fecha. É como se o interlocutor apertasse uma tecla e ele entrasse em transe, numa fusão de pensamentos, questionamentos, lembranças, afirmações e negações, em um esforço grandioso de síntese, como dito acima. Tudo exatamente no meio do livro, metaforizado pelo meio da

---

<sup>31</sup> Assim mesmo, na outra linha, abrindo novo parágrafo e comprovando que Riobaldo está confirmando e repetindo a dúvida do interlocutor – “Uubu?” O que corresponderia a perguntar: “Urubu? Foi isso que o senhor me perguntou?”

<sup>32</sup> Vide nota 28, p. 76.

travessia: “Minha vida teve meio-do-caminho? Travessia, Deus no meio.” (ROSA, 1988, p.270).

Nesse balanço, é como se Riobaldo quisesse resolver tudo de uma só vez. É como se acessássemos o centro da máquina: ele fala da infância, do encontro e reencontro com o Menino, da morte da mãe, lembra-se do padrinho e suposto pai Selorico Mendes, de Nhorinhá, de Otacília, Zé Bebelo, Hermógenes, do suposto pacto, do Manuelzinho-da-croa, do Compadre Meu Quelemém, e, acima de tudo, de Diadorim, estrada de todo o seu contar. Tudo num só fôlego, alternando saudades, remorsos, dúvidas, afirmações e arrependimentos. É tanta informação condensada, que até o tonteia:

Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. [...] Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. (ROSA, 1988, p. 271-272)

Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. [...] Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor. O que eu quero, é na palma da minha mão. Às vezes não aceito nem a explicação do Compadre meu Quelemém; que acho que alguma coisa falta. (ROSA, 1988, p. 273).

Todo esse esforço de síntese é pautado por um posicionamento profundamente existencial do narrador-personagem, que tudo quer remexer e investigar. Como tantas vezes apontado ao longo do presente trabalho, estamos tratando de um despertar existencial pleno, posterior ao despertar sensível, perceptivo, estésico.

Riobaldo se transforma, desperta para existência após o despertar sensível via Diadorim, o que também é rememorado nesse meio simbólico do livro: “Eu percebi a beleza daqueles pássaros, no Rio das Velhas – percebi para sempre.”, então ele quer tudo - é o tudo ou é o nada: “Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porquê.” (ROSA, 1988, p.272, 273)

Após todo esse transe narrativo, essa busca do total, o que certamente coloca o interlocutor em suspensão, Riobaldo está pronto para retomar o fim da estória. Então ele chama, convoca o interlocutor para entrarem de vez nesse fim: “E meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. Vemos voltemos.” (ROSA, 1988, p.273)

#### 4.5 - O PACTO E A REVELAÇÃO

Outra passagem crucial do romance no âmbito da temática do sensível é o episódio do cerco da Fazenda dos Tucanos. Após algumas batalhas, exaustos devido ao constante movimento pelo sertão, o grupo de Zé Bebelo resolve parar em um local propício para descanso e definição de melhor estratégia:

À Fazenda dos Tucanos chegamos, lá esbarramos – é na beira da Lagoa Raposa, passada a Vereda do Enxu. Visitamos o fazendão vazio, não tinha almaviva de se ver. [...] A gente nos Tucanos ia falhar dois dias, ali ficamos comendo palmito e secando em sol a carne de dois bois. (ROSA, 1988, p. 281-282).

No entanto, sem que menos se esperasse, na madrugada do segundo dia, o bando é surpreendido pelos hermógenes, que cercam a casa grande da fazenda onde os bebelos estão, fechando forte tiroteio.

Deram um tiro, de rifle, mais longe. O que eu soube. Sempre sei quando um tiro é tiro – isto é – quando outros vão ser. Deram muitos tiros. [...] Assim era, real, verdadeiramente de repente, caído como chuva: o rasgo de guerra, inimigos terríveis investindo. – “São eles, Riobaldo, os Hermógenes!” – Diadorim aparecido ali, em minha frente, isto falou. Atiraram um horror, duma vez, tiros e tiros que estavam contra nós desfechando. Atiravam nas construções da casa. (ROSA, 1988, p.282).

A narrativa prossegue forte, pesada, sob a ameaça cada vez mais constante de derrota, já que o grupo está cercado, com jagunços morrendo e tendo que ser colocados em uma sala separada. Enquanto isso cresce cada vez mais a desconfiança de Riobaldo face a Zé Bebelo, que busca saída no envio de cartas e bilhetes para autoridades, de maneira que os soldados pudessem chegar na Fazenda dos Tucanos e mudar o rumo daquela batalha.

É nessa altura que toma corpo um dos acontecimentos mais tristes da obra, tão forte quanto à morte de Diadorim, que é a matança dos cavalos. Ato maquiavélico em sua essência, os jagunços de Hermógenes resolvem atirar nos cavalos como forma de atingir os jagunços de Zé Bebelo, provocando-os para guerra e, quem sabe, os tirando do interior da casa da fazenda, onde estão protegidos das balas.

– “A que estão matando os cavalos!...” Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham

culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio. (ROSA, 1988, p. 297)

Ao matar os cavalos, os inimigos estão destruindo recursos e meios de transporte do outro bando. Embora a ação exponha o ápice da maldade, é uma ação pautada no racional – ato estratégico e pensado, arte de guerra.

Seguindo a linha principal da presente pesquisa, se o racional quase sempre afasta o sensível, temos aqui uma exemplificação: a morte dos cavalos pode até representar uma ação altamente racional e intencional do inimigo, mas se instaura a partir do ápice da insensibilidade: os jagunços inconformados, os cavalos agonizantes em relincho de morte, a necessidade de controlar Fafafa, que de todos era quem mais sofria por conta do amor pelos cavalos e a derrota cada vez mais próxima.

A morte, que já atingira os vários amigos, que começam a cheirar mal dentro da casa e chega então de forma definitiva naquele lugar com o surgimento dos urubus, confirma a fase escura dessa segunda metade do romance e adianta o escuro do pacto que logo ocorrerá. De Fazenda dos Tucanos temos a Fazenda dos Urubus, vale da morte, inferno – “destapar do demônio”.

Mas o curralão já estava pendurado de urubus, os usos como eles viajam de todas as partes, urubu, passarão dos distúrbios. E, quando dava que rondava o vento, o curral fedia. Mas – perdoando Deus – tresandava mais era dentro da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. Se taramelou o quarto, por tapar a soleira da porta se forrava com algodão em rama e aniagens. O fedor revinha surgindo sempre, traspassava. [...] Avistante que os urubus já destemiam o se combater dos tiros, assaz eles baixavam, para o chão do curral, rebicavam grosso, depois paravam às filas, na cerca, acomodados acucados. Quando pulavam de asas, abanassem aquele fedor. (ROSA, 1988, p. 308)

Não é apenas a beleza que pode despertar, mas também o seu oposto enquanto dor, injustiça, maldade – enfim, enquanto trágico. Em meio a passagens extremamente marcantes e fortes, em meio ao desespero, Riobaldo se vê para fora do real.

Fogo, daqui, dali, em ira de compaixão. Adiantava nada. Com pranchas de munição que a gente gastasse, não alcançávamos de valer aos animais, com o curral naquela

distância. Atirar de salva, no inimigo amoitado, não rendia. No que se estava, se estava: o despoder da gente. (ROSA, 1988, p. 299).

Se enxergar para fora do real é o mesmo que despertar daquela realidade. Algo bastante semelhante com o que aparece em outra passagem, inclusive já trabalhada acima: “Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece – só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre”. (ROSA, 1988, p. 126)

Dor e amor, alegria e tristeza, vida e morte – de um extremo ao outro o sensível é matéria essencial, adubo, catalisador para um posicionamento autêntico diante da vida – ele opera o milagre do despertar existencial.

Ainda dentro desse trajeto para o escuro, que marca a segunda metade simbólica do romance, vários são os indícios que apontam para o sombrio, para o obscuro: o grupo vagando perdido pelo sertão - “Nós estávamos em fundos fundos”. (ROSA, 1988, p.336), o encontro com os catrumanos, tomados como criaturas – “De mesmo com as penúrias e descômodos, a gente carecia de achar os ases naquele povo de sujeitos, que viviam só por paciência de remendar coisas que nem conheciam. As criaturas.” (ROSA, 1988, p. 340), a passagem pelo Sucruíú enquanto descida ao inferno – repleto de doenças e mortes, e os lugares com nomes que remetem ao subterrâneo (Valado, p. 351) e ao noturno (Coruja, p. 352), além do sombrio canto da mãe-de-lua (p. 353). Enfim, toda uma preparação que conduz às Veredas Mortas, local do suposto pacto, através de uma série de avisos e premonições que, assim como a Canção do Siruiz, Riobaldo não soube decifrar<sup>33</sup>.

