

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

João Edesio de Oliveira Junior

UMA LEITURA ESTÉTICA DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Goiânia
2016

JOÃO EDESIO DE OLIVEIRA JUNIOR

UMA LEITURA ESTÉTICA DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Crítica Literária.

Linha de Pesquisa: Correntes Críticas Modernas e Contemporânea.

Orientador: Dr. Éris Antônio Oliveira.

Goiânia

2016

O22 Oliveira Junior, João Edesio de
I Uma leitura estética de Grande Sertão [manuscrito]: Veredas
/ João Edesio de Oliveira Junior. – Goiânia, 2016.
89 f.: 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras,
Literatura e Crítica Literária, Goiânia, 2016.

“Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira”.

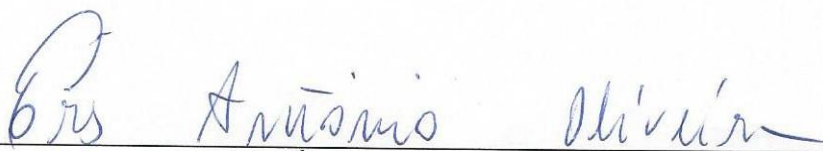
1. Literatura brasileira – romance. Romance. 2. Estética. 3.
Análise literária. 4. Pluralismo – linguagem. I. Oliveira, Éris
(orient.). II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3 (81)-31.09 (043)

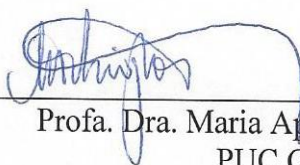
“UMA LEITURA ESTÉTICA DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Dissertação aprovada em 17 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

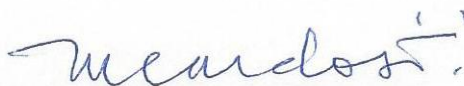
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira
PUC Goiás (Presidente)



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás



Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso
IFG

Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva PUC Goiás (Suplente)

Dedico ao meu rizoma-vida e rizoma-amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus por sustentar meus pés e ser a potência maior em minha vida.

Aos meus pais, Maria das Virgens e João Edesio, por serem meus rizomas vidas e pela força e confiança em nossos sonhos.

À minha esposa, Raquel, que num ato de amor, suportou toda a travessia ao meu lado.

Ao meu filho, Josué, pela alegria e compreensão mesmo na ausência do pai em momentos singulares.

Aos meus irmãos, Regina, Ricardo e Divino por serem amigos e companheiros de luta nesta tão intensa travessia.

Aos mestres com muito carinho, em especial meu orientador, Dr. Éris Antônio Oliveira, pela orientação e paz que trazia ao meu coração nos momentos de pressão. À Dr.^a Maria Aparecida que com amor e carinho adotou-me como um filho nessa travessia. Ao amigo e companheiro, Dr. Aguinaldo Gonçalves, pelos momentos de alegria proporcionado nas aulas e fora delas.

“o senhor vá ver em goiás
como no mundo cabe mundo”,
dizia riobaldo, sagaz,
filósofo do chão profundo

buriti, senhor da vereda,
com as raízes mergulhadas
sob esse céu de lisa seda,
me deixar a vista marejada

não me comove o que não vejo
mas a beleza do que há:
o inalcançável azulejo
e o verde da terra goiá

Marcos Bagno

RESUMO

EDESIO, J. O. **Uma leitura estética de Grande Sertão: Veredas**. 2015. 100p. Dissertação de Mestrado – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

O objetivo desta dissertação é analisar a obra romanesca de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, numa perspectiva estética. Essa abordagem se dá pela dimensão pluri e complexa da obra, sendo ela uma fonte inesgotável de análise. Um dos aspectos fundamentais a ser investigado em *Grande Sertão: Veredas* é a plurifacialização da linguagem que se dá na abstração e no jogo da criação. De modo sistemático e investigativo, serão apontadas algumas possibilidades de análise das manifestações plurais da linguagem em seu processo de reconstrução e reinvenção. Sob vários aspectos, a linguagem é objeto de estudo para a compreensão de si e do mundo. Neste sentido, as análises, tanto filosóficas quanto linguísticas, são importantes para estudar um projeto experimental de criação como esse em *Grande Sertão: Veredas*. Por se tratar de uma linguagem criativa e viva, torna-se difícil tirar conclusões sobre ela, isto seria matá-la. Assim, para estudá-la é melhor seguir correntes críticas contemporâneas, nas quais a língua é intuída em seu poder vivo e dinâmico de criação. Por suas variadas possibilidades significativas e inúmeras inovações semânticas em *Grande Sertão: Veredas*, as palavras não desgastam com o tempo, mas ressignificam-se a cada nova leitura. O leitor se torna sujeito da significação, ao estabelecer novas elaborações semânticas, instauradoras de muitas veredas de sentido, de um sentido que nunca conclui, pois o sertão, no presente caso, é múltiplo e aberto, ensejador dos mais díspares significados metafísicos que acabam angustiando o ser em face dos desafios, advindos do mundo em geral e de seu próprio mundo.

Palavras-chave: Estética; plurissignificação; rizoma; devir.

ABSTRACT

The main goal of this dissertation is to analyze the modernist work of John Guimarães Rosa 'Grande Sertão: Veredas/ The Devil to Pay in the Backlands' in an aesthetic perspective. This approach gives a plural and complex dimension of their work, which is an inexhaustible source of analysis. One of the key aspects to be investigated in 'Grande Sertão: Veredas/ The Devil to Pay in the Backlands' is the pluralization of language that gives the abstraction and game creation. In a systematic and research, this paper will present some possibilities of analysis of plural manifestations of language in the reconstruction and reinvention process. In many ways, the language is object of study for understanding oneself and the world. In this sense, the analysis, both philosophical and language are important to study an experimental project to create 'Grande Sertão: Veredas/ The Devil to Pay in the Backlands'. Because it is a creative and vivid language, it is difficult to draw conclusions on it and it would kill her. Therefore, to study it better you need to follow the current contemporary criticism, in which the language is intuited as a living and dynamic creative power. For his many meaningful possibilities and numerous semantic innovations in 'Grande Sertão: Veredas/ The Devil to Pay in the Backlands', the words do not wear out over time, but give new meaning to each new reading The reader becomes the subject of the meaning to establish new elaborations. semantic and many of sense paths, a meaning that is never completed because the hinterland, in this case, is multiple and open, boasting the disparate meanings and metaphysical that end up being distressing, given the challenges of the world in general and its own world.

Keywords: Esthetics ; Pluralization of the meaning; Rhizome ; Becoming.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 A INTRANSITIVIDADE NA OBRA INSTAURADORA DO ADIAMENTO DO SIGNIFICADO	13
1.1 1.1 Regionalização do Sertão de Rosa	19
1.2 1.2 O sertão sob o olhar de Paulo Petronílio Correia	24
1.3 A redeterritorialização da obra de arte, segundo Antônio Cândido	26
1.4 O escritor e o escrevente	29
2 ZARATUSTRA E RIOBALDO, SUPER-HOMENS	35
2.1 O ser enquanto “espírito livre”	35
2.2 Super-homem na concepção filosófica	37
2.2.1 Riobaldo “super-homem”?	39
2.3 Manifestação do devir	43
3 RIZOMA, RIZOSEMÂNTICA	60
3.1 Manifestação rizomática em Riobaldo	64
3.2 Desterritorialização de Riobaldo.	65
3.3 Transfiguração de Diadorim	68
3.4 Nomade – Espaço liso.	76
3.5 Nômade – Máquina de Guerra.	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
ANEXO	86
REFERÊNCIAS	87

Adentre...



<http://outraspalavras.net/brasil/para-resgatar-o-grande-sertao-que-esta-em-toda-parte/>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo, aqui é refletir sobre a plurifacialização semântica, observando como essa característica, do texto com possibilidade múltiplas de sentidos, se manifesta nesta obra. Por mais que tenhamos habilidades de lidar com um texto artístico, ele sempre nos vence, rendemos ao seu poder e à sua força, ou como dizia Drummond em sua *Antologia Poética* (DRUMMOND, 2002, p. 243), sobre a força mágica da criação: Vocês são muitas, e eu, pouco. Roland Barthes em sua obra *O grau Zero da Escritura* afirma que; “[...] a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações ousadas”. (BARTHES; 1980, p.26).

Um dos aspectos fundamentais a ser investigado em *Grande Sertão: Veredas* é a plurifacialização da linguagem que se dá na abstração e no jogo da criação. De modo sistemático e investigativo, serão apontadas algumas possibilidades de análise das manifestações plurais da linguagem em seu processo de reconstrução e reinvenção. Sob vários aspectos, a linguagem é objeto de estudo para a compreensão de si e do mundo. Neste sentido, as análises, tanto filosóficas quanto linguísticas, são importantes para estudar um projeto experimental de criação como esse em *Grande Sertão: Veredas*. Por se tratar de uma linguagem criativa e viva, torna-se difícil tirar conclusões sobre ela, isto seria matá-la. Assim, para estudá-la é melhor seguir correntes críticas contemporâneas, nas quais a língua é intuída em seu poder vivo e dinâmico de criação.

As manifestações artísticas contemporâneas tratam muitas vezes do homem angustiado, na medida em que carregam consigo o não alcançado, o incontestável, a desterritorialização e a desrealização, fatores que aludem de algum modo à face desconhecida do ser, do labirinto que o envolve e que o remete ao desafio criativo da não finalidade da arte. Esse aspecto pode ser melhor expresso por meio de uma linguagem profundamente criativa e potencialmente reveladora. Nessa perspectiva, João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, convida-nos a entrar no labirinto misterioso da leitura, para que possamos sondar neste texto as sendas do desconhecido.

Por suas variadas possibilidades significativas e inúmeras inovações semânticas, em *Grande Sertão: Veredas*, as palavras não desgastam com o tempo, mas ressignificam-se a cada nova leitura. O leitor se torna sujeito da significação, ao estabelecer novas elaborações semânticas, instauradoras de muitas veredas de sentido, de um sentido que nunca conclui, pois o sertão, no presente caso, é múltiplo e aberto, ensejador dos mais díspares significados metafísicos que acabam angustiando o ser em face dos desafios, advindos do mundo em geral e de seu próprio mundo.

Para que haja uma compreensão dessa plurissignificação da obra, serão abordados três caminhos de leitura com base teóricas diferentes: na primeira, será abordada a obra como intransitividade, sob a perspectiva teórica de Roland Barthes. Na teoria sobre o texto literário, Barthes (1970) rompe com a crítica que estabelece o significado único de uma obra e constroi sua análise sobre os textos literários rompendo com a tradição e dá uma dimensão de incompletude de significados a uma obra. Segundo o autor, a obra é intransitiva porque, os sentidos a ela dados nunca podem completá-la, pois estes, são múltiplos e infinitos.

No segundo momento, serão abordados as semelhanças entre as personagens, Zarathustra e Riobaldo, numa perspectiva nietzschiana do além do homem. Essa leitura se concentrará na personagem e sua relação com a figura filosófica de Nietzsche.

Em, *Assim falava Zarathustra*, Nietzsche redimensiona a perspectiva da vida e suas falsas esperanças. Teoricamente o *Übermensch* irá superar o homem. Esse, além do homem, é o ser em sua potencialidade máxima sem qualquer sentimento de que estaria sendo ajudado por uma força metafísica maior. Um novo ser que, trazendo as novas tábuas, assumirá na totalidade a responsabilidade de viver num mundo ausente de Deus. Zarathustra é caracterizado por sua determinação absoluta, pela confiança em sua intuição, pelo seu caráter inquebrantável, por uma solidão ativa, corajosa e sem concessões no tocante à sua meta. Ele é um criador que não se deixa tomar pela compaixão, ele é o devir.

Riobaldo de forma semelhante, assume o risco de viver em uma dúvida constante, onde Deus e o diabo são apenas elementos de uma retórica e não de fé. Ele assume todas as responsabilidades de um ser que é totalmente autônomo, sem as muletas metafísicas, ele se desprende da moral e ética instituída pelo grupo onde transita, seja no cangaço ou fora dele. Assim como Zarathustra e Riobaldo não se

posicionam de forma afirmativa e nem negativa, pois, esse ser que estar sendo, está em plena metamorfose.

No terceiro e último capítulo, será abordada a potencialidade da, palavra arte, tendo como base teórica o rizoma, de Gilles Deleuze e Félix Guattari que terá, como ênfase, o conceito e a técnica de composição artística.

Deleuze, em, *Mil Platôs volume 01*, utiliza-se de terminologia botânica como exemplo para dar uma dimensão potencializada da palavra. O rizoma é o gerador de potência à planta, onde suas raízes se entrelaçam com outras, gerando, assim, novas possibilidades de se espalharem.

Assim como o rizoma (que não é um sistema fechado), a palavra também tem essa potencialidade de romper com um sistema que a enquadre e a deixa territorializada. Nessa dimensão, a palavra não é apenas um elemento de referencialização, seus significados na obra de arte rompe com significação lexical e ganha uma dimensão outra, onde, o significado não está na palavra, mas, no todo, nas relações estabelecidas entre elas de forma que gere uma plethora de significados.

1 A INTRANSITIVIDADE NA OBRA INSTAURADORA DO ADIAMENTO DO SIGNIFICADO

A obra de arte literária, na concepção de Roland Barthes, é intransitiva, porque sua matéria prima de construção é a palavra que, em seu nível mais alto será plural de significação. E essa intransitividade, se dá pelo fato de não se moldar pela estrutura sógnica referencialista.

Em *Grande Sertão:Veredas*, um dos processos criativos é a intransitividade, onde, a obra se redimensiona gerando uma potencialidade de significado que a faz ser reconhecida como arte tanto pela crítica nacional como a internacional.

Entende-se por intransitividade segundo Barthes que:

[...] ele sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por labor, inaugura uma ambiguidade, mesmo se ela se dá como peremptória, que ela se oferece paradoxalmente como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisa senão as palavras profundas de Jacques Rigaut: *E mesmo quando afirmo, interrogo ainda*. (BARTHES, 1970, p, 36)

Barthes relaciona a atividade do escritor e do escrevente para explicar os tipos de textos criados por ambos dizendo que, existe uma diferença no processo criativo da obra. Um escreve vinculando seu texto à instituição, sendo apenas um reproduzidor da agência a qual o patrocina e, seu texto é engajado. Já o escritor, não institucionaliza sua intelectualidade, seus pensamentos não estão condicionados à uma instituição. Sua escritura é livre de um engajamento, e nessa liberdade, nasce o processo de criação rompendo com toda estrutura já instituída. Seu texto ganha uma instabilidade de sentido, ganha uma pluralidade de significado e uma ambiguidade geradora de intransitividade ou incompletude de sentidos. O texto intransitivo, não gera uma estabilidade no leitor, dando afirmações, mas, os questionamentos e indagações se pulverizam no texto e ampliam as possibilidades de temas.

Esta constante indagação da obra é que gera uma intransitividade, uma não resposta, uma não afirmação, uma não categorização. A obra é intransitiva pela

ambiguidade das palavras, onde o sentido é sempre instável e ensejador de outros significados, onde uma escritura não se vincula a uma instituição, onde não existe um compromisso institucional do escritor.

Nessa perspectiva, a teoria da literatura no século XX, redimensionou o papel das instâncias do autor, leitor e do texto. No momento em que o texto literário é concebido como um objeto possibilitador de procedimentos específicos que, em geral, promovem a desautomatização da percepção estética, sistematiza os conjuntos estruturados e intercambiáveis. Quando se considera o leitor parte integrante do texto, essas perspectivas rompem com a antiga concepção de texto literário como sendo o veículo da intencionalidade do autor, relativiza a função das instâncias autor, leitor e texto. Neste sentido, Iser, mostra-nos como se dá essa relação de interação entre leitor e texto. No capítulo com o título, “A interação do texto com o leitor” do livro, “*A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*” ajuda-nos a compreender essa relação dizendo que existe um “vazio” na relação entre a obra e o leitor, e que esse vazio é o ponto de possibilidades múltiplas de sentidos.

Iser explica esse vazio na obra usando um exemplo na interação comunicativa entre pessoas e que, a contingência é o elemento que dará a base de interação, como descrito na citação abaixo:

A tipologia das condutas de interação resulta do modo como a contingência é explorada. Isso significa que a contingência é a base constituinte da interação, que lhe é subjacente e que, portanto, não pode ser compreendida como a causa prévia de um efeito subsequente. Ao contrário, a contingência deriva da própria interação, pois os “planos de conduta” de cada parceiro são concebidos separadamente e, assim, é o efeito imprevisível sobre o outro que provoca tanto as colocações táticas e estratégicas, quanto os esforços interpretativos “(ISER 1979, p.85)”.