É difícil apontar o exato momento em que Riobaldo opta pelo pacto. Sabemos que essa saída visa buscar forças para vencer Hermógenes, supostamente pactário e cuja suspeita só aumenta devido a sua sorte nas batalhas, pois sempre escapa ou consegue antever o pior:

Se era verdade, o que se contava? Pois era – o Lacrau me confirmou – o Hermógenes era positivo pactário. Desde todo o tempo, se tinha sabido daquilo. [...] Ele me dizia que a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo. – “Pra matar, ele foi sempre muito pontual... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo: que

---

<sup>33</sup> Conforme apontado anteriormente (Nota 28, p. 76), em relação à Canção do Siruiz, Riobaldo não percebera que a passagem “Moça virgem” poderia estar se referindo ao verdadeiro sexo de Diadorim, revelado apenas depois que este morre em batalha.

foi o de um homem são e justo, sangrado sem razão...” Mas a valência que ele achava era despropositada de enorme, medonha mais forte que a de reza-brava, muito mais própria do que a de fechamento-de-corpo. Pactário ele era, se avezando por cima de todos. (ROSA, 1988, p. 291)

“Ainda não entendo... Ainda não entendo... Até agora, reconheço, ele tem tido uma sorte... Sapo sem-colarinho, reigordo... Mas, deixa a gente ir e vir, que os ovos e dúzias ele paga!...” Do Hermógenes discursava – orçamento do Hermógenes. E, de ouvir que a sorte do Hermógenes existia alta, isso me penou, tanto me certificava. (ROSA, 1988, p. 275)

Em outras palavras, se Hermógenes realmente fez o pacto, a única forma de vencê-lo seria fazendo outro pacto, e o Riobaldo toma para si essa missão. No entanto, por trás dessa motivação de vencer os inimigos e por fim à guerra, está Diadorim. O amor crescente e incompreendido pelo amigo, o desejo de Riobaldo de que ambos saiam daquela dolorosa vida é, sem dúvidas, o *start*, para o pacto.

Por diversas vezes Riobaldo quer convencer Diadorim a abandonar a jagunçagem. Porém, há um momento em que esse pedido é mais forte, e ele se dá quando Riobaldo quer lhe presentear com um mimo – a pedra preciosa, como já apontado, representação simbólica do seu coração: “Aí, quando ninguém não viu, eu saquei a mochila, desfiz a ponta de faca as costuras, e entreguei a ele o mimo, com estilo de silêncio para palavras.” (ROSA, 1988, p. 328)

Embora goste e tenha ficado feliz com a ação, naquele momento Diadorim não aceita o presente do amigo, sob o pretexto de que Riobaldo deve esperar o fim da guerra.

Diadorim entrefez o pra-trás de uma boa surpresa, e sem querer parou aberto com os lábios da boca, enquanto que os olhos e olhos remiravam a pedra-de-safira no covo de suas mãos. Ao que, se sofreu no bridado, se transteve sério, apertou os beijos; e, sem razão sensível nem mais, tornou a me dar a pedrinha, só dizendo: – “Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...” (ROSA, 1988, 328)

Riobaldo não sabe que Diadorim tem outros motivos (no caso, o sexo a ser revelado), então lança um ultimato:

Isso, de arrevés, eu li com hágá; e mesmo antes, quando apontou no rosto dele, para o avermelhar de cor, a palidez de espécie. Delongando, ainda restei com a pedra-de-safira na mão, aquilo dado-e-tomado. Donde declarei: – “Escuta, Diadorim: vamos embora da jagunçagem, que já é o depois-de-véspera, que os vivos também têm de viver por só si, e vingança não é promessa a Deus, nem sermão de sacramento. Não chegam os nossos que morremos, e os Judas que matamos, para documento do fim de loca Ramiro?!” (ROSA, 1988, 328)

Diadorim se ofende. Apesar do amor que sente por Riobaldo e de saber o quanto seu segredo castiga o companheiro, a vingança de Joca Ramiro, seu pai, está em primeiro plano neste momento. Os dois amigos se desentendem, discutem, e Riobaldo ameaça abandonar a jagunçagem.

– “Riobaldo, você teme?” Tomei sem ofensa. Mas muita era minha decisão, que eu já tinha aperfeiçoado lá na Fazenda dos Tucanos, e que só vinha esperando para executar com mais regimento de ordem, quando se tivesse chegado no Currais-do-Padre, conforme meu sistema nesses procedimentos. – “Tem que temerei! Você, aí faz o que em seu querer esteja. Eu viro minha boa volta...” [...] Diadorim respirava muito. Dele foi o relance: – “Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade...” – ele botou-se adiante. – “Riobaldo, põe tento no que estou pedindo: tu fica! [...] – “Vou e vou. Só inda acompanho é até o Currais-do- Padre. Lá eu requeiro para mim um cavalo bom. E trevejo no mundo...” (ROSA, 1988, p. 329-330)

Diadorim acha que ele quer ir por Otacília: “–Então, que quer mesmo ir, vai. Riobaldo, eu sei que você vai para onde: lembrado de rever a moça [...], filha do dono daquela grande fazenda, nos gerais da Serra, na Santa Catarina... Com ela, tu casa.” Com raiva e dor, profetizando o que irá realmente ocorrer no futuro, abre mão do presente a ele destinado: – “Vai-te, pega essa prenda jóia, leva dá para ela, de presente de noivado...” (ROSA, 1988, p. 329, 330)

Mas Riobaldo não consegue abandonar Diadorim. Mesmo lembrando-se de Otacília, ele sente e conclui que não pode se afastar do amigo, pois há um imã de amor entre eles. Riobaldo encontra-se numa encruzilhada, num impasse. E será essa encruzilhada metafórica que o levará para a encruzilhada de estradas nas Veredas-Mortas, para a tentativa de pacto, marcando a quarta etapa de seu despertar.

A partir das informações que colhe de um e de outro – aqui navegamos no rico mar da cultura popular e oral – Riobaldo vai se informando de como é possível fazer o pacto:

Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... (ROSA, 1988, p. 30)

Em tal já sabia do modo completo, o que eu tinha de proceder, sistema que tinha aprendido, as astúcias muito sérias. Como é? Aos poucos, pouquinhos, perguntando em conversa a uns, escutando de outros, me lembrando de estórias antigo contadas. A maneira de que quase sem saber o que eu estava fazendo e querendo. De em desde muito tempo. (ROSA, 1988, p.281)

Munido dessas informações e decidido, Riobaldo então parte para as Veredas-Mortas, local próximo aonde o bando se encontrava naquele momento e onde percebera anteriormente a existência dos elementos fundamentais para o pacto – uma árvore em uma encruzilhada.

Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Varei a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar. O que tinha de ser melhor debaixo dum pau-Cardoso. (ROSA, 1988, 368)

Assim como as demais etapas do despertar de Riobaldo, o episódio do suposto pacto é marcado pelo perceptivo-sensório, manifesto por expressões que tentam capturar o momento, o acontecimento/não acontecimento, o inefável, o medo, a dúvida, o silêncio, etc.

Medo? Bananeira treme de todo lado. [...] E eu não percebia nada. Isto é, que mesmo com o escuro e as coisas do escuro, tudo devia de parar por lá, com o estado e aspecto. Sapateeí, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. [...] Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-

cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbilhado tremido, de passarinho ninhante mal-acordado dum totalzinho sono. [...] O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (ROSA, 1988, p. 369-372)

Embora não apareça diabo algum, Riobaldo acredita que algo lhe aconteceu. Ele abandona as Veredas- Mortas em direção ao acampamento do bando, porém, esgotado (está com frio e fome) e como se estivesse em transe, dorme no meio do caminho, acordando como se voltasse de outro estado físico e mental:

Eu tinha tanto friúme, assim mesmo me requeimava forte sede. Desci, de retorno, para a beira dos buritis, aonde o pano d'água. [...] Curvei, bebi, bebi. E a água até nem não estava de frio geral: não apalpei nela a mornidão que devia-de, nos casos de frio real o tempo estar fazendo. Meu corpo era que sentia um frio, de si, frior de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. [...] Eu encostei na boca o chão, tinha derreado as forças comuns do meu corpo. Ao perto d'água, piorava aquele desleixo de frio. Abracei com uma árvore, um pé de breu branco. [...] Soporado, fiquei permanecendo. O não sei quanto tempo foi que estive. Desentendi os cantos com que piam, os passarinhos na madrugada. Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morcegão caíria me tivesse chupado. Só levantei de lá foi com fome. (ROSA, 1988, p. 372-373)

Tão logo retorna para o local onde está o bando, Riobaldo começa a perceber em si, e também na visão dos demais, algumas diferenças de comportamento, levando-o a acreditar que o pacto realmente ocorrera, pois se sente diferente – está mais falante, provocador e até os cavalos começam a se retraírem em face dessa mudança de natureza.

Em um crescente estado de rebeldia e autoconfiança, entesta Zé Bebelo e assume a chefia do bando e, como num rito iniciático, passa por um rebatismo (de Riobaldo Tatarana agora será chamado de Urutu-Branco) e doma um cavalo, que também ganhará novo nome: Siruiz.

Antonio Candido observa que após o suposto pacto Riobaldo sai transformado, endurecido, arbitrário, roçando a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado. É

Diadorim, aliás, quem nota imediatamente a mudança, chegando a perguntar se alguém havia lhe botado malefício. (CANDIDO, 1986, p. 121)

Embora a questão do pacto nunca realmente se feche, seu suposto acontecimento acaba se tornando a escalada para a vitória. Como bem sabemos, após assumir a chefia Riobaldo conduz o bando para a improvável e anteriormente impossível travessia do Liso do Suçuarão. Com a combinação de sorte e astúcias – o que sempre irá fazer Riobaldo pensar que tudo só está indo bem graças à companhia e ajuda do diabo – o bando consegue sequestrar a mulher do Hermógenes, trazendo-a prisioneira e forçando o inimigo para a batalha final, que será vencida, como sabemos, por Riobaldo e seu grupo, porém sob o alto preço da morte de Diadorim, o que representaria a cobrança do pacto através da perda do(a) amigo(a)/amado(a).