Nesse processo de interação, o que irá concretizar os significados da interação será o modo de usar a contingência. Quando mais ela se reduzir, tanto mais ritualizada a interação se cristaliza; quanto mais ela cresce, tanto mais inconsistente se torna a cadeia de reações que pode ir tão longe a ponto de culminar

na destruição de interação. Assim é a relação entre o texto e o leitor, quanto mais se reduzir a contingência na obra, menos possibilidades de sentidos haverá, mas, quanto mais contingência na obra, maior será a possibilidade de sentidos. Quanto mais contingência, mais vazios são encontrados na obra. Esses vazios serão completados, ou não, pelo leitor, colocando suas impressões. Esses preenchimentos são subjetivos a cada leitor, é a relação momentânea que dará à obra um possível preenchimento. No vazio, o texto não cria uma intencionalidade, pois, não existe uma intenção do autor para como o leitor, mas, apenas promove possibilidades de estabelecer sentidos.

Nesse sentido, *Grande Sertão: Veredas* promove uma desautomatização dessa perspectiva de intencionalidade. O leitor não é um simples observador da obra, mas faz parte do processo de construção dos sentidos, como no texto abaixo:

Esse Aleixo era homem afamiliado, tinha filhos pequenos; aqueles era o amor dele, todo, despropósitos. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos de Aleixo aí adoeceram. Andação de sarampão, se disse, mas complicado; eles nunca saravam. Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelhavam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguite – o que não sei é se foram todos duma vez, ou um logo e logo outro e outro – eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! O senhor imagine: uma escadinha – três meninos e uma menina – todos cegados. Sem remediável. O Aleixo no perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus suando para ser bom e caridoso em todas as suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menininhos tinha? Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar. O Senhor o que acha? (ROSA, 2001. p, 26)

Aqui, neste excerto, o leitor é responsável por sua posição tomada diante do fato do Aleixo. O leitor é parte essencial no processo de significação do texto. Suas posições não interferem no desenvolvimento da obra, mas a cada releitura a ressignifica.

Conforme na citação anterior, a obra não se preocupa em responder esse problema de origem religiosa, nem tão pouco, espera uma posição do leitor. Para a obra, a impressão que há com o interlocutor não a compromete, mas sim, o sujeito contemplador da obra. As transformações do sujeito são advindas da obra, mas, quem sofre uma mudança ao ler é unicamente o sujeito, pois, em cada leitura instaura novas possibilidades de sentidos diferentes ao olho do leitor. Nesse sentido, estético impresso em *Grande Sertão: Veredas* rompe com o que é incomparável a qualquer obra, onde, o estético está na intransitividade, esta que instaura sentidos múltiplos da obra.

Em várias partes o leitor de *Grande Sertão: Veredas* é instigado a participar do processo de construção semântica da obra, respondendo às perguntas feitas pelo narrador (Riobaldo), como também perguntando ao narrador sobre sua posição em certas questões:

A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão mostro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso esforçar no meio, com fortes dôres; e até respirar custa dôr; e nenhum sossego não se tem. Se creio? Acho proseável. (ROSA, 2001, p.65)

Diferentemente de alguns leitores, o narrador ao ser questionado “Se crê?” não responde com firmeza sua posição quanto à pergunta feita, mas considera que o assunto é “proseável”, determinando assim uma postura estética diferente das obras automatizadas. É quebrada aqui a perspectiva de um direcionamento de significado único da obra. Riobaldo faz questão de não responder, não se posiciona para que assim seja instaurada uma abertura da obra que está sujeita há várias significações. A função da obra de arte, não é responder, dar alívio espiritual ou emocional ao leitor, mas, assim como Riobaldo disse, “agente viemos do inferno” é deixar o leitor inquieto diante das concepções e possibilidades múltiplas de sentido existentes.

Conforme essa abertura da obra, Barthes opera uma inversão simples das noções tradicionais de obra e de texto, a obra torna-se suporte material; o texto, “campo metodológico” que “só existe no momento do discurso “[...] o Texto é percebido, somente, em uma atividade de produção” (BARTHES, 1977: p.157). Mas, a respeito dessa inversão em relação à materialidade, há aqui, uma alteração importante: se tradicionalmente, a obra contém um sentido único, unívoco e estável, o qual havia sido previamente arquitetado pelo autor, aquilo que Barthes concebe como texto é uma atividade produtiva e dinâmica.

As propriedades dessa atividade podem ser compreendidas se pensar que o texto instaure uma prática do infinito adiamento do significado.

Nesse sentido a articulação do adiamento do sentido desfaz a diferenciação platônica entre *logos* e *léxis*, questiona em que medida o significado não é, simplesmente, um significante. Pois, ao invés de um significado, um determinado significante remete a outro significante, que, por sua vez, remete a outro, e assim sucessivamente. Por isso, o sentido é constantemente adiado.

[...] pratica o infinito adiamento do significado, é negligente; seu campo é o do significante, e o significante não deve ser concebido como ‘o primeiro estágio do sentido’, seu vestibulo material, mas, em total oposição a isso, como sua *ação adiada*. (BARTHES, 1977, p. 158)

Não há significado fixo, estável e unívoco se ele, sempre, dá vazão a uma cadeia de significantes cujo sentido reside em outros significantes. Se o sentido acontece, se não é adiado, não é porque, finalmente, encontrou-se aquilo a que o significante remete, mas sim, porque o processo textual foi finalizado arbitrariamente, sem que chegasse à exaustão se é que, nesse processo, pode haver exaustão.

Caso elege-se um determinado sentido como sendo o do texto, ele, de fato, não o poderia, justamente, ao custo do aborto do processo que engendra o texto. Outro fator que corrobora o apagamento da distinção metonímica do texto, na qual não cabem questões como origem ou finalidade das significações:

A atividade de associações, contiguidades e sobreposições coincide com a liberação da energia simbólica (em sua ausência, o homem morreria); [...] o Texto é, *radicalmente*, simbólico: *uma obra concebida, percebida e recebida em sua natureza simbólica integral é um texto*” (BARTHES, 1977: p.158-159).

Em virtude dessa radicalidade simbólica, o texto engendra uma pluralidade de significações.

Isso não implica ter, simplesmente, várias significações, mas executar uma pluralidade de significações: uma *irredutível* (e não aceitável simplesmente) pluralidade. O texto não é a coexistência de significações, mas uma passagem, um cruzamento; assim, não corresponde a uma interpretação, mesmo a uma liberal, mas a uma explosão, a uma disseminação (BARTHES, 1977, p.159).

A disseminação, gerada pelo texto, não é uma polissemia, noção recorrente, mesmo que implicitamente. A polissemia seria, em última instância, uma ambiguidade, cuja resolução e redução a um significado/sentido unívoco, poderiam ser empreendidas - empreendimento, aliás, projetado como ideal, implicando a crença na totalidade, na clausura do texto, a partir da qual seria gerada. Tratar-se-ia não de um processo, mas do efeito devido às diferentes perspectivas a partir das quais se observaria um objeto *uno*, fechado e definido. Já a disseminação é a atividade em que um dado significativo engendra outro, o qual engendra outro. Uma ação adiada, um jogo ininterrupto e imensurável.

Se o texto é uma passagem, um cruzamento, ele vai de encontro à completude, à clausura. É por isso que o texto “só o pode ser em sua diferença “o que não significa sua individualidade” (BARTHES, 1977, p.159): como é que se poderia atribuir uma individualidade ou uma identidade a um processo que, sempre adia as condições necessárias a tais atribuições?

Neste sentido, *Grande Sertão: Veredas* passou por leituras múltiplas até chegar a uma compreensão da dimensão pluri da linguagem. Esta obra é caracterizada pelo processo de adiamento do significado, ela comporta várias leituras partindo de pressupostos diferentes. A terceira margem, expressa esse

adiamento do significado gerado por sua característica intransitiva. Sua estrutura narrativa comporta uma movimentação de intransitividade que dá uma dimensão pluri de significados.

Nas várias leituras feitas de *Grande Sertão: Veredas* percebemos que no processo de identificar essa obra tendo características multi e pluri, foram feitas leituras que arbitrariamente deram a exaustão de significado a obra.

Mediante a esses conceitos, será abordado dois subcapítulos que apresentarão leituras sob duas posições teóricas; o primeiro referente à concepção da obra como regionalista; o segundo, com possibilidades diversas de significados.

1.1 Regionalização do Sertão de Rosa

Para o desenvolvimento desses subcapítulos serão analisados teses e artigos relacionados à transitividade das leituras sobre a obra de Rosa, fazendo assim leituras feitas da obra em diferentes momentos. A partir dessas leituras feitas de Rosa, ficará evidente a potencialidade dessa obra, criando uma multiplicidade de possibilidades de leituras. Nessas leituras, *Grande Sertão: Veredas* são analisadas numa perspectiva referencialista, onde, a narrativa tem um compromisso, afirmar algumas verdades sobre o sertão, sobre as relações pessoais, sobre um Brasil desconhecido etc. Esse compromisso gera uma estabilidade na narrativa, trazendo ao leitor uma confiança e convicções para sua vida.

Ao observar a fortuna crítica da obra de Rosa, que é extensa e densa, encontramos a leitura de Graciliano Ramos sobre a obra de Rosa. Graciliano Ramos em um concurso de literatura onde alguns contos de Rosa estavam a ser premiado expõe:

Votei contra esse livro de Viator. Votei porque dois dos seus contos e pareceram bastante ordinários. [...] Esses dois contos e algumas páginas campanudas, entre elas uma que cheira a propaganda de soro antiofídico, me deram arrepio. (BORTOLOTTI, 2013)

Com esse comentário, Rosa não ganhou o concurso literário. A crítica de Graciliano Ramos fez com que Rosa reescrevesse alguns de seus contos e depois publicá-los.

Percebe-se que a crítica literária é um instrumento de análise textual que está em processo de aperfeiçoamento constante ao ponto de, o próprio Graciliano Ramos lançar uma espécie de profecia sobre Rosa dizendo: “Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora, estará pronto em 1956, quando meus ossos começarem a esfarelar-se” (BORTOLOTTI, 2013).

Exatamente em 1956, Rosa lançou seu único romance, *Grande Sertão: veredas*. Com ele, foi alçado ao primeiro escalão da literatura mundial, de onde nunca mais saiu. Graciliano por mais que tivesse se precipitado nas colocações feita a Rosa, reconhecia a potencialidade e esperteza do autor.

Graciliano Ramos fez uma leitura de Rosa a partir dos moldes da literatura engajada da segunda fase do modernismo brasileiro, outros autores fizeram leituras de *Grande Sertão: Veredas* a partir de uma referencialização do sertão Roseana numa perspectiva regionalista.

Num artigo intitulado, *Grande Sertão: Veredas, Lugar de Memória e Ponte para a História de uma Minas Gerais Esquecida* escrito pelo professor e mestre, Cristiano Lima Sales, Mestre em História pela Universidade Federal de São João Del rei – USFJ detêm sua leitura de Rosa a partir da memória como elemento de lembranças de um espaço físico e de grande importância para os estudiosos tanto de história como das demais disciplinas de humanas. Neste artigo, ele promove uma exatidão do significado para sustentar e legitimar a memória como elemento referencializador, onde Rosa, dando voz ao personagem Riobaldo, referencializa a linguagem, “É preciso o tempo todo estar alerta para o fato de que Riobaldo é uma personagem e, na verdade, quem fala através dele é o autor da obra. Guimarães Rosa via Riobaldo, [...]” (SALES, 2012, p.4).

Como sendo uma leitura historiográfica, o autor, referencializa a narrativa de Riobaldo para sustentar seu discurso sobre a literatura como elemento de averiguação regional. Nesta proposta de leitura, o esperado é que, a narrativa ganhe um status de obra regionalista, sendo apenas uma propriedade do acervo sobre a cultura sertaneja brasileira, como afirma Sales:

Na narrativa encontramos um verdadeiro inventário da geografia sertaneja – cidades, rios, relevo, fauna, flora... – bem como dos seus usos na medicina popular, na alimentação, no dia-a-dia dos costumes mantidos pelo povo do sertão. Nela encontra-se também uma leitura interessante da sociedade sertaneja, caracterizada como “fluida” e móvel.” (SALES, 2012, p.11).

O que é considerado, numa leitura como esta, é a ligação entre a narrativa e o espaço desenvolvido como elemento de concretização dos saberes regional. *Grande Sertão: Veredas* é ensejador de múltiplas leituras, sua narrativa detalhada mostra abertamente o Brasil dos jagunços, são lugares desconhecidos pelo Brasil das capitais, como diz Sales, um dos maiores inventários sobre a geografia e os costumes sertanejos.

É sabido que o autor foi também uma espécie de ouvinte e coletor de memórias. Antes de escrever suas obras, Rosa pôs-se a percorrer o sertão mineiro, cenário consagrado na sua literatura, entrando em contato direto com o ambiente natural e cultural sertanejo e com o homem do sertão. Conta-se que *Grande Sertão: Veredas*, em especial, teria sido inspirado na experiência de participar de uma comitiva capitaneada pelo vaqueiro Manuelzão, levando uma boiada entre a região da Sirga, no então povoado de Barreiro Grande (hoje cidade de Três Marias) e a Fazenda São Francisco, em Araçaí, ex-distrito de Sete Lagoas.

Na viagem de dez dias, realizada em maio de 1952, montado no lombo da mula Balalaica, Rosa perguntava sobre tudo aos vaqueiros seus companheiros de jornada. Anotava as respostas em cadernetas, espécies de “diários de viagem”, que hoje integram o acervo histórico da Universidade de São Paulo - USP. Recolhia, assim, impressões, ideias, descobertas, conhecimentos acerca daquele universo e, sobretudo, documentava o vocabulário e os diálogos travados com os sertanejos.

Rosa deve ter percebido que o discurso oral (natural e espontâneo) é muito mais detalhado e expressivo que o discurso escrito (formal elaborado e estereotipado). E foi a partir da fusão de elementos da oralidade no discurso escrito e do recurso àquelas memórias recolhidas, que o autor criaria sua genial e inovadora obra literária, que pode ser interpretada como um segundo o autor do artigo “lugar de memória do sertão” (SALES, 2012, p.5), uma vez que é como discurso que a memória evidencia todo um sistema de símbolos e convenções produzidos e utilizados socialmente.

Cristiano Lima Sales afirma que:

A literatura de Rosa se apodera da memória coletiva e a transcreve em palavras, fixando-a, aproximando-se assim da história social da memória. Vai mesmo além disso – seu objetivo parece ser apreender a alma, o gênio do povo do sertão, aquilo que faz com que aquele povo seja o que é, e sua obra acaba constituindo-se num dos poucos pontos de entrada para o universo mental dos sertanejos. (SALES, 2012, p.15).

Embora quase sempre o autor recrie ou mesmo reinvente a cultura sertaneja na sua escrita, repleta de neologismos e expressões incomuns de sua exclusiva autoria, algumas vezes ele age como coletor mesmo de versos e trovas de domínio popular, que tanto dizem sobre a mentalidade de um povo, como:

Olerê, Baiana,
eu ia e não vou mais...
Eu faço
que vou lá dentro,
oh Baiana,
e volto do meio p"ra trás... (Rosa, 2001. p, 80)

Essa leitura de *Grande Sertão: Veredas* foge da proposta artística a qual o autor tinha engendrado, mas, fomenta uma pesquisa para desvendar os costumes dos sertanejos ou até em última análise, conhecer o Brasil de 1956 no que se refere à cultura sertaneja. Pois nesse período as obras regionalistas haviam ganhado novos rumos. O regionalismo visto por meio da estética romântica conforme afirma Antônio Cândido, era como o pitoresco. Já no modernismo, o sujeito ganha espaço maior que o próprio local. No primeiro momento, a obra de Euclides da Cunha, *Sertões*, retratou lutas e a valorização da terra, trazendo uma discussão de como era o Brasil em sua essência. Logo depois Graciliano Ramos, em sua obra *Vidas secas*, retrata o ser em estado de calamidade, fugindo de um lugar para outro sem esperança de encontrar uma melhora para sua vida fazendo assim uma denúncia social sobre a calamidade social dos nordestinos.

Estes dois autores citados retrataram o regionalismo de forma a levantar uma denúncia social sobre a miséria dos habitantes sertanejos, uma vez que, nas

grandes metrópoles, o desenvolvimento começava a acentuar. O ideário regionalista, principalmente em *Grande Sertão: Veredas* era traçar o sujeito entre suas raízes, não no sentido local, mas universalizando, o ser com seus dilemas sociais.

A doutora, Danielle Corpas em seu artigo intitulado, *Grande Sertão: Veredas e Formação brasileira* faz uma leitura do sertão como elemento de um acervo que, traz à cultura brasileira suas memórias do difícil diálogo entre os donos do poder e o povo, diz Danielle Corpas:

São bastante díspares os juízos recentes que incidem concomitantemente sobre o romance e sobre o Brasil. Para Heloísa Starling, é “como se Guimarães Rosa desejasse indicar que continua truncada, na formação nacional brasileira, a oportunidade política da emancipação e o sentimento de comunidade” (1999, p. 18); o relato de Riobaldo parece-lhe “uma história de fim de mundo sobre uma terra que, se já perdeu o tempo, ainda conserva a esperança de reconhecer passagens em meio às ruínas de sua história” (1996, p. 16). Segundo Willi Bolle, o romance trata do “sério entrave para a plena emancipação do país” que é a “falta de diálogo social” (CORPAS, 2008).