## 5 – LEITURA E TRANSFORMAÇÃO

*“Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias.”*  
(ROSA, 1988, p. 241)

Referindo-se a *Grande Sertão: Veredas*, Kathrin H. Rosenfield afirma que todo o romance é, por assim dizer, carregado por uma voz que declara sua intenção de comunicar algo, sem, no entanto, saber exatamente o quê.

Todos são convidados a participar de uma ‘errança’ em busca do sentido; a um saber categórico e seguro de si substitui-se a atenção humilde para com os aspectos contraditórios e irreconciliáveis de nossas crenças, de nossos conhecimentos e informações. (ROSENFELD, 1992, p. 19)

No livro são várias as passagens que apontam para isto:

Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas. (ROSA, 1988, p. 80)

Eu quase que nada não sei, mas desconfio de muita coisa... (ROSA, 1988, p. 10)

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. (ROSA, 1988, p. 246)

Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas. (ROSA, 1988, p.362)

Ainda nessa mesma direção, a expiação do destino também se apresentaria como uma busca de compreensão:

Ao que digo ao senhor, pergunto: em sua vida e assim? Na minha agora e que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram [...] Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual e então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma respostas. Às vezes essa ideia me põe susto (ROSA, 1988, p. 99).

Para Riobaldo, ruminador de tudo, o destino afigura-se com uma ação envolvente e descontrolada. O acaso e a sorte se mostram como entidades ameaçadoras, pois ele se sente impotente diante do que acontece. Mesmo quando beneficiado pelo destino, há um incômodo, uma deslocalização:

Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino? – era o que eu pensava. Veja o senhor: eu puxava essa ideia. E com ela em vez de me alegre ficar, por ter tido tanta sorte, eu sofria o meu. Sorte? O que Deus sabe, Deus sabe. (ROSA, 1988, p. 112).

A este respeito, Bento Prado Jr. afirma que a temporalidade do destino é a de um

Passado que pode ser reinterpretado, se compreendido. Decifra-me ou devoro-te, tal é a sua linguagem, o texto que o estrutura. Decifrá-lo é agir, reconhecer as aporias que entram o curso da existência para dissolvê-las, assumir as contradições, vivê-las até o fim, para suprimi-las. O passado desafia; mas nenhum passado é definitivo e o gesto presente pode domesticá-lo. (PRADO JR., 1968, p. 22)

Ou seja, prevalece aqui a mesma busca de compreensão através da sensibilidade e da memória, que irão operar plasticamente o destino, fazer o “remexer vivo” dar ação ao que já aconteceu. O destino deixará de ser algo intocado e poderá ser moldado, desde que a atenção sensível esteja presente.

O relato do passado, inalterável em si, transforma-se no grande símbolo da esperança do narrador: de que a vida não tenha sido vivida em vão e que seu sentido – tardio, mas cuja resignificação liberta quem viveu os acontecimentos – sirva para outrem. (SPERBER, 2009, p. 583)

Além de *Grande Sertão: Veredas*, um bom exemplo desta ‘atenção sensível’ encontra-se também na novela “Cara-de-Bronze”, inicialmente publicada em *Corpo de baile* e, após o desmembramento deste, incorporado ao volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

Em correspondência com o tradutor Italiano, Rosa sintetiza este conto - ou novela, preferencialmente assim definido por ele - desta maneira:

RESUMO: O “Cara-de-Bronze” era do Maranhão [...]. Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que e a exteriorização de uma como que ‘paralisia da alma’), parece misterioso, e é; porem, seu coração, na velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e ‘apreensora’ sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o a sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo buscar Poesia. Que tal? (BIZZARRI, 2003, p. 93-94)

Grivo é escolhido por Segisberto para buscar a poesia, porque queria, precisava do “quem das coisas” (ROSA, 1984, p. 125). Grivo tinha, dentre todos os vaqueiros, a sensibilidade apurada, estava preparado para absorver o mundo - “O mundo, neste caso, apresenta-se como cifra que precisa ser interpretada”. (SPERBER, 1976, p. 68)

O que Segisberto quer, ao fim de sua vida, é uma redenção diante do que viveu. Por ter fugido de sua terra natal ele precisa rememorar o que um dia viu, sabe que perdeu muitas coisas. A busca de Grivo é a busca de um sentido, de uma tentativa de recuperação. Nessa empreitada é ele o maior beneficiado, pois, de simples emissário, passa a receptor máximo do que vai transmitir. Assim, pode-se dizer que esse conto é uma tentativa de demonstração da percepção da poesia através do deslumbramento proveniente da (re)descoberta de si e do mundo.

Segisberto percebe que Grivo tinha, dentre todos os vaqueiros, a sensibilidade apurada, estava preparado para absorver o mundo. Então é escolhido para realizar essa viagem de busca da poesia. Nenhum dos vaqueiros ou peões que ali estão compreendem essa viagem de Grivo e então especulam sobre os motivos. Quando Grivo retorna, acontece algo interessante. Os vaqueiros estão reunidos no curral e, é claro, o tema da conversa é o retorno de Grivo.

O que todos comentam é que Grivo voltou diferente, transformado pela viagem: Alguém diz: “Homem, não sei, o Grivo voltou demudado...”. Outro fala: “Aprendeu a fechar os olhos...”. Um terceiro comenta: “Aprendeu a não ter medo...”. Outro ainda acrescenta: “Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...” (ROSA, 1984, p. 100). Então, de repente chega outro vaqueiro, surgindo do escuro, de nome José Proeza, que é saudado por um dos que já estavam ali: “Aí, Zé, Ôpa!” (ROSA, 1984, p. 100), configurando uma brincadeira de Rosa, já decifrada pela crítica há muito tempo, mas que é central dentro dessa temática da viagem transformadora:

todos ali só leem da esquerda para a direita (**Ai, Zé, Opa**), todos estão no escuro, escuro de onde viera esse vaqueiro, mas Grivo não! Ele também lê da direita para a esquerda. E o que significa ler “**Ai, Zé, Opa**” da direita para a esquerda, portanto na direção contrária? Significa ser capaz de ler “**a pO eZ iA**”<sup>34</sup> – A poesia! (Que seria, apenas trocando-se a letra S pela letra Z, **Aí Zé Opa** escrito ao contrário. Grifo nosso).

Grivo é capaz de ler a beleza, assim como Diadorim, que lê e ensina essa leitura para Riobaldo, transformando-o. Então, se a leitura do ‘aí zé, opa’, da esquerda para a direita, é como a viagem de ida, a leitura da direita pra esquerda será a volta, o retorno, a viagem, a eterna viagem, que não se fecha, pois é sem volta, já que transforma, muda - a viagem que mostra o “quem das coisas”, a viagem da viagem.

Quando Riobaldo vai com Diadorim pela primeira vez na travessia do de-Janeiro, na canoa vacilante, para Riobaldo aquilo ainda é o ‘aí ze opa’, e embora por muito tempo ele ainda viva nesse estado, com o passar dos anos ele percebe que quando voltara para a margem do de-Janeiro era, inevitavelmente outro, pois ali, pela primeira vez, o ‘aí ze opa’ quis ser lido, ou pode ser lido, como “a poesia”, através de Diadorim.

Como constatado, Diadorim ‘inaugura’ esse olhar já no primeiro encontro com Riobaldo, que se admira por perceber a beleza que até então não percebia. Desempenhando o pleno papel de um guia, Diadorim será o responsável pela abertura sensível em Riobaldo, gradativamente capaz de perceber o mundo e, então, culminará no Riobaldo questionador, em range-rede a especular ideias, e que oferece a seu interlocutor, representante de todos nós, seus leitores, a vida narrada, a travessia, a viagem recontada.

Voltando para “Cara-de-Bronze”, Segisberto poderia ou não ter atentado para a sensibilidade. Dentro dessa possibilidade, a insensibilidade culminaria na estagnação e paralisia da alma, no vazio, na vida à deriva. O contrário seria a ação, a resposta a um pedido – dor da saudade, redenção, reencontro consigo mesmo. Segisberto seria a representação das palavras não lidas, que jogadas no papel não apresentam valor nem vida. As palavras pedem leitura, pedem atenção: pedem Grivo. Este seria a representação dos leitores.

---

<sup>34</sup> Sperber, em *Signo e Sentimento*, já apontara essa possibilidade de leitura. (1982, p. 80) Rosa caracteriza essa expressão como “— um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor (...), intraduzível evidentemente: lido de trás para frente = apô éZ ia : a Poesia” (BIZZARI, 2003, p. 38) Talvez também pudesse ser traçado aqui um paralelo a partir da oposição *logos x mythos*, valorizado da esquerda para direita pelo cientificismo, e da direita para a esquerda pela fenomenologia, conforme visto anteriormente. (Cap. 03, p. 18-23.)