A dificuldade da formação de uma cidadania para todos é expressa também através da forma de um texto difícil, que funciona como laboratório da conversa entre os donos do poder e o povo, assim fazendo entrever amplas possibilidades históricas de transformação. A autora vê na obra de ficção do escritor configurar-se uma visão de nossa formação político-social traçada do ponto de vista do conservadorismo crítico, que propõe a harmonização das forças contrárias, como modo de solução. Segundo a autora, Rosa tinha como finalidade usar suas experiências de viajante no sertão e a arte num discurso que, tratasse dos problemas sociais de um país que desprezava seu povo.

Para a autora, Rosa teve um papel significativo na formação do povo brasileiro, tendo *Grande Sertão: Veredas* e outros textos do autor. Essa leitura é possível e concebível, pois Rosa, de fato constrói uma narrativa minuciosa do sertão mineiro que se assemelha aos grandes sertões do nosso país. A situação dos jagunços mineiros, seres desprezados pelas políticas públicas, de ser desconhecido e até marginalizado pela sociedade, homem bruto, homem iletrado é igual em todas as regiões do nordeste brasileiro. Esse retrato Roseana faz dele (como considera

alguns leitores) um literato engajado com os problemas sociais e políticos de nosso país.

Essas leituras feitas de *Grande Sertão: Veredas* dão as dimensões dessa obra em relação a temas tratados. É possível enxergar uma pluralidade de temas sem fim nesta obra, tais como veremos a seguir nas leituras feitas por dois críticos especialistas em *Grande Sertão: Veredas*.

1.2 O sertão sob o olhar de Paulo Petronílio Correia

Análogo as proposta acima de leitura, o crítico, Dr. Paulo Petronílio, doutorado em Filosofia da Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professor adjunto da UNB, autor do livro *Gilles Deleuze e as dobras do sertão*, faz uma leitura da obra não como uma narrativa engajada e regionalista, mas como uma obra de arte que tem como escopo, as diversas possibilidades de significação do texto.

O crítico, Paulo Petronílio, em seu livro "*Gilles Deleuze e as Dobras do Sertão*" faz uma leitura de *Grande Sertão: Veredas* a partir da filosofia deleuziana, onde atribui ao texto uma eterna dobra do pensamento, afirma:

O sertão, sendo o mundo, não deixa de ser uma imensa curva infinita, porque a alma Roseana é repleta de infinitas dobras que vão fazendo outras dobras do interior da mesma. Em outras palavras, no sertão possui outros mundo que se desdobram, como episódio de Maria Mutema e outros causos que vão se desdobrando nas veredas de Rosa. (PETRONÍLIO, 2011, p.35)

Essas dobras infinitas aplicadas ao sertão, segundo Petronílio, dá ao texto o caráter de obra de arte. Essa dobra desdobra e redobra Roseana fazem emergir dos signos inúmeras possibilidades do pensamento. É nesse processo que, *Grande Sertão: Veredas* se ressignifica, pois na dobra existe uma forma e um sentido, na redobra o sentido muda, pois a forma é outra e na desdobra emerge outro sentido;

sendo essas dobras infinitas os sentidos na obra são infinitos. Petronílio citando Wofflin atribui a *Grande Sertão: Veredas* características da obra de arte contemporânea ao dizer:

O que a arte quer exprimir não é o ser perfeito, mas um devir, um movimento [...], [...] Assim, as veredas de Rosa edificam-se no inacabado, na ausência de forma, existindo fora dos cânones, pois sua grande característica é estar em toda parte. Sendo assim, nada se fecha. (PETRONÍLIO, 2011, p.31).

Neste sentido, *Grande Sertão: Veredas* atinge este grau de existência que extrapola às grandes obras literárias contemporâneas. Sua finalidade é a não finalidade, seu objetivo é o não objetivo, seu sentido é o não sentido. Paulo Petronílio numa leitura audaciosa mostra-nos a liberdade da obra em seu aspecto semântico. *Grande Sertão: Veredas* não tem sentido, mas sim sentidos, pois, essa obra de arte ainda não se completou como diz Barthes, existe sempre um “adiamento do sentido” a qual os remete ao “devir em movimento”, se o sentido não chegou a sua exaustão é porque a obra ainda estabelece novos sentidos ao ser relido.

Sendo a obra “edificada no inacabado” é preciso que se faça uma leitura respeitando sua essência, usando uma crítica moderna e coerente com sua dimensão artística. *Grande Sertão: Veredas* é uma arte porque permite ao leitor, numerosas leituras, como as analisadas acima, numa perspectiva regionalista que podem até serem feitas, e a própria obra sugere esse tipo de leitura, mas não se restringi nas afirmações que a obra só queira tratar desse assunto. Sendo a obra aberta, podem ser feitas leituras que abordem aspectos do sertão regional; do ser num estado de travessia; da obra como formação da cultura brasileira; sobre a fauna e flora do nordeste entre outras mais existentes e que ainda poderão ser feitas.

Na segunda parte de seu livro, Paulo Petronílio nos confunde com a desordem que existe no sertão. Nesta parte, a dimensão estética da obra está na mistura, nos signos em metamorfose que deixa o leitor embaralhado, não por ser um texto incoerente, mas por sua própria essência. Essa confusão é a essência das palavras para gerar uma metamorfose constante de sentido. Essa palavra dançante que teve como ponto de partida o caos. Esse caos é gerador de múltiplas

possibilidades, a desorganização que a palavra causa em nosso pensamento, uma desordem que nos força a pensar e a organizá-la. Mas como a palavra é viva e dançante volta a embaralhar causando uma inquietude em nosso ser.

1.3 A redeterritorialização da obra de arte, segundo Antônio Cândido

O crítico literário, Antonio Candido de Mello e Souza é um sociólogo, literato e professor universitário brasileiro. Estudioso da literatura brasileira e estrangeira, possui uma obra crítica extensa, respeitada nas principais universidades do Brasil. À atividade de crítico literário soma-se a atividade acadêmica, como professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Em seu livro, *Tese e antítese*, publicado pela USP, comenta:

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 do seu gosto, conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 2002, p. 121)

Nessa nota introdutória percebe-se que Cândido reconhece *Grande Sertão: Veredas*, como uma obra aberta e pluri. Sendo esta aberta, as várias possibilidades de leitura são reconhecidas e sinceras, pois, dependendo do ofício do leitor, seja ele, psicólogo, sociólogo, antropólogo, historiador, literato etc, encontrará um campo de análise e recurso suficientes para sua pesquisa.

Cândido percebe a dimensão metafísica e universal de *Grande Sertão: Veredas*, e as possibilidades criativas dentro dessa obra. Metafísica porque, os problemas descritos na obra transcendem a ordem da lógica racional e coloca diante do homem seu maior problema a ser resolvido, Deus e o diabo existe ou não? Em uma de suas entrevistas, Cândido diz que, em uma roda de conversa ele se posicionou como socialista de forma bem radical, Rosa que estava presente, elogiou sua afirmação mas disse; que o maior problema do homem não era se posicionar quanto a partidos políticos, mas saber se Deus e o diabo existe ou não. Essa

preocupação de Rosa transparece em sua grande obra (obra grande) de forma bem clara e objetiva, a dúvida constante de Riobaldo é, Deus e o diabo existe ou não? Porque existindo esses seres metafísicos, o homem não seria culpado de suas ações. Nesse sentido, os homens de todos os tempos tem essa preocupação, Rosa o elucidou de forma bem peculiar sua preocupação na voz de Riobaldo.

Cândido percebe também que, essa obra tem caráter universal ao escrever:

A experiência documental de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome das coisas, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, — tudo se transformou em um significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para exprimir os grandes lugares comuns[...] (CANDIDO, 2002, p. 122)

O telúrico abordado no texto não é territorializado, existe sim uma territorialização para que se manifeste uma desterritorialização para que haja uma reterritorialização. As angústias e os problemas tratados na obra são territorializados, ou seja, acontece de fato na narrativa, mas se desterritorializa na dimensão do ser enquanto semelhante ao da narrativa e se reterritorializa quando se aplica ao ser. O sertão roseano, segundo Cândido, é uma amostra das angústias do ser humano de todas as épocas, mas territorializado.

Esse sertão roseano é bem parecido com o de Euclides da Cunha em seu livro *Os Sertões* segundo Cândido, mas com um princípio diferente, pois:

[...] a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa é inventar para sugerir, como porque a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é transa constante dos três elementos, refugindo de qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas a suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a ressonância na imaginação e na sensibilidade. (CANDIDO, 2002, p. 123)

Segundo Cândido, Rosa não pretendia fazer uma leitura regionalista do sertão, até porque, essa perspectiva já estava em desuso na visão da crítica. Rosa de forma artística atribui a narrativa sertaneja um estatuto universal, não escrevendo uma lógica sucessiva, onde a terra condiciona o homem, o homem condiciona à guerra. Rosa inverte toda a lógica porque não se sabe em *Grande Sertão: Veredas*

se é a terra que condiciona o homem ou o homem condiciona a terra, se o homem forma a guerra ou a guerra forma o homem. Vemos nesta obra a guerra formando o homem (Riobaldo) e o homem formando a guerra.

Diferente de Euclides, a terra é apenas um elemento na narrativa roseana, pois, não é o lugar que forma o homem mas o homem forma o lugar; “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2001 p. 28). Este sertão é estabelecido por dois lados, o lado real, antes da travessia e o lado simbólico após a travessia, segundo Cândido:

O São Francisco partiu minha vida em duas partes. Atentando para a sua função no livro, percebemos com efeito que ele divide o mundo em duas partes qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados de sentidos mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é fasto; nefasto o esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro, do artimanhoso Zé Bebelo; da vida normal no Currálinho; da amizade ainda reta, por Diadorim, mulher travestida em homem. Na margem esquerda a topografia parece fujidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e descontraídos que lá sucedem. Margem da vingança e dor, do terrível Hermógenes e seu reduto no alto Carinhanha; das tentações obscuras; das povoações fantasmais; do pacto com o diabo. (CANDIDO, 2002, p. 124,125)

É nessa separação entre o real e o imaginário que a terra do sertão de Rosa se difere do sertão de Euclides. Para um, a terra é apenas um elemento sem poder de formar o pensamento do homem, o lugar não justifica a ação do homem, já para o outro, a terra é a justificação da luta e onde se forma o pensamento do homem. Tudo em Rosa, segundo Cândido é fugidio, afirmações categóricas ficam a mercê das inconstâncias da narrativa, onde o que é pode não ser, e que não é pode vir a ser. Diadorim, é homem antes da travessia, impossibilitando uma paixão aberta por Riobaldo. Essa impossibilidade da paixão aberta causa em Riobaldo um desejo forte que leva seu pensamento a desejá-lo como mulher. O que é real no lado de cá, não é real no lado de lá. Diadorim após a travessia se transforma como num passo de mágica o ser desejado por Riobaldo, mas já sem poder expressar seu amor por ela estar morta.

1.4 O Escritor e o Escrevente

Roland Barthes define a escritura como uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos. A língua é considerada um corpo de prescrições e hábitos, comuns a todos os escritores de uma época; como afirma Barthes:

O estilo é uma herança do passado individual do escritor, um conjunto de automatismos artísticos que nascem da mitologia pessoal e secreta do autor". Ele, a língua e o estilo seriam "um produto do tempo e da pessoa biológica (BARTHES, 1971, p.23).

Pelo compromisso da escritura com a criação artística e com a sociedade, essa escritura se torna, ambígua, visto que, ao mesmo tempo em que ela resulta de uma relação do escritor com a sociedade, ela resulta, também, de uma relação inexorável com as fontes instrumentais no processo de criação artística. Ou seja, entre a história do seu tempo e a tradição, a escritura goza de uma liberdade produtiva ao mesmo tempo em que se submete a uma lembrança (reprodutiva).

Como decorrência, presa entre esses dois tempos, a escritura está igualmente presa a dois objetivos aparentemente contraditórios, dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma): "a escritura é precisamente esse compromisso entre a liberdade e uma lembrança; é essa liberdade "lebraste" que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não é mais na sua duração [...]" (BARTHES, 1970, p.24).

Para ele, "como Liberdade, a escritura é, portanto, apenas um movimento" (BARTHES, 1970, p.26). Esse movimento é um dos mais explícitos da história, já que a História é sempre e antes de tudo uma escolha e, os limites dessa escolha. Mesmo reconhecendo o caráter ambíguo da escritura, Barthes reconhece, nela, a supremacia do gesto da escolha que, em última instância, traz consigo a marca da história.

Posteriormente, em sua obra *Ensaaios Críticos*, o crítico francês passa a considerar a escritura não mais em seu caráter de “destinação social” e de compromisso com a História, mas, sim, enfatizando-a enquanto enunciação intransitiva e ambígua. Para ele, a escritura não é uma forma de comunicação e, sim, uma questão de enunciação, a escritura parece construída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer dela mesma.

“Escrever é um ato intransitivo” (BARTHES, 1970, p.35). Mas, curiosamente, escrever é, ao mesmo tempo, um ato que ultrapassa a obra; é encarregar os outros de “fecharem” as palavras; portanto, a escritura nada mais é do que uma proposição da qual jamais se conhece a resposta.

A escritura para o autor, *O prazer do texto*, é inauguradora de uma ambiguidade, pois ela se oferece, paradoxalmente, “como um silêncio a ser decifrado”, visto que mesmo quando ela afirma, não faz senão interrogar: “a obra nunca é de tudo significante e também nunca é inteiramente clara; ela é, por assim dizer, “sentido suspenso”: ou seja, oferece-se ao leitor como sistema significante declarado, mas furta-se como objeto significado. Daí o caráter de decepção da obra de arte, visto que ela faz perguntas ao mundo (e a si), sem respondê-las.

Já em *Crítica e Verdade* (1970), Barthes categoriza dois tipos de pessoas que se enveredam pelo caminho das escrituras: o escritor e o escrevente. Existem disparidades entre esses dois sujeitos, um usa a realidade como pretexto, como fez Rosa, já o outro, a usa como um fim (na área jornalística, por exemplo). Um é ambíguo o outro é afirmativo. O escritor desconstrói, o escrevente constroi. São estas características que definem o processo evolutivo da escritura.

O autor contemporâneo se recusa a fixar suas forças criativas na realidade (por mais que use da realidade), pois esta, não significa mais nada. Já o escrevente, não consegue ver através do vidro, sua força criativa é refencial.

O escritor torna a construção literária, Tautológica, como diz Barthes, ela não explica, não é referencial, mas questiona e desreferencializa. O significado não está pronto, é o leitor que o controla e o resignifica. O escritor é “um indutor de ambiguidades”(BARTHES,1970, pg, 30) “...isto é o Sertão” (Rosa, 2001, pg,26). Que sertão é esse que Riobaldo afirma? Ele compreende que a arte é mais que um artifício de resposta para o ser, o autor não se posiciona como um guru ou pajé que influencia e determina seus seguidores, “...é e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é”(ROSA, 2001, pg, 27).

Segundo Barthes, o escritor não apontará um caminho, um norte como outros textos literários o fazem. *Grande Sertão: Veredas*, não traz respostas, não afirma e nem nega, pois, ao fazer estas categorizações o texto perde toda sua potencialidade, pois, o sentido em *Grande Sertão* é o não sentido. Para ele, o texto tem vida em sim mesmo. O texto não é propriedade do autor, ele apenas procura codificá-lo. O escritor usa os elementos já constituídos para redimensionar e potencializar seu projeto de arte. Conforme veremos abaixo, o escritor tem uma percepção aguçada em observar e utilizar os estudos da linguagem já estavelecidas, mas não como são.

Na história da linguística, percebemos o uso frequente desse termo estruturalismo que norteou toda obra de Saussure (e após ele) em seus estudos linguísticos. Entendemos estruturalismo como um conjunto estruturado, onde as analogias definem os termos. Saussure lançou as bases para os estudos da linguagem baseados nas dicotomias tais como; diacronia-sincronia e significado-significante onde observou essas relações no uso da linguagem. Conhecemos o estruturalismo, ou aprendemos assim nas aulas de linguística, como um estudo da linguagem denotativa, pura e seca, onde os sentidos se prendem na dicotomia significado-significante. Mas será que o estruturalismo é de fato uma construção baseada somente na denotação? É possível ter criação de sentido dentro dessa forma de análise linguística? *Grande Sertão: Veredas* é um texto estruturalista?