A viagem de Grivo realiza-se como travessia por entre coisas que vão sendo nomeadas, uma a uma, detalhadamente – árvores, conforme suas espécies, grandes e humildes – desde as de alto porte aos carrapichos, arbustos, cipós, cruas, capins, todos os “verdes viventes”; pássaros, seus voos, gritos e hábitos, e todas as qualidades de aves, inclusive passarinho cantador, mamíferos errantes [...]” (NUNES, 2013, p. 99)

Só através dele as palavras ganham vida e revelam, através da leitura, vidas. A ida e a volta de Grivo compõem a travessia, metáfora de leitura, que oferece revelações na paisagem, na memorização do passado, nas minúcias, nas entrelinhas. Ao lermos, somos Grivos a buscar (ou tentar buscar) o “quem das coisas”, a poesia de tudo: “E cada piolho que catava, o piolho dizia de repente o segredo novo de alguma coisa quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia.” (ROSA, 1984, p. 120)

As descobertas e as transformações de Grivo e Riobaldo são bastante próximas uma vez que ambas partem de um olhar sensível. Tais descobertas permitem um paralelo com a leitura e seu processo transformador. Em outras palavras, a travessia de Riobaldo, assim como a de Grivo, seria uma espécie de metáfora do ato de ler/atravesar o texto, ao mesmo tempo em que por ele somos atravessados.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador viria a ser uma espécie de incorporação-síntese de todos os leitores diante da expiação da vida e do seu passado, através de uma leitura de si e do que viveu. Em outras palavras, Riobaldo ao ler (e reler) a sua vida, busca compreender-se. Nessa tentativa de compreensão ele sente que algo lhe ocorreu, lhe transformou e lhe transportou, porém é incapaz de definir qual a causa real dessa transformação, nem como e quando ela se deu. Esse despertar sensível, na verdade causado por uma série de fatos e acontecimentos, encontra, como vimos, sua contribuição capital na figura de Diadorim, cuja imagem, ao mesmo tempo misteriosa, questionadora, poética e influenciadora, seria, então, uma representação da palavra poética em toda a sua complexidade e multiplicidade de efeitos – ressonante, enigmática e, acima de tudo, capaz de despertar e transformar.

Assim, a obra *Grande Sertão: Veredas* parece congrega uma rica metáfora acerca desse aspecto indefinível da literatura, onde termos, efeitos e funções paradoxais, como o formar e o corromper, ao mesmo tempo dualizam-se e apoiam-se na construção de uma riquíssima imagem e transfiguração da própria vida.

Trata-se de um tema amplo e certamente complexo, desdobrando-se de uma maneira diferente a cada texto do autor, ou mesmo a cada passagem que se queira investigar. Além disso, pode ser abordada sob diferentes aspectos: como experiência da

personagem, como organização da própria linguagem, e como experiência do leitor. [...] É enlace numa *mesma* “carne”, como diria Merleau-Ponty, entre o corpo do Sertão, o de suas personagens, o corpo da palavra de Rosa, e o nosso próprio corpo, quando nos pomos a ler. (NOGUEIRA, 2004, p. 80)

Costa Lima, ao referir-se à experiência estética proporcionada pela leitura da obra poética, compara este tipo de experiência a certa “perda de peso”, provocada por algum tipo de evento que nos faça perder nosso sentido de orientação costumeiro, sem que fiquemos desatinados por isso. A partir de uma oscilação entre o sintático (tomado como mecanismo formal de articulação entre os membros de um enunciado) e o semântico (tomado como a significação formulada e transmitida pela via da sintaxe) – a experiência estética do texto artístico seria capaz de produzir uma suspensão provisória da primazia desse último, implicando “[...] tomar-se a sintaxe como espera e intervalo que, provisória e contingencialmente, anteceda a (re)ocupação semântica” (LIMA, 2002, p. 47).

Isso significa que, pela via da experiência estética, torna-se viável a construção de novos e impensados sentidos, que nos possibilitam retornar às nossas referências cotidianas, mas já de posse da mudança provocada por essa experiência sutil. Essa é a esfera da arte. Diante do numinoso, do inefável, do transcendente, voltamos à condição terrena transformados, capazes de fazer com que a nossa apresentação no mundo se dê por caminhos diferentes dos convencionais. (MARÇOLLA, 2006, p. 177)

Ao trazer para a vida cotidiana e compartilhada as visões a que se tem acesso em níveis extraordinários da existência, a arte, aqui representada pela literatura, coloca em parênteses todas as representações cristalizadas que se cultivava até então.

Nessa direção, teríamos a questão da transformação via palavra/poesia (ora reveladora do mundo, transmissora e abarcadora deste, vindo do mundo para nós como representação; ora endereçada ao mundo, partindo de nós para o mundo, buscando ‘tapar buracos de incompreensão’, de impossibilidade de completude e de preenchimento de sentidos). Daí a importância da atenção sensível diante do texto, dos desdobramentos da experiência, da transformação imposta pela palavra ao nos atravessar como leitores e da literatura/leitura como lugar de formação e transformação do sujeito. Mas, como essas transformações podem ocorrer ao nível da leitura? Como se dá esse processo?

Antonio Candido aborda essas questões em *O Direito à Literatura*, onde faz uma ressalva importante acerca da leitura: “Ela não é uma experiência inofensiva” (CANDIDO, 1977, p.190), possuindo um papel formador sim, porém não de acordo com as convenções, o que faz com que muitos educadores tenham certo cuidado ao lidar com a literatura ao caminhar no seu terreno escorregadio.

Apesar da complexidade desse tema, é difícil não acatar as constatações de Candido a respeito da força humanizadora da literatura a partir de uma abordagem existencial e questionadora, que acabam por proporcionar uma sensibilização ou, ao menos, diminuir a insensibilidade.

Tal efeito, no entanto, é difícil de ser analisado, pois a literatura, do ponto de vista de uma produção artística, mostra-se carregada de abstração e indefinição, acarretando impressões e efeitos múltiplos, e até mesmo paradoxais, de leitor para leitor. Isso torna complicada uma classificação segundo os termos “colaborar e formar” e seu oposto, “prejudicar e corromper” (CANDIDO, 1977, p.201).

Para Antonio Candido, apesar do “conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica e a sua poderosa força indiscriminadora de iniciação na vida... [ela] humaniza em um sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1977, p.191). Sendo capaz de humanizar e fazer viver em sentido profundo, apesar de toda a complexidade e abstração dessa capacidade, a literatura oferece a possibilidade de formar e transformar.

Também é importante abordar aqui a presença do narrador-leitor ao longo de *Grande Sertão: Veredas*. Em um raro momento de tranquilidade, entre uma batalha e outra, Riobaldo menciona um livro, *Senclér das Ilhas*<sup>35</sup>, que pertencia a um fazendeiro amigo e anfitrião do bando de jagunços. Ao folheá-lo, Riobaldo realiza importantes descobertas.

Aí, vai, chegamos no Currais-do-Padre. O lugar que não tinha curral nenhum, nem padre: só o buritizal, com um morador. [...] Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem

---

<sup>35</sup> O romance *Saint-Clair das Ilhas*, de Elizabeth Helme, editado originalmente em 1803 em Londres, foi um grande sucesso no Brasil, tendo servido de referência não apenas para essa passagem de Guimarães Rosa, como também para passagens em Machado de Assis e José de Alencar. Marlyse Meyer (1996, p. 25), ao indagar Rosa acerca do impacto desta leitura, teve do escritor a resposta de que “não se lembrava” – fazendo menção apenas ao fato de que na sua infância, nas fazendas por onde andava no centro e no centro-norte de Minas Gerais, havia um livro encadernado em couro, muito respeitado e manuseado pelas pessoas; ao que acrescenta o comentário que muita gente se chamava *Sinclair*. Outra coincidência, no que se refere a *Grande Sertão: Veredas*, relaciona-se ao próprio personagem do “Senclér”: guerreiro e herói, se vê diante de diversas provações até ter a recompensa “na pessoa de bela e fidalga donzela que chega um dia à ilha de Barra, vestida de rapaz, atraída pela fama do valente e misógino herói” (MEYER, 1996, p.47). É inevitável, aqui, a relação com a figura de Diadorim, donzela disfarçada em homem.

escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “*Senclér das Ilhas*”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias. (ROSA, 1988, p. 241)

Em outras passagens, Riobaldo também fala do gosto e da importância da leitura para si, da época de escola e da rara oportunidade de ter conseguido uma formação básica – provavelmente o nível primário – em um meio onde a maioria é analfabeta ou semi-analfabeta, destacando-se, portanto, em relação aos demais.

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currálinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. (ROSA, 1988, p. 241)

Além disso, nosso narrador também teve seus dias de mestre (e também secretário/cabo eleitoral): o “Professor Riobaldo” de Zé Bebelo, muito prezado pelo mesmo e respeitado pelos demais. Para ser professor, é óbvio que Riobaldo foi leitor das matérias e aulas que preparava para o futuro chefe jagunço.

Disse ao senhor? – eu estava pensando que ia dar escola para os filhos dum fazendeiro. Engano. O comum, com Zé Bebelo, virava diferente adiante, aprazava engano. Estudante sendo ele mesmo. Me avisou. Quis antever os cadernos, livros, pegar com as mãos. Assim ler e escrever, e as quatro contas, ele já soubesse, consumia jornais. Remexeu, tarabuz, e tudo foi arrumando na mesa grande do quarto, senhor-jesus-cristo que assoviava, o cantarolado. Mas – e aí comigo falou sério – naquilo se tinha de sungar segredo: eu visse. – “Vamos constar é que estou assentando os planos! Você fica sendo meu secretário.” Nesse mesmo ido dia, a gente começou. Aquele homem me exercitou

tonto, eh, ô, me fino fiz. Ânasia assim e anfa, e poder de entender demais, nunca achei quem outro. O que ele queria era botar na cabeça, duma vez, o que os livros dão e não. (ROSA, 1988, p. 84)

Aí Zé Bebelo reparou em mim: – “Professor, ara viva! Sempre a gente tem de se avistar...” De nomes e caras de pessoas ele em tempo nenhum se esquecia. (ROSA, 1988, p. 101)

Podemos dizer que a capacidade de leitura de Riobaldo, aliada a abertura estésica proporcionada por seu gradativo despertar sensível via Diadorim/belo/natureza, além das experiências de vida (amadurecimento precoce, o contato com o Menino-Reinaldo-Diadorim-Maria Deodorina, as batalhas etc.), permitem a Riobaldo decifrar (ou ao menos buscar decifrar) as linhas e as entrelinhas da existência, o que explica sua postura permanentemente questionadora e ruminadora de tudo.

Desapoderado [após a perda de Diadorim], Riobaldo se depara com a morte do que tinha sido. Nem seu nome vale mais. Fragilizado, conta com o amparo de seus companheiros, agora imerso numa dimensão não mais individualista, mas eminentemente coletiva – intersubjetiva. Ao mesmo tempo, começa a esboçar um movimento interessante: o de rever e refazer o seu caminho. Isso se daria voltando às Veredas-Mortas? Não. Pois nem mesmo há Veredas-Mortas. O que Riobaldo logo a seguir nos relata [conforme soube mais tarde por seu compadre Quelemém] é que o verdadeiro nome daquele lugar era *Veredas-Altas*. Creio podermos construir muitos sentidos a partir dessa descoberta. Antes de mais nada, a troca da “morte” pelo “alto” já denota a possibilidade de um renascimento. Creio estarmos ainda no contexto da experiência iniciática, do processo de transformação. Mas essa mudança de nome também nos dá a dica da “volta” possível: o rever e o refazer não se dão pelo retorno físico efetivo. A história não pode ser reconstruída nesses termos. Entretanto, Riobaldo pode efetuar essas mesmas ações pela via da narrativa. Teria a arte o poder de mudar o passado e refazer ações – perfazendo novos sentidos? (MARÇOLLA, 2006, p. 232)

A redenção de Riobaldo, a busca de um sentido para sua vida por meio do narrar, dá-se através de um esforço de compreensão a partir de uma postura existencial cujas raízes estão justamente na sua abertura estésica, no seu despertar sensível, que, por sua vez, opera a partir de Diadorim.

Tecidas essas considerações, creio que a constituição de Riobaldo como narrador – o que tem lugar após a visão de Diadorim como alma feminina – vem constituir-se não apenas como mecanismo que possibilite a construção de uma nova identidade, mas

como a nova identidade em si. Identidade de quem, apropriando-se da própria história, transforma-se no artista, a converter a experiência individual em coletiva. Riobaldo não é mais o menino Naldo, nem o jagunço Tatarana, tampouco o chefe Urutu-Branco. Riobaldo é o *cerzidor*: aquele que costura e entrelaça os fios da história – da sua própria e as dos outros – e assim faz a sua travessia. (MARÇOLLA, 2006, p. 233)

Ao narrar a sua vida para o homem da cidade na busca de um sentido para si – “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, 1988, p. 80), Riobaldo está devolvendo ao mundo o que dele absorveu através de sua leitura (do belo, do vivido, da experiência etc.). Tal leitura, como vimos, só é possível após um gradativo despertar sensível, o qual tem início na abertura estésica proporcionada, principalmente, por Diadorim.

Por essa razão, o narrar de Riobaldo não é mero contar, é arte, é ação estética. Riobaldo se torna um artista ao oferecer ao interlocutor (a nós, leitores) sua “matéria vertente”, sua poesia narrada (e também a tentativa de poesia escrita), a partir de poesia que absorveu do mundo e do que viveu, conforme confessa:

O que me agradava era recordar aquela cantiga [de Siruiz]<sup>36</sup>, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha ideia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive então de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos<sup>37</sup>, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (ROSA, 1988, p. 90)

<sup>36</sup> Reproduzida integralmente na nota 28, p. 76.

<sup>37</sup> Embora sem ligação direta com a presente pesquisa, não deixa de ser interessante a possível conexão desses “Outros versos”, com *Magma*, livro de poesias renegado em vida por Rosa e só postumamente publicado.

Ainda na direção desse desejo de escrever, temos a carta (ou tentativa de carta) para a noiva Otacília:

O que eu cogitei de escrever era muito singelo: as notícias de minha saúde, pergunta de como era que ela e os parentes iam passando, saudações de lembranças. Admiro que achei natural de não falar coisa de minha glória de chefia, por horas. Por quê? Pois. E tive vontade de traçar uns versos também: mas que a aragem não ajudava a deduzir. Era uma sinceridade muito dificultosa. Escrevi metade. Isto é: como é que podia saber que era metade, se eu não tinha ainda ela toda pronta, para medir? Ah, viu?! Pois isto eu digo por riso, por graça; mas também para lhe indicar importante fato: que a carta, aquela, eu somente terminei de escrever, e remeti, quase em data dum ano muito depois... Digo o porquê? Próprio porque não pude. Guarde o senhor: não pude completo. Mas, guarde, por outra: o dia vindo depois da noite – esse é o motivo dos passarinhos... (ROSA, 1988, p. 355)

Para Marçolla, “os grandes passos subjetivos da trajetória de Riobaldo são marcados por movimentos de expressão poética” (MARÇOLLA, 2006, p. 250). Expressão esta que, como vimos, nascem a partir do despertar sensível e existencial proporcionado principalmente por Diadorim, seja na travessia do de-Janeiro e São Francisco, seja no pacto para vingar a morte do pai do amigo/amante, seja na revelação após a morte do companheiro.

Podemos dizer, portanto, que Diadorim é, para Riobaldo, início e fim, é seu ciclo, o mecanismo que opera sua transformação e seu despertar, permitindo a ele, nas palavras de Nietzsche, “tornar-se o que é” (p.133) na medida em que, a partir da leitura e experiência do mundo, converte aprendizado em arte, podendo também transformar (despertar esteticamente/esteticamente/existencialmente) quem o lê a partir de sua transformação. É o que também aponta Sperber, ao fechar *Signo e Sentimento*.

A dificuldade de leitura de *Grande Sertão: Veredas* e da obra posterior de Guimarães Rosa só existe se tivermos a ilusão de que as leituras têm todas uma tradução simultânea. Se aprendermos a paciência dos capiaus rosianos, aceitaremos a dificuldade, nossa ignorância, nossa falta de entendimento do que é dito, como elementos da narrativa, que mais adiante serão transformados em conhecimento, o qual, por sua vez, nos transformará.” (SPERBER, 1982, p. 151)

## CONCLUSÃO

Construído a partir de um universo que emana e ao mesmo tempo solicita sensibilidade, *Grande Sertão: Veredas* é uma obra de forte cunho existencial e metafísico - não só esta obra, mas a produção rosiana como um todo. Vale destacar que esta não é apenas uma observação crítica, já que Rosa fazia questão de deixar isto bem claro. Em uma das cartas trocadas com seu tradutor Italiano, ele faz o conhecido *ranking* sobre o que considera mais importante em suas obras:

Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos (BIZZARRI, 2003, p. 90).

Também vimos que ocorre em *Grande Sertão: Veredas* a operação de um olhar sensível que permeia toda a obra, através de um esforço voltado para a compreensão do que foi vivido. O contar de Riobaldo traz à tona fatos diversos, acontecimentos pouco e muito importantes, modos de vida, lutas, encontros e desencontros que subtraem a obra de um simples relato emotivo e minucioso e a eleva ao patamar universal. As trilhas (ou veredas) para se buscar a compreensão passam pelos mesmos pontos, dilemas, medos e anseios de qualquer homem, em qualquer época.

Como acompanhamos, Diadorim desempenha, desde o primeiro contanto, um papel de guia para com Riobaldo. Acenando para a natureza e sua beleza, Diadorim ativa, desperta a atenção do outro para coisas antes não percebidas, além proporcionar uma sensação de enfeitiçamento e estranhamento.

Embora Otacília e Nhorinhá (os outros dois amores da vida de Riobaldo), assim como os aprendizados anteriores ou posteriores à jagunçagem, também sejam importantes para o narrador-personagem, a leitura do romance nos mostra que Diadorim é quem irá realmente marcar uma espécie de ‘antes e depois’ em Riobaldo.

Assim, acompanhamos seu ‘acordar’ para a existência de forma minuciosa e gradativa, a qual se dá justamente a partir do contato com a natureza (o belo), conduzido pelo olhar de contemplação de Diadorim.

Há que se destacar ainda que nesse trajeto de aprendizado estético, Diadorim representa a abertura e o fechamento de um ciclo que transformará Riobaldo para sempre, sendo a morte do amigo/amado o símbolo dessa transformação:

[...] Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei. E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros – o Jacaré, Pacamã-de-Presas, João Curiol e o Acauã: que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... (ROSA, 1988, p. 412)

De acordo com Marçolla, “Diadorim morre e Riobaldo desperta. A vivência relatada é a do instantâneo, estético, que transforma os sentidos e muda os rumos. Riobaldo desperta no espaço estreito, e imenso, que se forma entre o som do trovão e a consciência do raio” (2006, p. 229).