Roland Barthes nos ajuda a responder tais questões e seu livro *Crítica e Verdade*. Para esse estudioso a atividade estruturalista abre o leque de projeções sobre o termo fazendo-nos observar sua dimensão do uso. Ele diz: “[...]o estruturalismo é essencialmente uma atividade, isto é, a sucessão articulada de certo número de operações mentais[...]” (BARTHES, 1970, pg,51) e o compara ao surrealismo considerando-o uma nova possibilidade de experiência na literatura. No pensamento bartheriano, essa atividade quebra toda perspectiva de compreensão do estruturalismo como estudo da linguagem denotativa. O homem como diz Barthes é “homem estrutural”(BARTHES, 1970, pg,51) tem seus paradigmas estabelecidos, mas o utiliza para uma força criativa a partir do já estabelecido e, acrescenta:

A atividade estrutural é reconstruir um objeto de modo a manifestar nessa reconstrução as regras de funcionamento. A estrutura é pois, um simulacro do objeto, mas um simulacro dirigido, interessado, já que o objeto imitado faz aparecer algo que permanecia invisível ou se preferir ininteligível (BARTHES, 1970,pg.51)

É nessa decomposição e recomposição que são estabelecidas novas regras ou funções do novo sentido dado ao objeto. Essa atividade é considerada para muitos como insignificante, mas é nessa articulação de decomposição e recomposição que se produz algo novo e esse novo é nada mais que o inteligível. É nesse jogo que a linguagem torna-se dinâmica e viva, pois, novos sentidos são dados e novas estruturas são construídas. Barthes não deixa de lado o sentido denotativo da palavra estruturalismo, mas abre possibilidades de novos olhares sobre o termo que, muitos desprezavam por achar que não existia forma de criação dentro de um estudo estruturalista. Todos os artistas criam estruturas para suas obras, todos tem um paradigma, mas estas estruturas e paradigmas são o ponto de partida para uma criação nova, enriquecedora do homem:

A rigor, poderíamos dizer que o objeto do estruturalismo não é o homem rico de certos sentidos, mas o homem fabricante de sentidos, como se fosse absolutamente o conteúdo dos sentidos que se esgotasse os fins semânticos da humanidade, mas o simples ato pelo qual esse sentidos, variáveis históricas, contingentes, são produzidos (BARTHES, 1970, p.55).

Nesta perspectiva, a atividade estruturalista de construção de sentido rompe com a concepção que temos do estruturalismo, como sendo um estudo da linguagem denotativa. O que é valoroso para o estruturalismo é o homem que tem a capacidade criativa e inovadora para contribuir com instauração de novos sentidos frente ao universo cotidiano. O ser humano como diz Barthes “[...] é a humanidade procedendo incansavelmente numa criação de sentido, sem a qual ela deixaria de ser humano ” (BARTHES, 1970, pg,51). É, nessa reconstrução, que a humanidade evolui e o ser que se completa como ser. A identidade da humanidade é seu poder criativo e esse poder é constante e evolutivo. O mundo é o mesmo desde sua criação e permanecerá até seu fim, mas aqueles que o habitam o ressignifica atribuindo-lhe novos sentidos.

Na linguagem de *Grande Sertão:Veredas*, percebemos essa dimensão criativa prevista pela atividade do estruturalismo. Esta obra não apenas ressignificou a linguagem, mas foi além das expectativas, instaurou uma possibilidade de criação de novas palavras. Toda sua obra está repleta de neologismos onde, percebe-se que o artista não está fixado nos processos de construção estruturalista, estudo da linguagem denotativa, mas em uma atividade estruturalista. O próprio termo Sertão é uma ressignificação, o que está de acordo com essa postura da atividade pós-estruturalista.

Esse modo compositivo semanticamente aberto faz com que o texto funcione como um entre lugar, num processo significativo que acompanha a condição estrutural acima proposta, na medida em que confere ao texto um modo perceptivo plural, ao por em evidência um conjunto de condições significativas antitéticas. A plurifacialização da palavra, dá ao texto a perspectiva de um território vasto de possibilidades significativas. Tem-se, aqui, um universo marcado pela heterogeneidade, pela plurifacialização. Assim, por exemplo, são as personagens Riobaldo e Diadorim, entre outros, que habitam um contexto assinalado pela incerteza e indefinição, buscam respostas para seus questionamentos, mas estas não são completas, não são satisfatórias metafisicamente, em decorrência da condição existencial do sujeito no mundo contemporâneo.

O sujeito que, antes, apresentava uma identidade unificada e estável, acabou se fragmentando, adquirindo não uma, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas, e esse fator atingiu profundamente o contexto da arte contemporânea, daí sua sua presença marcante nesta obra. Essa multifacetação identitária produz imagens que se assemelham a um jogo de espelhos, em que o entrelaçamento entre o masculino e o feminino, o angélico e o diabólico reproduzem a cisão do sujeito, confirmando a multifacetação do ser na contemporaneidade.

Os primeiros leitores de Rosa se confundiam e até hoje se confundem por não perceber que para ler *Grande Sertão:Veredas* é preciso sair dos moldes da leitura bem comportada e com sentidos estabelecidos. Assim como a identidade da humanidade é a criação de sentido, essa obra se ressignifica a cada releitura. O sertão, a linguagem e a vida de Riobaldo estão se expandindo assim como o espaço a cada dia se expande. O leitor que não está em expansão nunca atingirá a terceira

margem que tanto procuramos e ainda mais, sairá do labirinto da existência com facilidade.

Existe um disfarce da linguagem em *Grande Sertão: Veredas* que leva o leitor a agir, a gerar outras interpretações, cujo desafio faz do ato de interpretar uma potência de criação, ou como pondera Drummond sobre as palavras "...vocês são tantas e eu pouco", tantas em proporção como em variação. É nesse embate de palavras que a obra atingiu um nível elevado de estranheza e invisibilidade que se encaminhou para um contexto dissimulado, e na dissimulação a obra atingiu aquele ponto em que poucas coisas se revelam, o mais tem que ser capturado em sua malha significativa. Há uma desigualdade entre o ser e a linguagem, pois nós somos finitos e a linguagem infinita em seu poder de constituir sentidos, somos temporais e a linguagem atemporal, somos limitados e elas ilimitadas. No jogo de presença e ausência, de visível e invisível, na revelação das coisas do mundo realiza um movimento que em vez de nos afastar das coisas do mundo, ele nos torna muito próximos.

Grande Sertão: Veredas, faz-nos um convite a essa luta, na qual o texto adquire objetividade e função, pois é forma viva de consciência, que supera e complementa a realidade, apontando novas formas de visualizá-la, em seu mágico poder criativo, tornando a leitura uma transformação cultural subjetiva, oriunda da atividade dos saberes e da pluralização dos sentidos. Assim como o diabo se metamorfoseia no redimoindo "...O diabo na rua no meio do redemoinho" (ROSA,2001, p.09) a linguagem se torna também um Argos, de mil olhos, que transforma o texto em outro texto e assim sucessivamente. Assim como o redemoinho desarruma o ambiente, a linguagem também desarruma o ser, pois as coisas têm tantos sentidos quantas forem as forças capazes de se apoderar delas. Na perspectiva de diversas possibilidades dos sentidos das palavras, Nietzsche contribui de forma significativa para adentrarmos de forma mais profunda nessa análise das palavras como instauradoras de sentidos.

2 ZARATUSTRA E RIOBALDO, SUPER-HOMENS EM PLENO DEVIR

Falar sobre a vida e suas possibilidades não é fácil e nem tarefa para um “prascóvio” (ROSA, 2001, p.23). A literatura em sua vertente contemporânea abrange de forma bem peculiar e totalmente coerente com a sua época, colocando as possibilidades do ser como objeto da arte e de análise. Nietzsche, de forma bem profunda, analisa o ser enquanto independente sem quaisquer amarras metafísicas.

2.1 O ser enquanto “espírito livre”

A filosofia ocupa da preocupação do ser como livres de todas as amarras metafísicas desde os tempos mais remotos da humanidade. Como diz Gilles Deleuze “A filosofia e a literatura são filhas do mesmo parto” ambos se preocupam com o ser enquanto estar sendo. Para que se faça uma análise desse ser em acontecimento, a filosofia e a literatura nos garantem algumas possibilidades de análise e conjecturas. Não traremos afirmações categóricas sobre o ser em seu estar sendo, porque se ele está sendo, então, não podemos afirmar e nem negar nada, pois ele está ainda em formação.

O ser enquanto ontológica está ainda em desenvolvimento e aperfeiçoamento, sua natureza metafísica é um constante devir, sua percepção é nebulosa, incerta ou imperceptível.

No século XIX, Nietzsche aborda essa temática do ser de uma forma espetacular. Sua análise sobre o ser que “está sendo” se repercute no centro motriz de sua filosofia, o ser enquanto “espírito livre” sem as amarras culturais, políticas e religiosas. Esse ser que Nietzsche analisa é o “além do homem”, ou seja, “super-homem”. Ele tem características que a massa social não tem, o super-homem não se associa com os homens comuns, mas se isola para não poder ser contagiado com essa condição de sujeito territorializado. Esse super-homem é desterritorializado, suas concepções e verdades estão além do pensamento que norteia a massa comum.

No livro, *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche, há todo investimento de sua

energia intelectual em analisar o homem como ser livre, como ser em si, isenta de todos os achaques que sofreu por imposição do homem coletivo ou organizado em sociedade. O homem só se planifica em si, por si e para si, elevando-se a patamares que o libertam das injunções do coletivo perverso, interesseiro e mascarado sob a religião, política, sociedade, economia e outros que subvertem os princípios de sua natureza superior, natureza que paira acima de todas as forças que se unem para reduzir o homem a escravo de falsas estruturas sociais.

Este super-homem que é a essência do ser enquanto acontecimento está expressa na obra, *Grande Sertão: Veredas*, onde a personagem mor da narrativa, o jagunço Riobaldo Tatarana, que tem uma percepção do ser semelhante à que Nietzsche traçou em *Assim falava Zaratustra*.

Em *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa engendra uma literatura que desarticula e ressignifica o conceito de sertão, desenvolvendo assim, uma ficção do ser enquanto acontecimento, o ser em seu *devenir*. Existe um paralelismo discursivo que norteia a narrativa de ambos os autores. E este paralelismo constante articula uma correlação entre o super-homem de Nietzsche e Riobaldo Tatarana, como a personificação do ideal nietzschiano.

Nietzsche afirma que: “As verdades são ilusões cuja natureza ilusória foi esquecida, metáforas que foram desgastadas e perderam sua esfinge¹, e agora operam como simples metal, e não mais como moeda.” (NIETZSCHE, 2003, p. 95).

Ou seja, as verdades segundo este autor, são transitórias e efêmeras. Ao passar o tempo o que era afirmação vira negação e vice-versa. Para Nietzsche nossas convicções são a maior tolice, pois nelas baseamos nossa vida e nela somos vilipendiados².

Para Rosa, a dúvida é o Leitmotiv³ do ser. “Tudo é e não é.” (Rosa, 1956, pg, 12). Qual o sentido de procurar o sentido? Que encontramos no sentido? O que fazemos com sentido da nossa vida? Rosa levanta estas questões para que o leitor encontre consigo mesmo. Assim, os constituintes da narrativa, nesta obra, ampliam as possibilidades de leitura, instaurando uma profunda mobilidade, conduzindo o leitor a se deslocar continuamente entre tempos e espaços, o ser e o não ser, entre

¹ É considerada uma criatura mítica presente nas culturas egípcia e grega que simboliza o sol, o poder, a proteção, a sabedoria, o sagrado, a realeza, bem como a destruição, o mistério, o azar e a tirania.

² Tratar com vilipêndio. 2 Considerar como vil, mesquinho ou desprezível. 3 Desprezar.

³ Motivo condutor.

Deus e o Diabo. Desse modo, os sentidos não se concluem, o que desafia o leitor a enfrentar uma busca contínua de significação.

2.2 Super-Homem na Concepção Filosófica

Zaratustra ao completar seus trinta anos, deixou sua pátria e foi para as montanhas. Nestas montanhas ele nutria seu espírito de solidão sem nunca se cansar. Sua estada nessas montanhas durou dez anos” (NIETZSCHE, 2009, p.13).

Os discursos de Zaratustra após esta estadia nas montanhas é que vai estabelecer toda a análise do ser. A solidão do ser afirmado em Nietzsche é a substância que faz o ser encontrar-se consigo. Antes de encontrar a solidão, o ser se ocupa de várias preocupações, ao vivenciá-las nasce uma oportunidade de encontro ou desencontro consigo mesmo. Zaratustra encontrou-se e perdeu-se na solidão. Encontrou-se porque viu algo que não é da natureza do ser, e desencontrou-se por encontrar o devir. “Naquele tempo levavas tuas cinzas para a montanha. Por acaso, pretendes hoje levar teu fogo para os vales? Não temes o castigo que é reservado aos incendiários?” (NIETZSCHE, p. 14, 2009).

O ser que está contagiado pela inércia existencial da sociedade, encontra-se carbonizado pelos conceitos preestabelecidos, sobrando assim suas cinzas, ao contrário daqueles que se desencontram consigo, porque nessa busca por si, a *anima* se restabelece e se ressignifica, cotidianamente, como fogo que adentra a selva.

Nessa ressignificação do ser, os valores preestabelecidos não podem ter primazia e nem ser evocadas, pois esses valores são comuns a toda a sociedade que vive em inércia existencial. Toda moral e toda ética praticadas pelos homens que derivam de uma convenção social devem ser abolidas por estarem contaminadas com a moralidade ou com a regularidade social. Esse ser que é aclamado em Nietzsche está liberto das amarras pragmáticas da sociedade, pois

“Deus morreu” (NIETZSCHE, 2009, p.16), não existe nenhuma verdade estabelecida. Não há condenação ou justificação porque não existe o certo ou errado, mas simplesmente o devir. Nesse devir o ser é livre para escolher seus caminhos. O homem definitivamente ganha autonomia de sua própria vida.

O super-homem em Nietzsche significa uma potencialização ao infinito ou ao inimaginável, precisamente daquelas características e possibilidades dos homens. O que Nietzsche quer é a superação do homem tal como o conhecemos até aqui. O além do homem não significa para Nietzsche, o homem fortalecido, potencializado, reforçado nas suas virtualidades e talentos, isso não significa além do homem, além daquilo que conhecemos como foi produzido na história do ocidente.

As características que desde sempre foram constitutivas desse homem que pretende se superar no além do homem, é precisamente a ausência ou a possibilidade de encarar a existência e a vida sem as próteses, e sem os consolos que o homem necessitou até aqui para suportar a existência. A história da nossa cultura é a história da invenção destes consolos, é a história da invenção das perspectivas de sentido que permitem que continuemos a viver e particularmente aquilo que é constitutivo do homem tal como nós conhecemos na história da nossa cultura e, em especial, por meio da religião e da moral. É uma denegação de três experiências fundamentais, a experiência do tempo, da finitude e da morte.

Para que possamos sobreviver, diz Nietzsche; nós inventamos outras tantas modalidades de denegar a experiência do fluxo do tempo, por isso, inventamos o além das perspectivas de vida eterna, finais escatológicos dos tempos. Sem essas perspectivas não conseguiríamos viver.

Ultrapassar o homem significa viver de maneira radical a finitude e a morte sem necessidade de consolo metafísico. Assumir uma perspectiva de que a existência não tem uma justificação religiosa, ética e metafísica, mas simplesmente uma justificação estética. Ser capaz de levar até o fim uma vida cujo único sentido consistiria em ter a forma bela de uma obra de arte, para isso Nietzsche diz: é preciso ser mais que homem.

Esse ser se constitui na completude dos tempos, onde suas concepções e afirmações são sujeitas a contínuas mudanças e novas possibilidades que se criam no deixar o vir a ser, “O tempo já se completou. Entre uma aurora e outra, surgiu-me uma verdade nova” (NIETZSCHE, 2009, p. 24). Essas verdades que surgem em cada aurora é que estabelecem toda a lógica (ou ilógica) do ser enquanto consciente

do encarar a vida de forma mais autônoma e independente. Como dizia Heráclito “*tudo muda, tudo flui*” nada pode ser cristalizado e envolvido numa continuidade absoluta, pois o próprio ser, não se constitui nesta estaticidade que a tradição do pensamento ocidental confundiu no ser.

Nietzsche quebra toda e qualquer negação do ser como completo e resolutivo. Esse super-homem nietzschiano, como dizia Clarice Lispector, no seu livro, *Paixão segundo G.H.*, não consegue viver sustentado na terceira perna que foi criada em si. Toda sustentação do ser nas construções éticas e morais que tem como elemento agradar o outro e não a si é falsa e hipócrita. Pois essa ética e moral que se baseia no outro, dizia Nietzsche no livro “*Aurora*”, é falsa e hipócrita.

Todo processo ético e moral no ser deve-se constituir a partir de si, ser moral consigo, pois dessa maneira o ser não precisará encenar-se no convívio social.

O que a tradição do pensamento ocidental criou foi um homem super. Esse ser cheio de si e de uma falsa ilusão que é senhor do tempo e, senhor de si mesmo. Esse homem super tem como características sua auto sustentação autoafirmação, tem respostas para a vida, tem soluções para as angústias do ser, tem verdades consolidadas. Viviane Mosé, no café filosófico, expõe que toda tradição do pensamento filosófico antes de Nietzsche errou em trazer afirmações categóricas. Nietzsche, ao produzir sua análise do ser recorre aos pré-socráticos, pois eles sim, dizia Nietzsche, são de fato filósofos porque tinha a arte como mediação e não como afirmação.