Diadorim – nú de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” 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. A côice d’arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero. (ROSA, 1988: 433)

Essa talvez seja uma das vivências estéticas mais intensas da narrativa. “Um suposto saber é substituído por uma visão completamente transformada do real: homem vira mulher, morte que desvela” (MARÇOLLA, 2006, p. 230)

Para Nogueira, ao lermos Guimarães Rosa, somos tocados por uma ‘educação dos sentidos’ em direção a uma apreensão lírica do aparentemente banal. (2004, p. 75) É por esse motivo que podemos afirmar o quanto a postura questionadora do Riobaldo idoso, que se inventou no gosto “de especular ideia” (ROSA, 1988, p. 06), é debitária da atenção sensível. Atenção que, por sua vez, se dá a partir do olhar sensibilizado/sensibilizante de Diadorim.

Tal temática, como vimos, nos oferece uma interessante possibilidade de visão e análise a partir da literatura e da filosofia, áreas tão próximas, mas que, ao mesmo tempo, devido ao rigor do conhecimento, também se afastam, o que pode gerar um excesso de cuidados e cautelas que talvez limitem possíveis relações.

Deparando-se com a mesma situação, Nogueira faz uma observação importante em seu trabalho:

A filosofia viabilizou um ‘modo de dizer’ e compreender alguns momentos de nossa leitura, mas sem querermos com isso buscar um determinado sistema filosófico que a organizasse. O perigo, sabíamos, estaria na *aplicação* de um dado sistema à obra de Guimarães Rosa que, subordinada ou mesmo reduzida ao sistema escolhido, serviria antes como ilustração deste. Risco já apontado por um ensaio de Benedito Nunes, “Filosofia e Literatura”. Nesse texto, o autor faz um certo traçado histórico-cultural das relações entre os dois modos de conhecimento que, no interior da filosofia platônica, surgiram em confronto – “Arthur Danto não exagera ao afirmar que a Filosofia começou definindo-se através da supressão da poesia”. Quanto à possibilidade do “enquadramento filosófico da pesquisa literária”, o autor conclui que o diálogo entre os dois domínios – o poético, que “faz ver, mostra, não especula”, e o filosófico, que “interroga, ordena conceptualmente, estabelece conclusões plausíveis” - é possível no campo da interpretação literária, mas envolve riscos. O primeiro a ser evitado é justamente o de buscar “conceitos instrumentais na Filosofia para o exercício de uma pretensa Crítica Filosófica, que tentaria estudar a obra como ilustração de verdades gerais”. O segundo risco - ou a segunda “falácia” – estende-se na verdade a todos os campos metodológicos quando buscam num determinado sistema a “decifração” completa da obra. (NOGUEIRA, 2004, p. 36)

O crítico ainda observa que as análises da produção rosiana deparam-se continuamente com tal problema, e recorda que uma saída frequentemente requisitada está no cruzamento de diferentes sistemas filosóficos que buscam dar conta das questões suscitadas pela obra. Exemplificando alguns casos, ele cita *Metafísica do Grande Sertão*, de Francis Utéza, que trabalha com vertentes filosóficas ocidentais e orientais – Alquimia, Taoísmo e Zen-budismo – para analisar o plano metafísico do livro. Ainda aponta, como enfrentamento do mesmo problema, interpretações da obra rosiana que consideram, por exemplo, a filosofia platônica, como um dos capítulos de *Caos e Cosmos*, de Suzi Frankl Sperber.

Vê-se então que as ideias referentes ao sistema filosófico estendem-se por toda a obra de Guimarães Rosa, mas sempre *transformadas* e *apropriadas* pela ficção. Especificamente, a filosofia de cunho metafísico passa a ter, como diz Sperber, acentuado encaminhamento para o valor estético - em “Cara-de-Bronze”, “Recado do Morro”, “A estória de Lélío e Lina” - ou ético (*Grande Sertão: Veredas*), além do próprio metafísico (*Grande Sertão: Veredas e Primeiras Estórias*). (NOGUEIRA, 2004, p. 37)

Apesar dos riscos acima apontados, foi dessa fronteira (literatura e filosofia) que essa pesquisa pretendeu partir, tendo como questões cruciais o “quando” e “como” desse despertar sensível de Riobaldo, assim como os mecanismos que operam (e fazem operar) a sensibilidade, a marca do corpo, a corporeidade, etc. Afinal, não deixa de ser misteriosa toda essa intermediação para que a apreciação estética ocorra de verdade. Essas questões aqui ganham uma força ainda maior se atentarmos para o fato de *Grande Sertão: Veredas* abordar uma sociedade marginal, inculta e praticamente iletrada.

Em suma, essa pesquisa buscou explorar, a partir da obra máxima de João Guimarães Rosa, um pouco de suas potências perceptivas e sensíveis refletidas nas personagens, com um foco especial no eterno par Riobaldo-Diadorim; os movimentos e aberturas que dão ao corpo, segundo Merleau-Ponty, a rica e primordial função de veículo do ser no mundo; os mecanismos da sensibilidade reveladora do ser e da beleza; as ferramentas que permitem a contemplação estética; os caminhos que conduzem ao acontecimento da arte e que ao mesmo tempo, através dela, despertam, educam e transformam.

É preciso reforçar que as relações e propostas apresentadas nessa pesquisa sempre tiveram como ponto de partida as questões levantadas pelo texto Rosiano e não pela filosofia. Nesse sentido, nosso foco sempre foi, a partir de *Grande Sertão: Veredas*, uma análise da sensibilidade enquanto via para a reflexão, de maneira a buscar responder se a inegável presença do sensível, face à natureza (beleza natural) e à força lírica de Diadorim, passando pela questão da percepção, seria capaz de conduzir ao plano existencial, à postura existencial, tão consolidada e inquietante em Riobaldo.

De acordo com as relações expostas acima, a resposta é sim. Não há dúvidas que em sua travessia, a sensibilidade, a percepção e a atenção sensível de Riobaldo - tudo isso ocasionado principalmente por Diadorim - desempenham um papel fundamental em sua trajetória rumo ao existencial.

O processo torna-se aprendizagem na medida em que há claramente um mediador. É através de Reinaldo, afinal, que a relação entre Riobaldo e o mundo natural fica inserida numa ordem poética. Talvez numa comparação indevida, é como se Diadorim também desse “uma mão” a Riobaldo e “a outra a tudo que existe”, tal qual aquela criança que ensina o heterônimo pessoano Alberto Caieiro a “olhar para as coisas”. Colocada entre parênteses a diferença das questões levantadas por Rosa e por Caieiro, a imagem ajuda-nos a entender a fundamental posição ocupada por Diadorim. Sem a intermediação

dessa personagem, a clara poesia do Sertão não se revelaria a Riobaldo. (NOGUEIRA, 2004, p. 77)

Portanto, a presença do sensível em *Grande Sertão: Veredas*, a partir do par Riobaldo-Diadorim, procurou ser analisada enquanto experiência fundadora do plano existencial, cujo despertar, como vimos, ocorre de forma gradativa e demonstrada no presente estudo através de cinco etapas.<sup>38</sup>

Além disso, esse trabalho também procurou mostrar que as descobertas e as transformações de Riobaldo permitem um paralelo com a leitura e seu processo transformador. Em outras palavras, a travessia de Riobaldo seria uma espécie de metáfora da leitura e seus desdobramentos. Riobaldo ‘lê’ o mundo que o cerca, as pessoas, seus movimentos, acontecimentos, encontros e desencontros, feitos e não feitos, realizações, dúvidas e possibilidades. Neste processo complexo e múltiplo, muita coisa não é diretamente entendida/compreendida, muito fica nas entrelinhas, naquilo que é difícil de assimilar/captar. De qualquer maneira, há uma transformação notável e envolvente, reveladora de outros caminhos, de novos aprendizados e, mais do que tudo, de novos questionamentos.

Podemos dizer, então, que a leitura de *Grande Sertão: Veredas* nos mostra que compreender a fundo o que nos cerca é impossível. No entanto só a busca da compreensão permitirá uma existência mais plena. Em outras palavras, a obtenção de uma resposta não é importante. Alcançá-la, além de aparentemente impossível, não é o ponto chave. Porém, estar no seu rastro e buscá-la é que importa.

A existência, para ser plena, deve de ser encarada e confrontada. Durante o julgamento do personagem Zé Bebelo há uma passagem no qual ele diz: “A gente tem de sair do sertão. Mas só se sai do sertão tomando conta dele a dentro...” (ROSA, 1988, pág. 243). Essa postura de busca, coragem e enfrentamento só é possível a partir de um despertar sensível, cujo destino inevitável é o despertar existencial.

À maneira da conhecida resposta de um senhor que aos 70 anos de idade fora alfabetizado por Paulo Freire, quando perguntado sobre o que ele aprendeu (“Agora eu sei quanto coisa que eu não sei”), Riobaldo agora pode, socraticamente, concluir de si

---

<sup>38</sup> Primeira: travessia dos rios São Francisco e de-Janeiro, quando Riobaldo conhece o Menino; segunda: madrugada do Siruiz - contato com o universo dos jagunços e a ressonante canção. Fusão entre a curiosidade e memorização através do sensível; terceira: o reencontro de Riobaldo com o Menino, agora Reinaldo, e a retomada do aprendizado sensível, incluindo o contato com Nhorinhá; quarta: suposto pacto diabólico; quinta: morte e revelação do verdadeiro sexo de Diadorim. Sendo que cada uma dessas etapas foi esmiuçada ao longo do Cap. 5 (p. 61-93), acima.

mesmo: “Eu quase que nada não sei, mas desconfio de muita coisa” (ROSA, 1988, p. 10)

Como ser vivente, o mundo já se mostrava para Riobaldo, no entanto, este o lia sem percebê-lo a fundo, sem captá-lo realmente. Esta postura, no entanto, é de repente quebrada através de um processo de gradativo envolvimento, de curiosidade, de entrega e de busca de fusão. A causa principal de tudo isso, como vimos, está em Diadorim, pessoa-palavra, pessoa-poesia, fonte de incógnita beleza, de combinações paradoxais (delicadeza e força; presença e ausência; masculino e feminino; vida e morte) para Riobaldo, seu leitor máximo.