2.2.1 RIOBALDO “SUPER-HOMEM”?

Na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, encontramos na personagem, evidências de características semelhantes à do super-homem. Riobaldo jagunço letrado mostra-se nesta narrativa mais que um personagem protagonista, um ser que ora sai de cena para se evidenciar, ora entra em cena para ficar em anonimato. Essa mudança contínua do personagem protagoniza o ser mutante que estabelece a feição central da narrativa. Quando Riobaldo é protagonista, ele fica em anonimato deixando as percepções avançarem livremente.

Sabemos que na narrativa tradicional o protagonista é que tem a verdade,

tornando-se um guru para o leitor. Com Riobaldo acontece o contrário, seu leitor ficará desorientado ao tentar seguir suas veredas, porque este não se depara com veredas estabelecidas.

Riobaldo ainda está em processo de construção de si no interior delas. O jagunço faz do leitor um ser que se torna protagonista da história relatada, perdendo-se, também, nesse labirinto que se chama *devenir* “Tudo é e não é” (ROSA 2001, p.27.). Quando Riobaldo torna-se coadjuvante, ele fica em máxima evidência. Seus conselhos são de grande valia, suas análises do sertão dão segurança ao leitor, mas se o grande Joca Ramiro se torna o protagonista da vez, quem ganha evidência é o coadjuvante Riobaldo.

Neste processo de construção da narrativa Roseana, é que começamos a fazer um paralelo entre o personagem Riobaldo e o ideal de homem em Zaratustra.

Riobaldo nesta saga existencial se depara com mesmo *devenir* de Zaratustra. Esse ser age a cada momento da narrativa como se o segundo seguinte não existisse; mas existindo, cria uma possibilidade de uma nova oportunidade de fazer-se diferente do que era no segundo anterior. Toda possibilidade de um novo existente, de um destino preestabelecido, se torna inconcebível diante das ações de Riobaldo. Esse ser do Ser-tão, não se vincula às ideias pragmáticas do ser que conhecemos como subproduto do ocidente. Toda concepção do ocidente em crer que o destino já está preestabelecido vincula-se à ideia da formatação de todos os preceitos éticos e morais previstos.

Nada de novo vai acontecer, pois nada pode vir a acontecer se não estiver baseado na ética e moral conhecidas. Riobaldo mostra-nos que essa concepção está errada. Seus desejos por Diadorim mostram-nos a ideia do jagunço como homem resoluto e cabra-macho são colocados em cheque. A moral estabelecida entre os jagunços já havia sido formatada pelos antecessores de Riobaldo. Não obstante a personagem alimenta um amor, que no início era estranho e impossível, no entanto fica incontrolável e normal. O que se evidencia não é o caso de um possível amor homossexual e sim a dúvida em relação ao novo ser.

Riobaldo adverte o leitor “O senhor tolere, isto é o sertão” (ROSA 2001, p. 23.). O sertão é o lugar onde se quebra as amarras dos conceitos de moral e ética social, é onde o ser encontra-se com o desconhecido de si mesmo.

Ao se lançar no sertão, não por vontade própria, mas de forma involuntária, Riobaldo assume as características do super-homem aclamado em Zaratustra. A

personagem, Riobaldo, jagunço (o próprio título que se dá ao homem que vive no sertão), homem desprovido de qualquer competência existencial, provoca-nos uma intensa inquietude ao perceber que esse jagunço é um super-homem.

Em sua travessia, ele se porta como aquele que não utiliza as próteses que os homens ocidentais usam. Tanto para Riobaldo quanto para Zaratustra, não há a possibilidade de sustentar seus seres em nenhuma afirmação. O ser enquanto potência em desenvolvimento, sujeito à eminência da morte, não se entrega ao consolo de uma eternidade de gozo. Sendo potência, ele se refugia no devir. Sua existência não se apega a nenhuma regra ou conduta social. Sua voz ressoa como um ruído que dificulta a interpretação.

Em Zaratustra, Deus não é o mediador entre o ser e a sua condição de potência, Deus está morto, sendo o grande legislador morto, toda sua lei cai abaixo, ou seja, todos os preceitos éticos e morais, até então estabelecidos, não servem como parâmetro de regulação da conduta humana. Riobaldo por diversas vezes questiona a existência de Deus ou do diabo. Seus questionamentos evidenciam uma não aceitação dessa moral constituída pela sociedade que, têm por base verdades metafísicas. O sincretismo não é afirmativo, mas constitui-se de dúvidas constantes na mente da personagem:

Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo, e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório (ROSA, 2001. p. 33).

Riobaldo acreditava nessas possibilidades de respostas para o Ser-tão, mas elas não o satisfaziam por completo, pois suas afirmações são provisórias e não correspondem a angustia do ser em devir. Apenas a esperança no escatológico, não ajudava em nada a Riobaldo, nessa travessia, o eminente é o real e a esperança uma possibilidade. As afirmações constituídas que não asseguravam o ser, Riobaldo as descartava porque “Viver é muito perigoso” (ROSA 2001, p.32), sendo esse

perigo iminente faz-se necessário reinventar a vida a cada instante para não ser tragado por ela.

Segundo Riobaldo, “Até para a gente se lembrar de Deus, carece de se ter algum costume” (ROSA 2001, p.169). Então, a religião é simples fator cultural, e a ideia de Deus precisa ser reinventada, trabalhada de forma prospectiva, ou como postula Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (ZOURABICHVILI, 2004. p. 24).

Sendo o devir esse construir a partir do nada, Riobaldo se assume nesse âmbito em que as possibilidades de se direcionar por algo constituído não são mais viáveis afinal a visão no trajeto se esfumaça “... e no meio da travessia não vejo!” (ROSA 2001, p.51). Tal qual Zaratustra afirma que se existe uma estrela que dança, há uma condição para isso, ter o caos em si. Esse caos existente em Zaratustra é solidário em Riobaldo. A incerteza, “O diabo existe e não existe? (ROSA 2001, p.26,)”, está tão presente quanto à dúvida, “É e não é”. O senhor ache e não ache, Tudo é e não é.” (ROSA 2001, p.27,) caracterizam esse estado de caos, não existe nada formado e concretizado, tudo está em construção, o ser, as relações, a ética, moral etc.

Nessa travessia, informa Riobaldo: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA 2001, p.80,). Assim como a entrada no Ser-Tão é involuntária e é, também, saída, os dois processos ficam fora da nossa possibilidade de escolha, o que resta a esse ser é se re-fazer a cada instante no inter-meio dos extremos. Esse tipo de real só dispõe para aqueles que se entregam ao devir. O devir não está acessível a toda a humanidade, assim como o super-homem também se restringe a poucos. Ele se dispõe somente para aqueles que tiram toda e qualquer prótese dos costumes conhecidos. Desse modo, o que é o real? É o Nada. Mas é o nada que se torna tudo. Tudo aquilo que

não existe é uma possibilidade de se tornar real.

Riobaldo é uma personificação do super-homem. Sendo ele um jagunço, homem rústico, é formado a cada possibilidade do novo. Se a narrativa tivesse como personagem um homem instruído na vida e formado em seu ser, Zaratustra apenas o condenaria como participante de uma sociedade podre e pobre. Os paralelos estabelecidos nessa análise afirmam que esse ser contemporâneo não tem mais as características vivenciais de períodos antecedentes da história (Idade média, por exemplo).

Assim como Zaratustra mata a ideia de uma moralidade instituída, Riobaldo a confirma como uma música em harmonia constante. Zaratustra convida Riobaldo a uma dança, onde o acompanhante é o leitor que se vê ainda em um estado de não entrar nessa dança, mas o convite foi feito. Nietzsche convidou a sociedade ocidental a essa dança, mas essa sociedade não a aceitou; João Guimarães Rosa reenviou esse embaraçoso convite, de difícil aceitação, pois aceitá-lo é estar disposto a desconstituir o ser repetitivo que paira em cada um para engendrar um novo ser desrespeitoso e livre das amarras sociais.

2.3 Manifestação do devir

Como vir a ser um devir? Em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa ao narrar a saga de Riobaldo, descreve, sobretudo, a gênese e formação de um devir, ou melhor, dos vários devires que vão se apresentando ao herói: primeiro, o jagunço Riobaldo, depois Tatarana, o exímio atirador e depois o chefe, o Urutú Branco. Em todos esses “eus”, um devir aparece como a súbita espontaneidade do instante, como aquilo que é anterior ao eu, que é apenas seu sinal, seu vestígio, tal qual o corisco, cujo acontecer é sempre anterior ao do seu anúncio pelo trovão, que anuncia o que já se deu, o que já transcorreu o súbito aparecer de um clarão, que iluminou um acontecer.

No vir a ser de um devir, o homem, ao perceber o dar-se do seu acontecer, já se encontra tomado pelo iluminar do seu clarão, tal como o irromper da aurora, que toma de surpresa e vai iluminando os últimos rasgos da noite adormecida. E quando a noite adormecida desperta e percebe que já não é noite e sim dia. O mesmo

ocorre com o homem: quando desperta pelo clarão do raio que lhe anuncia um novo devir, já se encontra tomado por ele, perpassado por uma nova modalidade de vida.

Na vida nada está pronto, decidido, concluído, tudo está sendo. Esse estar sendo é a travessia. O homem sempre está sendo, mas ele pensa que é. Nessa travessia, a subtaneidade do instante aparece, em *Grande Sertão: Veredas*, em diversos episódios da saga de Riobaldo pelo sertão. Como ele mesmo diz, o sertão está em todo lugar, pois o sertão é travessia.

Um dos episódios mais conhecidos é o da travessia que faz Riobaldo com Diadorim, ao sair do de-Janeiro e entrar nas águas do São Francisco. O sentimento que ele tem, ao ser tomado por esse súbito desembocar no grande rio é o medo: o medo que lhe traz a insegurança, a incerteza de tão imensas águas.

Esse momento, Riobaldo assim o descreve:

Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. (ROSA, 2001, p. 77).

O medo que se tem é o de ser tomado, arrebatado pelo fluxo do grande rio. O grande rio, no caso, é como um devir, que em um instante se faz presente, e consigo arrasta. Isto que ganha corpo, forma e assusta porque, enquanto aquilo que se abre diante, é desconhecido, incerto, das margens distantes e perigosas.

Lembremos a sentença tão repetida por Riobaldo: “viver é muito perigoso.” É perigoso porque é travessia, travessia sem a garantia de margens próximas. A margem é o limite, o que está demarcado, o que oferece apoio, segurança. Por isso, o menino Diadorim que vai junto com Riobaldo lhe diz que é preciso ter coragem. Coragem diante do desamparo, do que é traiçoeiro e imediato. Assim é o rio, assim é o fluxo de um destino, que traz o desassossego do que é súbito e incerto.

O que é súbito é o que nos pega de surpresa, desprevenido, desavisado, o que, mesmo sendo esperado, quando ocorre também causa surpresa. O ocorrer súbito é o ver-se lançado, o encontrar-se instantaneamente sem apoio, sem margem. Todavia Riobaldo fica espantado com a serenidade e segurança do menino. Segurança diante do incerto, do inseguro, pois ele também não sabia nadar.

O lançar-se na travessia sem o saber das garantias, sem o apoio do que é firme isto é a coragem. O menino em pé, no barco que oscila nas grandes águas, mostra a segurança no desamparo, o que é coragem. Essa coragem do menino Diadorim diante do incerto da travessia causa em Riobaldo uma grande transformação. Assim, admirado ele diz: “Amanheci minha aurora.” (ROSA 2001, p. 79).

A aurora de uma nova realidade se abre para ele com essa travessia, que é o fator primeiro, o marco inicial da sua trajetória pelo sertão. Sertão significa ser tudo aquilo que se pode ser. Sertão, para Riobaldo, “... é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.” (ROSA 200, p. 21). Para isso, é preciso se afastar do burburinho, do costume, dos hábitos corriqueiros, do que torna todos comuns, sem destino.

Afastar-se, no entanto, não significa isolar-se e sim conseguir marcar, estando no comum, o distintivo de uma singularidade. O destino, enquanto distintivo, sinal, é o estigma que marca uma trajetória, uma singularidade, que se destaca do comum, do ordinário.

Riobaldo em seus momentos de ócio, em que se encontrava de “range rede”, como ele mesmo costumava dizer, dava para especular ideia. Para ele, a grande preocupação era: como ser aquilo que era preciso ser, ou seja, como vir a ser um devir?

No episódio que se passa nas Veredas-Mortas, se revela como sendo a sua principal preocupação. Neste local, ele ficar à espreita do diabo, aguarda-o, decidido a mostrar que não se deixa comandar, que quem decide e dá as ordens sobre o seu destino é ele mesmo. Neste momento, Riobaldo compreende que o diabo é pura invenção e que vender a sua alma é não deixar-se comandar desde, mas seguir uma orientação alheia. É recusar a travessia e permanecer na margem, no certo, no seguro, no comum. É assegurar-se dos fins.

A sua experiência nas Veredas-Mortas é de tal intensidade, que ele, lá chegando a certo momento esquece a razão pela qual tinha ali comparecido. Afinal, o que ele queria ali? Acerca disso, Riobaldo considera o seguinte: “Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA 2001, p. 298). Ao querer isso, Riobaldo não quer pacto algum com o demônio, pois o demônio, como ele mesmo denomina, “é o Dos-Fins”. O fim, enquanto o que se busca atingir é morte, ausência de vida, de vir a ser. O que Riobaldo busca não é isso, mas ficar sendo, querer poder ser.

Querer ficar sendo é querer vir a ser um devir. Isto significa querer ser nada, isto é, não ser nada concluído, pronto, determinado ou acabado. Pois o que o homem mais teme é estar pronto e não ter mais o que querer. Por isso, o que ele mais quer é estar sempre sendo, e isto significa estar sempre querendo ser a realização de uma possibilidade. Essa possibilidade, enquanto poder ser, é um destino. Para Riobaldo, “[...] de noite o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede para não se atrapalhar o devido, mas ajudar. Crendice?” (ROSA 2001, p. 283). Como o devir sussurra, é preciso estar-lhe à “escuta” e procurar ajudá-lo. Mas como ajudar o devir? Para ajudá-lo, é preciso que o homem venha a ser aquilo que ele, enquanto devir é. Mas, o que é o devir? Devir, conforme Deleuze são forças ou potências não humanas no homem ou na vida. A vida humana é apenas uma potência da vida no homem. Um devir é uma eclosão. Um devir é um “tornar-se”, isto significa que o homem pode “torna-se” algo que não é humano. Os devires podem ser classificados em vários tipos: devir-nimal, devir-molecular, devir imperceptível, devir-mulher, devir-criança e outros. O devir em Deleuze é compreendido como um processo de variação e não como um movimento de fluxo e escoamento. Mas não se trata de um termo tornando-se outro e sim um movimento de variação contínua onde cada variação seria um termo. Um termo é um recorte de uma variação. Um termo é um grau de variação. Mas trata-se de variação de quê? Trata-se de variação de relações e não de termos. Estabelece-se a cada vez relações diferentes e será um determinado crivo nestas relações que determinará um “termo”. Um devir é uma variação de relações. Cada grau ou velocidade determinada destas variações designará um “estado” ou um “termo”.

O primeiro devir que Deleuze analisa é o devir-animal ou o tornar-se animal do homem. Isto não significa que o homem imita um animal ou se identifica com ele. Também não se trata de uma correspondência de relações onde determinadas relações do homem ou no homem são análogas às dos animais. Não se trata de se “tornar” animal do ponto de vista “real”. Não somos animais nem os imitamos, mas nos tornamos. Atualmente ou do ponto de vista molar somos nossos estratos, segmentos, órgãos e funções que nos caracterizam como humanos. O que significa então tornar-se animal, devir-animal? Tornar-se um animal é estar no limiar da afetabilidade de um animal, é estar no campo do poder de afetar e ser afetado, no campo das velocidades e lentidões de um animal. Mas só se pode atingir este campo do ponto de vista molecular, o que significa que não é possível estar

globalmente neste campo, por isso não se trata de imitar ou parecer um animal. “Tornarmo-nos animais” significa um processo de simbiose, significa que entramos na zona de variação das relações que constituem um animal. Se o homem entra em processos de devir, de metamorfose, isto significa que ele entra neste campo de variação das relações dos poderes de afetar e ser afetado que designa um animal. Mas não o pode fazer do ponto de vista da totalidade do seu organismo, mas apenas do ponto de vista molecular. Não há uma metamorfose completa, mas partes do organismo podem entrar num limiar que corresponda ao poder de afetar e ser afetado de um animal, por exemplo. Trata-se de dar a elementos do corpo relações de movimento e de repouso, que são aqueles de um animal, como diz Deleuze: “É preciso que eu consiga dar às partes de meu corpo relações de velocidade e lentidão que o façam tornar-se cachorro num agenciamento original que não procede por semelhança ou por analogia” (DELEUZE, 1980, p. 306). Trata-se de entrar no limiar de afetabilidade de um animal, mas do ponto de vista dos elementos de um corpo e não globalmente. Por isso Deleuze chama estes devires de moleculares. Deleuze diz que os estados intensivos preenchem uma força anônima que chama de poder de ser afetado ou força de existir (DELEUZE, 1981, p. 171). Essa força anônima é o impessoal. Ele corresponde a um “sente-se”, que precisa ser determinado. Cada estado intensivo será a determinação desse “sente-se” em geral.

Não haveria um sujeito que se torna passando por termos que seriam fixos. É o devir que é sujeito e é recortando seu movimento que identificamos paradas e nomeamos estas de estados ou termos. Não há nem um termo que se torna outro. Há o tornar-se infinito que consistido em um plano faria com que identificássemos estados e termos. Tornar-se é uma variação infinita. É o recorte nesta variação que permitirá identificar termos em relação. O devir não é uma evolução, mas faz coexistir nele domínios heterogêneos. Deleuze identifica os diversos devires a processos de metamorfoses ou de variação de multiplicidades, ou de variação de relações numa multiplicidade. Um devir é uma variação imanente. Uma multiplicidade está sempre num movimento de se entrelaçar a outras. Não há uma sequência nas passagens. Não há a constituição de séries nos devires. Um devir significa, então, passagens entre heterogêneos que estavam implicados. Quando Deleuze diz que acredita na existência de vários devires no homem ele quer dizer que existe no homem uma pluralidade de poderes de afetar e ser afetado que estão

interpenetrados e em variação. Cada devir designa um complexo de relações em variação dos poderes de afetar e ser afetado.

Deleuze diz que:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos” (DELEUZE, 1980, p. 334).

Trata-se de entrar num complexo de afetabilidade qualquer, mas do ponto de vista das partes do corpo. Navegamos assim fora do nosso limiar humano de afetabilidade e nos tornamos isso que ultrapassa o limiar humano.

Entramos no que chama de uma zona de vizinhança ou de presença dupla. Mas, como do ponto de vista molar, não podemos mudar de forma, por isso, o devir é sempre molecular. Isto porque podemos entrar num outro plano de composição, mudar a natureza de uma multiplicidade que habita em nós, passar a uma zona de vizinhança, já que estabelecemos relações que são deste campo, plano, zona. A vizinhança é um campo fronteiro entre dois limiares de multiplicidades. Ocorre uma circulação das relações de duas ou mais multiplicidades e elas mudam de natureza, entram em devir, em variação de relações. Estes complexos de afetabilidade podem ser nomeados. Parece-nos que podemos estabelecer uma tipologia e que elas existem independentes do sujeito e são atualizadas ou expressas a cada vez, dependendo das experiências das pessoas. Parece-nos que estes complexos afetivos são endógenos e existem virtualmente em cada vida.

Esta zona de vizinhança entre multiplicidades é um campo indiscernível onde ocorre uma inter-relação entre os “elementos” de diversas multiplicidades. A presença destas multiplicidades virtuais afetivas é contemporânea a qualquer fase da vida. Isto quer dizer que coexistem com a forma humana vários poderes ou complexos virtuais afetivos que podem ser atualizados. Quando entramos num processo de devir isto quer dizer que entramos na zona de vizinhança de outro complexo afetivos ou ainda atualizamos uma das multiplicidades afetivas que nos povoam. Como diz Deleuze:

Ninguém se torna cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular. O homem não se torna lobo, nem vampiro, como se mudasse de espécie molar; mas o vampiro e o lobisomem são devires do homem, isto é, vizinhanças entre moléculas compostas, relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, entre partículas emitidas” (DELEUZE, 1980,p. 337).

Podemos entrar numa relação de repouso e movimento, num grau de afetabilidade que nos coloca numa zona de vizinhança de outra multiplicidade. “Tornar-se, significa, então, efetuar uma variação em uma multiplicidade qualquer, mas uma variação que ultrapassa o limiar de variação interna que mantém esta multiplicidade como “esta” multiplicidade. Significa ultrapassar o plano de composição desta multiplicidade. Ultrapassando o limiar dessa multiplicidade há um outro devir.

Um lobo, por exemplo, não é um modo de ser, mas um atributo, uma forma de ser, porque um lobo implica uma variação determinada do poder de afetar e ser afetado. Um lobo é um atributo, um gênero, um devir da vida, de uma vida. Somos a cada vez um complexo determinado de poderes de afetar e ser afetado e são esses complexos endógenos à vida que chamaremos de devir. O humano é apenas uma norma de articulação dos graus de afetar e ser afetado, ultrapassando uma medida determinada, um limiar, tornamo-nos não-humanos, animais, demônios...

Será o conceito de devir que utilizaremos para analisar a metamorfose sofrida pelo personagem Riobaldo. Como entender a transformação do personagem? Como entender o pacto que ele supostamente faz com o diabo? Como entender que a partir desse pacto ele se torna um outro? É o devir-diabo um duplo de Riobaldo?

Grande Sertão: Veredas é a história de um aprendizado, de uma experiência de um homem do sertão. Trata-se do relato da grande tragédia de se viver no sertão. Uma tragédia amorosa, do poder, do valor. O livro apresenta uma série de situações-tipo que representam dramas e conflitos de valores. O sertão é um conjunto de qualidades sensíveis materiais: cores, sons, silêncios, teores, sabores, temperaturas, texturas que se articulam em graus. O sertão possui qualidades materiais dispostas em seres que o habitam: vegetações, lugares, toda uma geografia, todo um sistema de signos, de sinais físicos que provocam sensações. O

livro é uma grande descrição desses sinais materiais e de seus graus de intensidade, rios, pássaros, céu, regiões, caminhos. Há no sertão toda uma espécie de sons, de cores e de qualidades tácteis; é uma visibilidade, uma sonoridade e todo um plano táctil. O sertão é um meio físico-geográfico com suas qualidades sonoras, tácteis, visuais, temperaturas, cores, vegetações. O livro também é uma grande descrição das qualidades dos homens e das mulheres, suas maneiras, gestos, olhares, detalhes. É um mapa dos detalhes, das qualidades, das maneiras de tocar, andar, falar, chefiar. Um homem é um conjunto de suas maneiras, gestos, falas, intensidade da voz, da escuta, do toque, da mandar, de obedecer, beijar, andar, montar a cavalo, atirar, pegar, sentir, cheirar, matar.

O Grande Sertão se apresenta como o confronto de duas referências societárias contrapostas e interligadas, coexistentes, dependentes e antagônicas. Quem mandava era o pai de família-fazendeiro que recorria aos bandos de jagunços para enfrentar os perigos do sertão. A família-fazenda-propriedade-linhagem é um sistema valorativo baseado no poder do pai e da linhagem. Os bandos constituíam um sistema subordinado ao sistema linhagem-fazenda, mas com outra concepção do mando e da atribuição de valor aos indivíduos. Estes dois sistemas coexistiam no sertão. Há, também, duas afetividades em conflito no livro, o jagunço e o fazendeiro coronel. A forma de viver representada pela fazenda-linhagem é uma determinada afetividade e a forma de viver em bando é outra. Para entender a estrutura da metamorfose sofrida por Riobaldo é preciso entender o sistema valorativo que operava no sertão. É preciso entender o modo de valoração e o modo de mando. Para pensar o mundo da fazenda e dos bandos é preciso analisar o problema do mando (poder, comando e concepção distinta da hierarquia) e o problema da distinção, que está ligado à honra, a consideração, ao bom nome, à dignidade. Cada sistema terá uma concepção das alianças, da partilha amigo-inimigo, da fidelidade, da traição, da autoridade.

O sistema linhagem-fazenda implica e possui uma pretensão implícita: a desarticulação dos bandos, que ora são aliados, ora inimigos, e a constituição de formas estabilizadas e institucionais de mando, de poder. Há uma aliança entre a família-linhagem e a forma-Estado. O Estado estabiliza o poder das famílias, mas há nos bandos uma outra concepção e configuração do poder que talvez postulasse uma outra forma institucional do mando que não a estatal. E outra concepção da distinção que não a linhagem. Também seria preciso entender as duas afetividades

em conflito, o fazendeiro e o jagunço. A análise da distinção e do mando nos faz discernir duas formas de agrupamento: uma que se articula em torno da linhagem-propriedade e outra em torno do bando de jagunços. A excelência é conferida de maneira diferente a partir dos dois sistemas que organizam a sociabilidade no sertão: a família e o bando. Há o fazendeiro coronel; o jagunço-chefe de bando como personagem. Riobaldo transita entre essas duas afetividades e entre os dois sistemas, o bando e a família, e sofre uma mutação.

Riobaldo, a partir de certo momento, experimenta a intensidade diabólica da vida. A partir desse quadro geral, podemos analisar a estrutura da transformação ocorrida pela personagem Riobaldo. Não seria possível fazer uma retomada de todas as características de Riobaldo anteriores ao pacto que ele fez com o diabo. De maneira geral, Riobaldo se encontrava num impasse, não possuía a distinção dos homens nascidos das famílias proprietárias da terra, amava um colega de bando, que não sabia ser uma mulher disfarçada, prometera seu amor a uma mulher Otacília que sabia que a família dela não aceitaria, estava à procura de um inimigo Hermógenes, um traidor do grupo que matara outro líder do seu grupo, Joca Ramiro, não conseguia alcançar as destrezas que o fizessem respeitado junto ao bando de jagunços, em suma, sua vida estava completamente sem saída.

Riobaldo, então, decide fazer um pacto com o diabo. Não discutiremos a veracidade desse pacto, mas seus resultados. Estes mostram que, a partir desse acontecimento, Riobaldo sofre uma metamorfose. Para analisarmos essa estrutura de transformação consideraremos de maneira geral o significado do diabo na obra. Veremos que se aproxima muito do que Deleuze chama de longitude e latitude.

Para Guimarães Rosa não há uma entidade personificada que chamaríamos de diabo. O diabo é um estilo, uma forma de operação, uma atividade determinada, uma forma de ser imanente à natureza. É uma atividade determinada ou uma maneira de ser que podemos chamar de demoníaca: “E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água” (Rosa, 2001, p. 426).

O diabo é uma forma de vida interior ao homem. É o avesso, o que é agitado, crespo e, pedregoso: “O diabo vige dentro do homem, os crespos do homem, ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!- é o que eu digo” (ROSA, 2001, p.03). São as forças inumanas, as forças irritáveis do homem. O estado-forma de ser, do diabo habita o

homem. Guimarães faz então uma análise do estilo do diabo que age na natureza e no homem: “Deus espera essa ganância. Moço! Deus é paciência. O contrário, é o diabo, se gasteja” (ROSA, 2001, p.10). O diabo, ou melhor dizendo, o diabólico é a forma de ser perdulário, impaciente, irada do homem. É a força bruta, não surpreendente, é aquilo que não é manso no homem. O diabólico é uma forma de velocidade, é tristonho, é aquilo que não permite gracejos, é a carranca. O diabólico é a ação aparecer, de se mostrar, é o não esperar, é a não possibilidade de milagres: “E, outra coisa o diabo é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro - dá gosto! Dá gosto! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza” (Rosa, 2001, p.15). O diabólico é a não providência:

Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaim, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar- é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim dá certo. Mas, se não tem Deus, então a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantada – erra rumo...” (ROSA, 2001, p. 48).

O diabólico é a ruindade do homem, é o engodo, é a qualidade de enganar (ROSA, 2001, p. 264), é o redemoinho, que significa o poder de fazer perder as referências, sejam geográficas ou existenciais. O diabo é o ocultador. O diabólico é, então, um estado interior, um comportamento, uma atividade, uma espécie de afetividade, um poder de afetar.

Depois que Riobaldo faz o pacto, ele volta para junto dos seus companheiros. Sente-se já a transformação. Os companheiros o acham falante. Ele está irritado. Fala a si mesmo que tudo está claro em sua mente, que queria pensar coisas novas, que ele estava alegre, contente com o viver. Então, começa a discutir com o chefe do bando, Zé Bebelo. Sugere que alguém se infiltre no grupo inimigo para colher informações. O chefe não concorda de início, Riobaldo quer brigar. Estava num estado de inimizade. Riobaldo, então sugere que se busque munição. Ele escuta a réplica e sente que tudo é engraçado e serve para maiores movimentos. Então,

acontece uma coisa estranha, os cavalos do bando começam a cismar com Riobaldo. Ele, então, amansa os cavalos. Na sequência, ganha um cavalo: “Ah, as coisas influentes da vida chegam assim sorradeiras, ladroalmente” (ROSA, 2001, p. 380). Ao ganhar o cavalo sente a inveja do chefe do bando e um ímpeto de desafiá-lo.

Em seguida dá uma ordem para alguém cuidar do cavalo e sente que o chefe do bando pode atirar nele. Mas ele não sentia medo: “O medo nenhum: eu estava forro, glorial, assegurado; quem ia conseguir audácias para atirar em mim?” (ROSA, 2001, p. 381). Ele se sentia leve, leve para correr o mundo ao redor. Ele acha que nesse momento tudo era possível e desafia o chefe: “ah, agora quem aqui é o chefe?” (ROSA, 2001, p.383). Ele pergunta três vezes e na quarta sente que se está perguntando é por que o chefe é ele mesmo: “Tenho de chefiar! – eu queria” (ROSA, 2001, p. 384). Então, Riobaldo se torna chefe e diz: “Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha; e com efeito tudo é grátis quando sucede, no reles do momento” (ROSA, 2001, p. 385). Riobaldo de mero coadjuvante do grupo, dilacerado, pertencendo a dois mundos, a partir do pacto com o diabo se transforma, se torna um homem poderoso.

Para Deleuze, uma metamorfose não se produz na relação eu e outro. O que nos tornamos não é um outro do eu. Um devir é a passagem entre complexos afetivos. O poder de ser afetado e de afetar se articula em complexos de afetabilidade e esses complexos estão interpenetrados, são singulares, o que implica que são incapazes de variar sem mudar de natureza, estão em variação contínua, são articulados em rede e são virtuais, o que implica o estatuto de esboço e oscilação contínua, a propriedade de implicar e existência em potencial. Os complexos de afetabilidade são multiplicidades virtuais, ou totalidades singulares, em fusão e abertas que habitam.

O Corpo sem Orgão é um meio povoado de complexos afetivos latentes e rudimentares. O Corpo sem Orgão é um campo afetivo virtual de onde decorrem os processos de construção da subjetividade. É um campo impessoal e originário. O Corpo sem Orgão é uma afetividade matricial, é a realidade anterior e interior às determinações ou estabelecimento ou construção do sujeito ou dos sujeitos. O Corpo sem Orgão é uma afetabilidade impessoal, uma capacidade orgânica sem um centro unificador. É a partir dessa realidade que o sujeito se constitui. No caso de

Riobaldo não há a transformação dele, um homem sem saída, num chefe de bando, onde, a partir do pacto com o diabo, tudo acontece de maneira surpreendente e benfazeja. Na verdade sempre estamos nos tornando algo, há sempre transformação. O tornar-se outro e o mesmo são processos concomitantes e constitutivos da subjetividade.

O Corpo sem Orgão é um “sente-se” originário, ele é determinado continuamente, está em variação contínua. A partir das relações estabelecidas intra e extra campo ocorrem mutações, ou seja, a constituição de complexos afetivos. O tornar-se diabólico de Riobaldo é apenas um dos complexos afetivos possíveis que ele podia dispor ou que estavam latentes e interpenetrados a outros no Corpo sem Orgão. O pacto que ele fez com o diabo significou a constituição de um campo de afetabilidade diabólica, porque os atributos que ele “ganhou” estão próximos dos que estavam sendo dito sobre a “identidade” do diabo. Cada complexo afetivo existente em uma vida é uma devir. Cada devir é uma população que nos habita. Um devir é uma produção de qualidades ou atributos. Os devires são os embriões que habitam o Corpo sem Orgão. O devir designa, então, uma pausa possível nas variações ocorridas no Corpo sem Orgão. Antes e depois do pacto são dois aspectos ou momentos de um devir. São momentos ou cortes nas variações que ocorrem no Corpo sem Orgão. São configurações possíveis.

Portanto, não há a relação “eu” e “outro”, mas transformação contínua e nessa transformação a constituição de configurações identitárias possíveis articuladas a partir de atributos determinados. A cada vez complexos afetivos se constituem. O devir em Deleuze é aquilo ao qual são atribuídos sujeitos como resultados desse devir. Devir é o movimento de afetar e ser afetado que constitui a cada vez sujeitos.

Tornar-se diabólico, no caso de Riobaldo, significa, então, estar no limiar da afetabilidade do diabo, no campo das relações de velocidade e lentidão do diabo. Riobaldo adquire qualidades novas e novas relações de movimento a partir do pacto com o diabo. É esse tornar-se diabólico, então, a metamorfose de Riobaldo.