Após nosso narrador ler e perceber a fundo o mundo-texto através de Diadorim, Riobaldo alcança uma forma diferenciada de apreensão da realidade, o que irá lhe permitir a vivência do belo como experiência significativa. Essa abertura sensível oferece os ingredientes e as condições para a capacidade de apreciação estética e também transporta os mecanismos do despertar existencial (capacidade crítica e reflexiva), cujo acontecer parece operar em via de mão dupla, já que, ao mesmo tempo, desperta para a contemplação e traduz contemplação.

Por isso podemos dizer que ao atravessar *Grande Sertão: Veredas* (e por ele ser atravessado) encontramos no caminho outro tipo de despertar: aquele proporcionado pela leitura enquanto mecanismo de formação e transformação.

Fazendo a costura/descostura, fusão/separação, ou seja, conduzindo a tessitura disforme e irregular destes mundos/sistemas (o da leitura e o da natureza), já que é matéria presente em ambos, encontra-se a sensibilidade. Esta surge ora atuando como ingrediente, ora como catalisador, ora como fogo, mas sempre agindo poderosamente sobre aquele que lê o mundo-texto e lhe proporcionando o prazeroso corpo-a-corpo com as palavras e seu múltiplo atravessar poético, revelador e transformador.

A travessia apresentada é a travessia existencial, as dúvidas levantadas são as dúvidas atemporais de todos os homens, sua abordagem é universal e o sertão mineiro é o mundo, interior e exterior. Esta vertente foi, é e ainda será muito explorada. Fato comum ao tratarmos de uma obra-prima, inesgotável em suas fontes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

\_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

\_\_\_\_\_. *Noites do sertão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

\_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.

\_\_\_\_\_. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001f.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason: (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003c.

\_\_\_\_\_. Pequena palavra. In: *Antologia do conto húngaro* [seleção, tradução e notas de Paulo Rónai]. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ooó do Vovô!: correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess: de setembro de 1966 a novembro de 1967*. São Paulo: EDUSP, 2003 d.

\_\_\_\_\_. *O mistério dos MMM*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. 2v.

\_\_\_\_\_. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. “Simples passaporte” in COSTA, Vasconcelos. *De 7 Lagoas aos 7 mares*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.

\_\_\_\_\_. “Dezesseis vezes Minas Gerais”. BARREIROS, Eduardo Canabrava. *O segredo de Sinhá Ernestina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

### Sobre Guimarães Rosa, a sensibilidade e outros temas:

ADORNO, Theodor W. "Lírica e sociedade". In Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980 (Os Pensadores): 193-208.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. HORKHEIMER, Max. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273.

AGUIAR, Flávio. *Grande Sertão em linha reta*. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 61-76.

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no grande sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ALMEIDA, Maria da Conceição. Apresentação. In: ALMEIDA, Ângela. *Encantaria da pedra: o espaço estético no sertão e na obra de Flávio Freitas*. Natal, RN: NAC-UFRN, 2002. p. 05-09.

ALVES, Rubem & BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Encantar o Mundo pela Palavra*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *Debate em torno da exposição de Benedito Nunes, a matéria vertente*. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *Seminário de ficção mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte, 1983. p. 09-39.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.

\_\_\_\_\_. *As três graças: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Guimarães Rosa e Góngora: metáforas*. In: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. p. 131-137.

\_\_\_\_\_. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

\_\_\_\_\_. *Sertão: mar e rios de histórias*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 maio 2006. Caderno H, p. 2.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

ASSIS, Maria A. Souza. *Grande sertão: veredas e A Morte em Veneza: cenas de travessia*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.

ATHAYDE, Tristão de. *O transrealismo de Guimarães Rosa*. In: Rosa. *Ficção Completa*. Dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACON, Francis. *Novum organum*. Tradução e notas de José Aluysio Reis de Andrade. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. *O progresso do conhecimento*. Tradução, apresentação e notas de Raul Fiker. São Paulo: Edunesp, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*. Edited with introduction, notes, and commentary by Michel Kiernan. Oxford: Oxford University Press, 2000. Trad.: Ensaios de Francis Bacon. Tradução de Alan Neil Ditchfield. Petrópolis: Vozes, 2007.

BARTHES, Roland. *Aula*. SP: Cultrix, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsbug. SP: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENTO PRADO Jr. *O Destino Decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa*. São Paulo: Revista Cavalo Azul, nº 3, 1968.

BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Editora UFMG/Editora Nova Fronteira, 3ª Edição, 2003.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOLLE, Willi. Guimarães Rosa: “artigo de exportação” (uma recepção com tendências panegíricas). In: BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 11-24.

\_\_\_\_\_. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34: 2004.

BOSI, Alfredo (org.). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRENNAN, Bárbara Ann. *Mãos de luz*. 17. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Pensamento, 2000.

BROOKS, Cleanth e WARREN, Robert Penn. *Understanding Poetry*. 3ª ed. New York: Holt, Rinehart and Winston. 1965.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos, 1998.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2006. 224 p.

CALVINO, Ítalo. Rapidez. In: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 42-67. 319

CAMACHO, Fernando. *Entrevista com João Guimarães Rosa*. Humboldt, Berlim, n. 37, p. 42-53, 1978.

CANNABRAVA, Euryalo. *Guimarães Rosa e a linguagem literária*. In: Rosa. *Ficção Completa*. Dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese – Ensaio – 15ª Edição*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

\_\_\_\_\_. *Vários Escritos – 5ª Edição*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Na Sala de Aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

CAPALBO, C. A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e de E. Husserl. *Revista Brasileira de Filosofia*, Rio de Janeiro, vol. 36, Nº 141, p.07-21, jan./fev./mar. 1986.

CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a linguagem. *Revista de Letras*, Florianópolis, v. 1-2, n. 28, p. 112-115, jan./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. Entre meninos e vaqueiros (memórias mineiras para a invenção narrativa). *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, p. 193-198, jul./dez. 2008a.

\_\_\_\_\_. “Uma aprendizagem transcultural nos cadernos de Guimarães Rosa”. In: Olinto, H. K. & Schøllhammer, K. E. *Literatura e cultura*, Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2008b. p. 147-157.

\_\_\_\_\_. “O trabalho das boiadas – uma leitura dos cadernos de Guimarães Rosa.” [s/d] [s/l]. 9 p.

\_\_\_\_\_. “Arquivos em confronto”. [s/d] [s/l]. 10 p.

CARDOSO, Wilton. A estrutura da composição em Guimarães Rosa. In: Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1966, p. 31-49.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. *Bicho mau: a gênese de um conto*. 1991. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 41, p. 235-247, 1996.

CHAUI, M. S. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Merleau-Ponty e a crítica ao humanismo*. Tese de mestrado, FFLCH-USP, 1967.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. - Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

COSTA, Ana Luiza Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*. 2002. 270 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Educação e Humanidades, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2002.

COSTA LIMA, L. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.

COUTINHO, Eduardo Faria. “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. Prefácio à ficção completa de Guimarães Rosa. In: Rosa. *Ficção Completa*. Dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995.

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

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DARTIGUES, A. *O que é a fenomenologia*. 3. ed. Trad. Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Editora Moraes, 1992

DOMINGO, Javier. João Guimarães Rosa y la alegría. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 59-63, mar. 1960.

DUARTE JR., João-Francisco. *O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Montanha e o Videogame – Escritos sobre Educação*. Campinas: Editora Papirus, 2010.

DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3ª Edição - São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

DUPONT, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. Necessidade e possibilidade nas estruturas musicais. In: ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1972. p. 161-187.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: Edições Cosmos, 1970.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O certo no incerto: o pactário. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 408-421.

\_\_\_\_\_. *As Formas do Falso – Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

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

\_\_\_\_\_. A estrutura bipolar da narrativa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 422-445.

GONTIJO, Sebastião Rafael. *O xamanismo em Grande sertão: veredas*. 1998. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

GRASSI, Marcos Roberto. *A sensibilidade e a natureza como par motriz na literatura e na filosofia: De Guimarães Rosa a Merleau-Ponty*. IN: *Guimarães Rosa e a Crítica Literária – Cadernos do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul*. PUCRGs, Porto Alegre, dezembro de 2010.

\_\_\_\_\_. *A perdição pela arte – Uma passagem por Thomas Mann e Guimarães Rosa*. 8º SePeG/IEL-UNICAMP, Campinas – SP, Outubro de 2011.

\_\_\_\_\_. *Travessia dos bosques da ficção - uma leitura de Grande Sertão: Veredas segundo os modelos de autor e leitor de Umberto Eco*. 8º SePeG/IEL-UNICAMP, Campinas – SP, Outubro de 2011.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002. (Coleção Trans) 321

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *Filosofia e ciência como literatura?* In: HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002. p. 235-255.

HANSEN, J. A. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

\_\_\_\_\_. *Terceira Margem*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N.º 41, 1996, pp. 51-67.

\_\_\_\_\_. *Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 Iser, W. *O ato da leitura*, São Paulo: Ed. 34, 1999

HEGEL, G.W.F. *A arte clássica e a arte romântica*. Trad. Orlando Vitorino. 2ª ed. Lisboa: Guimarães, 1972.

\_\_\_\_\_. *Estética. Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. 17. ed. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2001.

HOISEL, Eveline – *Grande Sertão: Veredas – Uma escrita biográfica*. Tese (FFLCH-USP), 1996.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Tradução de Maria Gorete Lopes e Souza. Porto: Editora Madras, 2001.

KEENEY, Bradford P. *Estética del cambio*. Trad. Leandro Wolfson. Barcelona: Paidós, 1991.

LAGES, Susana Kampff. *Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia (SP): Ateliê Editorial / FAPESP, 2002.

LARA, Cecília de. Arquivo João Guimarães Rosa do IEB. *Revista Travessia*, Florianópolis, v. 7, n. 15, p. 153-163, 1987.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas: processos de criação*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998, p. 41-49.

LARROSA, Jorge. “Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes”. (Conferencia dictada en un seminario organizado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de Argentina, Buenos Aires, mimeo, 2003.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, número 19, Jan/FevMar/Abr, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte. Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tremores: Escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica: 2014.

\_\_\_\_\_. *La Experiencia de la Lectura: Estudios sobre Literatura e Formación*. Barcelona: Laertes, 1996.

LEÃO, Ângela Vaz. O ritmo em *O burrinho pedrês*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 248-255.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional/EDUSP, 1979.

LÉLIA PARREIRA *et al.* (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 658-661.

LIMA, Luiz Costa. A problemática estética. In: LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 13-77.

\_\_\_\_\_. Poesia e experiência estética. In: LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 39-56.

\_\_\_\_\_. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”. Coutinho, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1983: 500-513.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Documentos da gênese de *Sagarana*. In: DUARTE, LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: Rosa. *Ficção Completa*. Dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995.

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: Rosa. *Ficção Completa*. Dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo, E.P.U., 1973.

LOPES, Paulo César Carneiro. Uma poética rosiana. In: *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de A hora e a vez de Augusto Matraga, de João Guimarães Rosa*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 34-55.

MANN, Thomas. (1965) *A morte em Veneza; Tristão; Gladius Dei*. Coleção dos Prêmios Nobel de Literatura. Rio de Janeiro: Editora Delta.

MARÇOLLA, Bernardo A. *A relação homem-natureza e a modernidade tardia: uma leitura a partir do conceito de identidade moderna em Charles Taylor*. 2000. 133f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte. 323

\_\_\_\_\_. *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande Sertão: veredas*. Belo Horizonte, 2006. 328f. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa.

MARINHO, Marcelo. *Grnd Srt~ vertigens de um enigma*. Campo Grande: Letra Livre, 2001.

\_\_\_\_\_. *Platão, Rosa, o tecelão e seu texto: analogias discursivas entre Crátilo e o bardo Riobaldo*. Scripta, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º sem. 2002, p. 257-263.

MARQUES, Oswaldino. “Canto e Plumagem das palavras”. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, 1957.

MARTINS, Aira Suzana Ribeiro Martins. *A Pontuação Não-Gramatical de Guimarães Rosa: Um Estudo Semiótico*. Tese de Doutorado em Letras. Subárea: Língua Portuguesa. Orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Darcilia Simões, UERJ, Edição Acadêmica, 2006.

MARTINS, José Maria. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *No mundo dos afetos*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 06 mar. 2004. Caderno Pensar, p. 03.

\_\_\_\_\_. *Cores de Rosa – Ensaio sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MEYER, Mônica Ângela de Azevedo. *Ser-tão natureza: a natureza de Guimarães Rosa*. Tese de doutorado – Unicamp, IFCH. Campinas, 1998.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1975.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: F. Bastos, 1971.

\_\_\_\_\_. *A Natureza. Notas: cursos no Collège de France*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. Tradução de Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MORAIS, Márcia Marques de. Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em *Grande sertão: veredas*. 1998. 262f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Riobaldo e suas más devassas no contar. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 151-172.

\_\_\_\_\_. O autor faz o pacto: “Posso me esconder de mim?”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, 20 sem. 2005, p. 201-209.

\_\_\_\_\_. Traições e “traição”: reticências no *Grande sertão: veredas*. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, maio de 2006, p. 26-28. (Especial Guimarães Rosa)

MORAES, Anita M. Rodrigues. *Águas a lume de lua: uma reflexão sobre os alternativos modos de ver e dizer o mundo na ficção rosiana*. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil

NOGUEIRA, Erich. *Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de "Campo Geral" de Guimarães Rosa*. Tese de mestrado. Departamento de Teoria Literária. UNICAMP, 2004.

NOVAES, Adauto. Constelações. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 09-18.

NUNES, Benedito. “De Sagarana a Grande Sertão Veredas”. *Crivo de Papel*. 2a ed.; São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. “Guimarães Rosa”. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *A filosofia Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. “Fenomenologia e experiência estética” e “Filosofia e Literatura”. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

- \_\_\_\_\_. A matéria vertente. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. Seminário de ficção mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias. Belo Horizonte, 1983a. p. 09-3
- \_\_\_\_\_. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983b. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 144-169.
- \_\_\_\_\_. *A Rosa o que é de Rosa – Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- OLEA, Héctor. *O professor Riobaldo: um novo místico da poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2006.
- OSAKABE, Haqira. “O corpo da poesia: a linguagem dos sentidos e da experiência”. in *Remate de Males*. Campinas, SP: Depto. De Teoria Literária IEL/UNICAMP, no.22, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Porque a rosa é mística: uma leitura da poesia de Adélia Prado”. In: *Revista de Critica Latinoamericana*, ano XXIV, no. 47. Lima-Berkeley, 1998.
- \_\_\_\_\_. Poesia e indiferença. In: *Leituras literárias: discursos transitivos - Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani (orgs.)*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar... Scripta, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, 20 sem. 2005, p. 100-110.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. SP: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Convergências: Ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. Formas breves. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Trilhas do Grande Sertão”. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959.
- RAMOS, Maria Luísa. *O elemento poético em Grande sertão: veredas*. In: Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFGM, 1966, p. 51-75.
- REINALDO, Gabriela Frota. *A mitopoiesis na canção de Siruiz, de Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 257-261.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em *Grande sertão: veredas*. In: ROSA, João Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Col. Fortuna Crítica. Org.: Eduardo Coutinho.

\_\_\_\_\_. “Os vastos espaços”. In: Rosa, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Introdução à obra. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande Sertão: Veredas – Roteiro de Leitura*. 1992: Editora Ática S.A.

\_\_\_\_\_. A ‘alegria’: tema rosiano ou princípio estético e filosófico? *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 171-177, 1998.

\_\_\_\_\_. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. (Biblioteca Pierre Menard)

\_\_\_\_\_. Fingir a verdade. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 87-97.

RYAN, Robert E. *The strong eye of shamanism: a journey into the caves of consciousness*. Rochester/Canadá: Inner Traditions, 1999.

SANTOS, Gerson Tenório. O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação - Gerson Tenório dos Santos. *Kalíope*, São Paulo, Ano 03, N.02, p. 94-111. jul./dez., 2007

SANTOS, Laymert Garcia dos. “A experiência da agonia”. *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHILLING, Friedrich W. J. von. *Obras escolhidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os pensadores).

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Col. Fortuna Crítica, v. 6. p. 378-389.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva. 2005

SPERBER, Suzi Frankl – *Caos e Cosmos – Leituras de Guimarães Rosa - 1976 –* Livraria Duas Cidades.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento* - São Paulo: Editora Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Ficção e Razão: uma retomada das Formas Simples* São Paulo: Ed. Aderaldo & Rothschild, 2009.

- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Revisão do grego de Rosa Carino Louro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.
- STEINER, George. Gramáticas da criação. Trad. Sérgio A. Andrade. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e Silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TARDY, Michel. *O professor e as imagens*. São Paulo: Editora Cultrix/Edusp, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2009.
- \_\_\_\_\_. As visões na narrativa. In: TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 40-50. 328
- TOURINHO, Ligia Losada Tourinho. *Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal*. Instituto de Artes/ UNICAMP. Tese de Mestrado em Artes, Campinas, 2004.
- UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. Edusp, São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Realismo e transcendência: o mapa das minas do grande sertão*. Scripta, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998, p. 127-137.
- VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética e Primeira aula do curso de poética. Trad. Eduardo Viveiros de Castro. In: *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VECCHI, Roberto. *Casa-Grande Sertão: exceção e a escrita literária em Guimarães Rosa (na contraluz de Cornélio Penna)*. In: Ligia Chiappini; Marcel Vejmelka. (Org.). *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa : dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, v. , p. 169-181.
- VILELA, Lúcia Helena de Azevedo. *Tesouros alquímicos: transtextualidade em J.G. Rosa e W.B. Yeats*. 1996. 213f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- WHITEHEAD, Alfred North. *O Conceito de Natureza*. Tradução de Júlio B. Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Coleção Tópicos).
- WILLER, Claudio. Releituras de Guimarães Rosa. *Revista Agulha*, Fortaleza, n. 42, dez. 2004. [acesso em 31 out. 2012]. Disponível em:

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. In: *Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)*. Scripta, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998, p. 160-170.

XISTO, Pedro. *A busca da poesia*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa. (Coleção Fortuna crítica, 6). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 113-141.