Sendo assim, devir se constitui no nada. Nada não significa a pura negatividade. O nada é antes condição para o devir, pois, para que algo possa vir a ser, é preciso que ainda não seja. Quando dizemos que o nada é, é como se anunciássemos que ele é alguma coisa. No entanto, o nada não é algo, no sentido

de coisa, embora não seja também, o oposto vazio. Ele é à medida que é provocação para ser.

Quando o devir sussurra para o homem, mostrando-lhe o nada, o homem mergulha na angústia. Aquele que quer Ser-tão, este deve amar o devir e a angústia.

Diferentemente do temor, a angústia não remete a nada de exato. Sendo assim, não tem o sentido de ansiedade, pois a ansiedade se dá diante de algo que é incerto, inexato. Sendo a abertura diante da liberdade como puro possível, a angústia se origina do nada, pois a liberdade que lhe abre adiante não é uma propriedade, mas um poder ser. É precisamente isso o que vai distinguir o homem do animal: o fato de que a liberdade é para ele um poder ser que se abre diante do nada, do nada que ronda a sua existência.

O nada está presente para o homem porque ele não é um ser já previamente constituído, acabado, concluído, sem história como o animal. Pelo contrário, o homem está sempre sendo, se fazendo, procurando vir a ser o destino que lhe é próprio. Mas o destino também não é coisa alguma, não é um fato consumado que vem pronto e se apresenta ao homem. Se assim fosse, o homem não teria liberdade. O homem é livre não porque pode escolher entre o bem e o mal, ou porque pode escolher entre os vários destinos que se lhe apresentam. Ele é livre porque está aberto diante do nada e porque, com isso, tem o poder de vir a ser, de constituir-se sujeito. Com isso, ele entra em sua liberdade. O devir, sendo nada, não é algo preciso; exato. Enquanto poder ser, o devir é uma possibilidade necessária, isto é, que comporta tanto a necessidade quanto a contingência.

É necessária porque não pode apresentar-se sempre, contudo, é algo apenas possível, pois se apresenta enquanto nada. Este nada é a possibilidade aberta para o homem, que, enquanto ser livre, tem a sua liberdade apenas como uma possibilidade de abrir-se para essa possibilidade de vida.

Desse modo, o devir, como o que necessariamente sempre aparece como possibilidade, é o que se encontra em relação com o nada da angústia.

Para poder explicar o devir é preciso ser tão ambíguo quanto ele. Assim também era o oráculo. Mas, na vida, não há como não consultar oráculos. O oráculo é como o destino que à noite nos sussurra, conforme falou Riobaldo. O que ele nos sussurra é ambíguo, não é nada claro, certo, por isso é nada.

O trágico da vida não é essa contradição presente no devir, o fato de que somos nós os intérpretes da sua ambiguidade, mas sim o fato de consultarmos.

Quando o consultamos ele não é claro, o que ele anuncia é só o possível. Ciente disso, Riobaldo diz: “Possível o que é – possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena.” (ROSA 2001, p. 369). Quando o consultamos, somos perpassados pelo nada, pela angústia. Na conversa que mantém com o devir, que lhe acena, mas logo se esconde, Riobaldo sente-se tomado pela angústia: “Ah, fiquei de angústias. O medo resiste por si, em muitas formas. Só o que restava para mim, para me espiritar – era eu ser tudo o que fosse para eu ser, no tempo daquelas horas.” (ROSA 2001, p. 253).

O que importa ao herói não é o sucesso ou o fracasso, decorrente da sua ação, mas o fato de se comandar desde si mesmo. Ao se ordenar assim, ele tudo pode, pois não se deixou comandar desde fora. Quando assim procede, ele é sempre vencedor, seja na vitória ou na derrota, pois se deixou comandar desde si, foi tudo aquilo que era preciso ser.

O que é sensível ao sussurrar do devir é tanto o mais forte como também o mais frágil. O mais forte porque é capaz de fazer o mundo girar no fluxo da sua ação, arrastando-o consigo no poder da sua criação, pois é o que tem o poder de criar mundo. É também o mais frágil, porque se deixa sucumbir por amor à sua criação, pelo movimento do seu devir.

O que Riobaldo ama acima de tudo não é atingir um fim para a sua ação; antes, é isso o que mais teme. O seu grande amor é comandar-se desde si, indo além de si. Quando se encontrava nas “Veredas-Mortas”, vimos que Riobaldo nada buscava, além de poder ser, de estar sendo. Mas, poder-se-ia perguntar, o que ele queria então não era acabar com o Hermógenes? Isso, ele nos diz, “[...] figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão.” (ROSA 2001, p. 298). O que mais queria Riobaldo era estar sendo, poder ser, comandar-se desde si, desde um destino, pois o rio, como ele diz, não quer chegar a lugar nenhum, mas sempre correr, fluir, e nesse fluir ser mais grosso, mais fundo.

O poder ser significa estar imerso no nada do devir. Nesse estar imerso, uma voz não tão clara sussurra para o homem. Ela é o oráculo do seu vir a ser. Nesse sussurro, ocorre o diálogo da alma com ela mesma, que se dá no silêncio da solidão. Nessa hora, em que se ouve o murmúrio do devir, em que o silêncio é tão mortal que faz ruído, o homem encontra-se imerso na angústia. O nada, que dá

nascimento à angústia, é provocador, anunciador. Uma constelação anuncia o rumo, provocando o homem a ser, ou melhor, a vir a ser aquilo que ele já é, ou seja, a possibilidade que já lhe foi anunciada como um destino.

Acerca disso, Nietzsche em Zarathustra nos diz o seguinte: “Do Caminho do Criador”: “Terrível é estar a sós com o juiz e vingador da própria lei. Assim uma estrela é arremessada no espaço vazio e no gélido respiro da solidão” (NIETZSCHE 2009, p. 78).

Essa estrela que é arremessada indica norte, direção, destino. Ela é arremessada no espaço vazio, surge no buraco, no nada, no vazio, no oco que é o homem indicando-lhe um devir. No entanto, essa indicação de caminho é, para aquele que é sensível a ouvir o seu sussurro, como uma estrela que orienta o rumo. A maior dor para o homem é ser ele, no orientar-se do seu rumo, o juiz, e também o realizador da ação. Sendo assim, ele é o oráculo de si mesmo, do seu destino, e também o seguidor da luz de sua estrela. Essa é a sua mais terrível solidão, ser o juiz e o cumpridor da lei do seu devir.

Tal acontecimento não é objeto de reflexão, ou seja, não é algo sobre o qual o homem previamente reflita e decida racionalmente. Não, é algo súbito, imediato, que tal como o alvorecer preenche a escuridão da noite de solidão do homem. Acerca da imediaticidade desse acontecimento, Riobaldo assim se expressa: “Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha; e, com efeito, tudo é grátis quando sucede no reles do momento” (ROSA, 2001 p. 310).

Desse modo, ele procura descrever o acontecimento extraordinário que foi ele ter se tornado chefe, o Urutú-Branco. Para essas coisas, o entendimento vem sempre tarde, procurando acompanhar o que já se deu o que já é passado. O entendimento, nesse caso é como o trovão, que anuncia o corisco que já passou.

Por isso, Riobaldo vai considerar que “a morte é corisco que sempre já veio.” (ROSA 2001, p. 154). Assim, entender o devir é ambíguo, pois ao procurar entendê-lo, nós já estamos dentro do seu movimento, que sempre já se deu, e com isso, sempre chegamos tarde. Para entendê-lo, portanto, é preciso entrar no movimento da ambiguidade. Por isso, segundo Riobaldo, “a gente só sabe bem aquilo que não entende.” (ROSA 2001, p. 268).

Saber, nesse caso, é entender que o movimento do irromper de vida se dá desde a circularidade, desde a ambiguidade, visto que o vivente, enquanto o que

está sempre inserido na vida, não pode ficar de fora da vida para apreender a origem do seu movimento. Isto significa que quando tenta apreender o dar-se da realidade, o homem já se encontra sempre dentro dela, dentro do acontecer de uma possibilidade de realidade.

Esse saber não é objeto do entendimento, pois não é possível entender racionalmente o que é contraditório, circular. Isso, no entanto, não desmerece este saber; o entendimento, ao contrário, é que não é o saber adequado para a compreensão desse movimento. Nesse movimento, o homem é o seu poder ser, isto é, ele é, essencialmente, conforme compreendia Nietzsche, vontade de poder-se, de poder sempre vir a ser. Sendo assim, o que ele quer acima de tudo, como mostrou Riobaldo, é querer estar sendo, querer sempre poder ser, querer sempre poder querer. Isso, porque o homem é, em essência, coisa nenhuma, mas tão somente o seu devir, a sua história. Isto significa dizer que ele não é previamente nenhum sujeito constituído. O que ele vem a ser, um sujeito, um eu, é decorrência do nada que o ronda, do querer sempre estar sendo.

Este querer é que leva ao acontecer da sua história. Por isso, podemos concluir que "... a essência humana... só passa a existir depois que a vida se acaba, deixando atrás de si nada mais que uma história" (ARENDRT 2007, p. 206).

Em *Grande Sertão: Veredas* temos o dar-se, o acontecer de um devir, que é a trajetória de Riobaldo. Nesta trajetória, o sujeito Riobaldo é o que vai se desvelando no desenrolar da sua história. Não é algo previamente constituído, mas sim algo que vai sendo, que vai acontecendo. Enquanto o que narra a sua própria história, Riobaldo não conta simplesmente fatos e acontecimentos passados. Ele descreve o próprio constituir-se de sua realidade. Mas, como o que narra, ele não se encontra fora da história que está sendo descrita. Como o que está vivo ele é tomado, é transformado por seu dizer, pois ao narrar, ele também é o que se deixa mostrar, o que aparece, o que se desvela tornando-se sujeito e objeto da sua narração.

Está sendo o que descreve o vir a ser do seu devir. Da sua história ele é tanto sujeito como também personagem, pois, ao mesmo tempo que a faz com suas ações, também é feito por ela, visto que a sua essência é, no final, a sua história.

Na descrição que faz dela, ele se deixa mostrar como sendo livre porque pôde querer, porque pôde determinar-se desde si mesmo. Esta liberdade não é, como se possa pensar, a propriedade de um sujeito previamente constituído, que

decide as coisas a partir de uma suposta autonomia da sua consciência. Não. A liberdade é um puro possível.

Ser livre, de acordo com isso, significa querer a emergência disso que é só possibilidade, poder ser puro querer. Isto, enquanto o supremo risco é a travessia. Neste estar lançado na travessia, o homem também entrevê margem, mas não como o ponto de apoio em que ele pode permanecer estaticamente seguro, e sim como aquilo que é vislumbrado desde a correnteza que arrasta como o que pode dar novo impulso ao querer, à travessia.

No fluxo dessa correnteza, o homem vai se constituindo sujeito, em obediência ao murmúrio de um destino, que lhe anuncia uma possibilidade de vida. Ele é livre porque manda em si mesmo a partir da obediência a esse aceno. Este jogo de mando e obediência é magistralmente descrito por Nietzsche no discurso “Do superar si mesmo”, da segunda parte de *Assim falou Zaratustra*. Neste jogo, o homem só pode mandar se obedecer; se for subserviente, servil ao seu dever.

Assim ele torna-se senhor de si mesmo. Isto é o que deveria querer o homem, para ser essencialmente o que ele é. O divino no homem é a sua servidão àquilo que ele pode ser. Com isso ele entra no ser-tão, logo passa a ser o que comanda a si mesmo obedecendo, servindo, atento à centelha do divino, do corisco. Querer poder ser é querer essa centelha, é buscar o que em si é vivo, o que flui de si. Este querer é travessia. Desde a travessia do São Francisco, em que aconteceu o despertar da sua aurora, Riobaldo vislumbrou, desde si mesmo, a travessia do ser-tão. Essa travessia foram as suas transformações, todas as suas possíveis auroras. Esse ser em pleno desenvolvimento ontológico é semelhante um rizoma, a qual não tem curso firme para se trilhar.

3. RIZOMA, RIZOSEMÂNTICA

Neste processo de ressignificação, a hermenêutica (BARTHES, 1970,p.22) muda seu estatus, diz Deleuze, “[...] a arte de interpretar deve ser também uma arte de romper as máscaras e de descobrir quem se mascara, e porque, e com que sentido se conserva uma máscara remodelando-a” (COSTA, 2003, p. 35). Como trabalho de desconstrução, a interpretação se efetua em *mise-en-abîme*⁴, remodelando-se permanentemente, sem se esgotar, sem nunca atingir texto originário inexistente. Essas plurifacializações que dão ao texto uma ilegibilidade de qualquer verdade.

Entender Deleuze e Guatarri em seus platôs significa entrar em uma forma de interpretar o pensamento. Não tão diferente do entender Riobaldo na sua travessia. As possibilidades analíticas e os horizontes são diversas e quase infinitas. Assim como Deleuze e Guatarri, são múltiplos ao escreverem acerca do rizoma, “Escrevemos o *anti-Édipo a dois*. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE, 2011, p.17), essa multiplicidade do singular remete-nos ao próprio Riobaldo que, na travessia ora se faz de homem comum, ora de cangaceiro, ora de chefe do cangaço, ora amante do proibido, ora todas as possibilidades do ser.

A narrativa de Riobaldo tende aos sentidos múltiplos e rizomaticamente busca várias combinações. Assim como o livro é um agenciamento para Deleuze e Guatarri, a narrativa riobaldiana se envereda por um agenciamento em que a materialidade textual ou o foco se plurifacializa diante do leitor. Este não se preocupará com o sentido da narrativa, mas com as possibilidades instauradoras de sentidos que a narrativa sugere. Como diz Deleuze “Um livro é um agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade...” (DELEUZE, 2011, p.18). O livro não tem outra função senão mediar o sujeito com o conhecimento, ele não é o conhecimento, mas mediador do conhecimento. A narrativa realizada por Riobaldo não é norteadada para um único foco ou tema, mas por agenciamentos das

⁴ Consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. “Intertexte et autotexte”.

possibilidades de sentido, “pão ou pães é quetão de opiniões”(ROSA, 2001, p.24), na perspectiva prevista por Deleuze:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpo sem órgão ele faz convergir o seu. (DELEUZE, 2011, p.60)

O livro não significa nada, a sua função não é estabelecer relação de sentido com este mundo. Ele não diz nada e nunca quis dizer. Sua permanência é única e exclusiva como multiplicidade, como metamorfose constante. Ele é apenas um agenciador. Se pensarmos em um período da literatura, por exemplo, colonialista, teremos uma literatura repleta de relações de significados e significantes. Sua existência está inteiramente relacionada com a realidade e por meio de sua escritura estabelece uma relação objetiva e estreita com a realidade. Esse comprometimento com a realidade fez com que a literatura aproximasse da sociologia. Já na literatura chamada modernista, houve um alargamento da potencialidade semântica dos signos.

A constituição da linguagem envolve diversas ramificações que formam uma rede cuja trama tece uma grande peça, a comunicação. A esse fenômeno de articulação Deleuze e Guattari chamam agenciamentos de enunciação:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentariedade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. (DELEUZE, 1995, p.11-12).

Em seus estudos acerca do fenômeno que sedia a rede comunicacional, os filósofos apontam que um agenciamento não fala das coisas em termos de sua

representação, e sim de um estado de coisas, sendo ele próprio, o agenciamento, um promovedor de potencialidades e de mudanças. Por não seguirem hierarquias, esses rizomas articulam-se aleatoriamente, podendo desmontar um sistema fechado e cada unidade dessa rede comunicacional que se constitui independentemente de um ponto de origem. Essa autonomia leva ao processo rizomático, permitindo que haja a multiplicidade e a quebra das determinações binárias. Na literatura, o processo rizomático confere a condição de devir, ou seja, do vir a ser. A proposta da multiplicidade trata justamente de romper com a imposição da relação binária e com a retórica da literatura tradicional, e, por conseguinte, instaura a polifonia como condição de efetivação de vozes independentes que podem se combinar sem danos de se tornarem homofônicas.

No caso de *Grande sertão: Veredas*, a narrativa é rizomatizada e está representado no sertão, um mapa aberto de linhas irregulares que se estendem a qualquer direção aleatoriamente, levando a um processo que independe de um ponto específico de origem que não possui conclusão, e sim uma abertura a outras variáveis comunicativas que, por sua vez, geram diversas outras leituras prováveis: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador [...] o sertão está em toda parte [...]” (ROSA, 2001, p. 24).

Não se trata do sistema arbóreo, visto que este se contempla pela condição binária, onde uma raiz gera duas, e depois quatro e assim por diante. No rizoma, uma partícula de raiz se multiplica em muitas outras, de forma aleatória e totalmente independente.

Um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em função de impotência. [...] Princípio de multiplicidade: é somente quanto o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas [...] Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza, à medida que ela aumenta suas conexões (DELEUZE, 1995, p. 16-17).

Em outras palavras os agenciamentos de enunciação, com seus princípios de territorialização e desmaterialização, apontam para duas vertentes: a primeira entendida como o agenciamento, ou seja, o próprio evento que potencializa seu trânsito no espaço narrativo; a segunda, a rizomatização expandindo as relações em uma obra aberta. A desterritorialização se dá na troca dos gêneros não apenas no que é falado, como também na recepção dessa fala, tornando o espaço em que se dão essas vozes à personificação de um signo em trânsito. O que nos parece inteligível nessa relação é aonde o signo transita; desvinculado de uma sintaxe normativa, o código nesse momento passa a ser o significado que se dá nessa intersecção de mão rizomática e dessa forma, amplia-se ao mesmo tempo em que desmaterializa em um instante fixo, ou melhor, em uma escrita fixa.

Seguindo tal ponto de vista, deixaremos de ter enunciado e enunciação. O que observaremos é a potencialidade de falas mutantes dando ao campo da virtualidade um agente transformador que ultrapassa o limite do espaço e do tempo na folha de papel. Nesse sentido, o fazer literário em *Grande sertão: Veredas* é a condição de um espaço aberto que só existe diante da rizomatização proposta pelo liso (espaço aberto) e pelo estriado (espaço marcado pela nova fala/linguagem que se impõe na interprosa).

Chamamos a atenção para o fato de que nem sempre o código para a leitura está contido apenas no instante verbal, ler, então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível capturar a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum, contudo pessoal. Assim, se sabemos que a leitura é um processo cognitivo de ler e ver, ouvirmos com nossas mentes, podemos dizer então que muitos escritores com certeza são bons ouvintes.

Ao lermos *Grande sertão: Veredas*, temos a impressão que essa escritura tratará apenas de uma narrativa de homens que se relacionam com o meio sócio-político-religioso. De homens que por bravura histórica marcaram um período da nossa história. De fato, essa é uma leitura genuína, mas, genuína e ingênua se ficarmos apenas nela. Como afirmamos anteriormente, *Grande Sertão: Veredas* é um livro agenciador. Ele é pluri, múltiplo, ambíguo e multi. Através do uso da realidade como matéria de materialidade textual, transpassa toda e qualquer possibilidade de leitura referencializada.

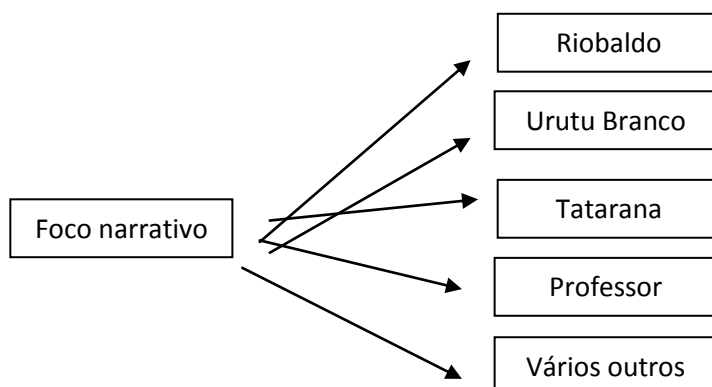
A plurifacialização semântica eleva a narrativa a um nível metafísico. As possibilidades semânticas se multiplicam a cada nova leitura, “Tudo é e não é”.

Existe sempre um novo em uma nova leitura. Diante dessas possibilidades múltiplas de sentidos é que abordaremos essa obra de João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas* é um rizoma deleuziano. É um rizoma em toda a sua plenitude.

3.1 Manifestação rizomática em Riobaldo

A primeira pergunta a se fazer é: Quem é Riobaldo? Pergunta difícil e impossível de responder, porque nenhum personagem real ou fictício pode conhecer-se de verdade e isso interfere no projeto compositivo da narrativa que chega a um ponto de desestruturação da narrativa, na sua desestética. O leitor precisará compreender que, o que importa nesta narrativa não é a estrutura estilizada usada pela tradição literária. Pelo contrário, a estética dessa narrativa está na antiestética na des-estética.

A estrutura narrativa preconizada durante séculos começa a ser deixada de lado por alguns escritores contemporâneos, entre eles Guimarães Rosa. O personagem principal não tem mais significado e nem tanta supremacia diante do todo. Em alguns trechos da narrativa percebemos que o personagem principal se esfacela, e suas variadas feições se espalham pelas múltiplas personagens, como se vê:



O enredo não é voltado para a personagem, mas o desenredo evocado nesta narrativa é que ora ou outra vai privilegiar o protagonista. Dessa maneira, na quebra

de ritmo narrativo, essa literatura se desassimila das chamadas literatura colonialista.

3.2 Desterritorialização de Riobaldo.

Assim como o rizoma é desterritorializado, Riobaldo também se desterritorializa. A desterritorialização rizomática se dá a partir de uma não fixação. O rizoma é uma raiz que não segue um curso firme e constante, sua essência está nas possibilidades múltiplas de se caminhar sem rumo e sem forma. O rizoma se desterritorializa numa sequência não lógica e sem precedente “O rizoma é uma antigenealogia” (DELEUZE, 2001, p.28). O rizoma é um sistema aberto, por isso ele pode fugir, se esconder, confundir, sabotar e/ou cortar caminho. Não que existam caminhos certos, talvez o correto seja o mais intensivo (e não o caminho do meio).

As linhas de fuga são aquelas que escapam da tentativa totalizadora e fazem contato com outras raízes e seguem outras direções. Não é uma forma fechada, não há ligação definitiva. São linhas de intensidade, apenas linhas de intensidade. Pesadelo do pensamento linear, o rizoma não se fecha sobre si, é aberto para experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades e cria seu ambiente. Trata-se de ciência? Isso importa? São apenas agenciamentos, linhas movendo-se em várias direções, escapando pelos cantos, o desejo segue direções, se esparrama, faz e desfaz alianças. Chame do que quiser então: “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE, 2011, p.49).

Não podemos mais apostar em compartimentos, o rizoma se espalha. Não há motivos para seguir uma linha reta, um método cartesiano. As linhas tortas se ligam, confundem, espalham, alastram. As conexões multiplicam-se, logo, a intensidade também. Assim temos a chance de criar novos sentidos, micro-conexões que se difundem, diluem, confundem e disseminam. “A questão é produzir inconsciente e, com ele,

novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (DELEUZE, 2011, p.38).

Assim como o rizoma “[...] não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (DELEUZE, 2011, p.43), a narrativa riobaldiana evidencia essas características de infinitude narrativa. Nas palavras iniciais da narrativa temos a ideia que a história já estava sendo contada a terceiros, bem antes de convidar o leitor a participar da narrativa “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não” (ROSA, 2001, p.23), ou seja, o leitor só entrou na conversa quando ouviu um tiro que lhe assustou e indagou o que estava acontecendo. É uma narrativa que começa não pelo começo, porque não existe começo. Assim como a música toca no salão mesmo antes de termos chegado para a dança, assim é o leitor em *Grande Sertão: Veredas*. Foi no susto que o leitor se ateuve ao que estava acontecendo.

O símbolo que marca o interesse do leitor pela narrativa é do infinito e, também, no encerramento da narrativa. O símbolo é a própria caracterização do rizoma. Contrário de outras raízes que se estabelecem firmes e resolutas, o rizoma se desvencilha dessa normatividade e passa para a irregularidade. Tal como nas narrativas atuais, não existe uma regularidade narrativa, muito menos um foco narrativo. A função de montar o enredo (se isso for possível) é do leitor. O leitor que é o agente de significação que, encontra nessa narrativa as possibilidades dessa montagem, o que confere a essa obra a característica de rizoma, com suas possibilidades de combinações, de leituras diferentes, diversificação temática e plurifacialidade semântica. O clímax narrativo não se encontra na conclusão (até porque não existe conclusão) se encontra a travessia da leitura.

A estética rizomática textual se encontra na travessia. Tudo acontece como criação artística, suprimindo o conceito de saída ou de chegada “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p.80). É nessa travessia que tudo acontece. É no intervalo que se entende o real significado do ser. Uma das máximas que Riobaldo expressa muito bem essa ideia é: “Viver é negócio muito perigoso...” (ROSA, 2001, p.26). Essa expressão enriquece o conceito de travessia, fator muito importante nessa obra. Viver é perigoso a partir da compreensão do real significado do viver.

Riobaldo experimentou a vida no seu estado mais pleno do ser. Ele não foi apenas um elemento constituído pelas ideologias sociais, Riobaldo se atreveu sair

dos moldes comportamentais regidos pela maioria. Não havia limites considerados para sua vida, os únicos eram sua chegada e sua saída, neste intervalo de tempo que se chama de travessia, as possibilidades do ser são múltiplas e infinitas.

Por este motivo, afirma categoricamente que “viver é perigoso”, porque quando se lança na vida, ela lhe dar possibilidades, mas, para atingir essas possibilidades o preço será alto. Os riscos são eminentes, as tragédias acompanham bem de perto. Por mais que Riobaldo se lançasse nas possibilidades múltiplas da vida, houve aquilo que deixa o homem cauteloso em algumas ações, o medo. Riobaldo tinha medo sim da travessia, pois, “[...] no meio da travessia não vejo!” (ROSA, 2001, p.51). Nos instantes da vida, nos momentos dos atos em acontecimentos, não percebemos de fato da real importância nas decisões tomadas. Riobaldo tinha medo da travessia “Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo” (ROSA, 2001, p.121).

A travessia é como um devir, ela acontece acontecendo. Não existe um prenúncio do que virá, mas, apenas as expectativas do que virá “[...] viver é etcétera [...]” (ROSA, 2001, p.110). A vida se manifesta como *Anti-Édipo*, não existe fado, não existe nada pronto, definido ou arranjado, a aurora apenas prenuncia que está diante de nós, varias possibilidades de ser. O texto contemporâneo é cheio dessas variáveis discursivas. Assim como Riobaldo caracteriza a vida como um (matamerfose) risco, a narrativa moderna também assim o faz. As alterações semânticas estão sempre em evidência para os leitores, criando uma instabilidade na significação. Esse tipo de narrativa é perigoso pelas aberturas dadas.

O livro não está mais fechado e concluído, ele está aberto e em expansão, sem limites e sem regularidades. Ele se reforça é no curso contínuo “... riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE, 2011, p.49).

No processo de desterritorializar as palavras começam a ganhar força e multiplicidade. O leitor é que estabelece e faz o jogo significante funcionar. A partir do seu interesse e de sua capacidade criativa é que o livro vai se evidenciando como uma construção múltipla. A narrativa projeta-se com esse intuito e cria as possibilidades de leituras, mas é o leitor que decidirá sobre horizontes a serem seguidos, pois, este precisará seguir um direção, qual, somente ele poderá saber. Assim como Riobaldo tinha um destino não fixado, assim também o leitor precisará desafixar sua possibilidades de existência.

3.3 Transfiguração de Diadorim

Diadorim desde cedo descarta o seu papel de mulher, por imposição ou sugestão do pai, que diz que ela “carece de ser diferente, muito diferente”. Assim, abafando sua porção feminina e, utilizando uma verdadeira armadura viril, “macho em suas roupas e suas armas” (ROSA, 2001, p. 511), encobre a real identidade, encarna o papel do jagunço Reinaldo e segue pelas trilhas do sertão junto do bando de Joca Ramires.

Toda a “carapaça” utilizada pela moça, entretanto, não consegue apagar a sua natureza feminina, natureza esta que aguça em Riobaldo um amor incompreensível e perturbador, que há de acompanhá-lo feito sombra, provocando um constante desassossego, uma vez que ele desconhece sua identidade feminina e pensa estar amando alguém de natureza igual a sua – um homem. Contudo, muito embora Riobaldo não veja uma mulher diante de si, pois ela se apresenta externamente travestida em homem-jagunço, algo em seu íntimo antevê – “O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (ROSA, 2001, p. 45) – o que somente ao final irá se descortinar diante dos seus olhos; algo em seu ser aponta na direção daquela que poderia ter sido a sua companheira, a sua mulher, mas que “não foi, não é, não fica sendo” (ROSA, 2001, p. 614), porque o destino lhe reservava outros caminhos.

O princípio feminino em Diadorim, mesmo sufocado pelo masculino que a moça se vê obrigada a adotar, impõe o caráter sedutor, o feitiço inerente a todas as mulheres desde a origem. Dessa forma, seu corpo, seu cheiro, suas maneiras, tudo encanta, perturba, desvia, desperta os sentidos. Ainda menino(a), enfeitiça Riobaldo ao desvendar-lhe um mundo antes ignorado, repleto de cores, sons e perfumes, dominado pela graça e o encanto das flores e das aves.

Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. 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. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueço de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? (ROSA, 2001, p. 120)

O contato com o “menino”, entretanto, não abrirá apenas as portas de um mundo belo e encantador a Riobaldo. Bastante revelador, o primeiro encontro dos dois dará mostras do caráter ambíguo de Diadorim e antecipará o porvir de Riobaldo. Quando as águas claras do rio de-Janeiro são subitamente puxadas pelo rio São Francisco “todo barrento vermelho”, é como se uma profecia se delineasse, marcando-lhe o destino, adiantando a “feiúra”, os horrores que o futuro lhe reservava.

A travessia do rio, aliás, apresenta um importante valor simbólico, relacionado ao elemento *água*. Realmente, em *Grande sertão: veredas* a travessia pelas águas do São Francisco representa, de certa forma, o renascimento de Riobaldo que, em uma espécie de rito de iniciação, passa “da preexistência para a existência, com a aquisição da capacidade contemplativa”, que assinala, ainda, uma certa inversão da antiga prerrogativa na qual a água possui valor de santificação e purificação.

A travessia de Riobaldo, com efeito, representará uma descoberta do mundo que, até então, lhe era ignoto; que não houvera ainda sido percebido em toda a sua dimensão e força. Para Riobaldo, porém, não há somente o encantamento, o belo, há também o obscuro, o nefasto. Assim como as águas claras e mansas podem subitamente se revelar turvas e violentas, também o “menino” que o encantara com sua beleza e sensibilidade, há de revelar uma face sanguinária e fria, bem como uma perturbadora coragem, com a qual é capaz de rasgar a ponta de faca, e sem nenhum titubeio, qualquer um que venha a ameaçar-lhe.

O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na cõxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo o capricho. – “Quicé que corta...” – foi só o que disse, a si dizendo. (ROSA, 2001, p. 124)

Diadorim, dúbia sempre, é quem há de despertar a atenção de Riobaldo para as ambigüidades circundantes, o claro e o escuro; o amor e o ódio; o bem e o mal; tudomisturado, tudo coexistindo; o caos promovendo a ordem – e até mesmo Deus “manobrando por intermédio do *diá*”. Assim, não espanta que a mesma personagem que lhe ensina a apreciar “as belezas sem dono” (ROSA, 2001, p. 42), a admirar a

natureza com seus sons, aromas e matizes, irá conduzir Riobaldo rumo a crueza, a aspereza do sertão e seus (des)rumos.

Diadorim, encantadora, tentadora, fascina Riobaldo, seduz o jagunço e arrasta-o para trilhas de sangue, dor e desolação, nas quais encontra-se mergulhada buscando limpar o sertão e vingar a morte do pai. Como diz Antônio Cândido (1977, p. 194), “Diadorim, andrógino e terrível como os anjos, primeiro trouxe-o para o bando, depois contaminou-o com o seu projeto de vingança”. Diadorim, diabólica, com toda a malícia e astúcia de mulher atrai Riobaldo, e toma-lhe o sossego, o pensamento, o entendimento.

Mais 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 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. (ROSA, 2001, p. 162-163)

Vestida de homem ou não, o fato é que Diadorim é mulher e, tal como se pensava na Idade Média, a mulher é a mais perigosa de todas as armadilhas, porque ela é uma armadilha do demônio que, com o seu auxílio, enreda, enfeitiça, prende nas suas teias os homens desprevenidos. Ao homem basta contemplá-la, ouvi-la, sentir-lhe o perfume, e já estará dominado, entregue, perdido: Pois se a mulher enquanto alma sensível está associada à sensualidade, ou seja, à possibilidade de engendrar concupiscência, então até mesmo percebê-la.

À Diadorim, mulher, fêmea tentadora, bastava a existência, ainda que “todo apertado em seus couros e roupas” (ROSA, 2001, p. 312), para desassossegar Riobaldo, confundi-lo, desatiná-lo, e despertar-lhe aquele gostar condenado. Diadorim, que infunde-lhe uma paixão equívoca, vizinha do estado de confusão e encantamento atribuído ao Maligno ou a poder do Destino.

Riobaldo olha, olha, torna a olhar, mas não entende, não consegue alcançar o como e o porquê de tamanho desatino por conta de um jagunço, de um “macho em roupas e armas”; e mais olha, e mais não entende; e mais se desassossega, uma vez que tudo o que vê diante de si é um guerreiro bravo, masculino no vestir e no guerrear, mas de onde, então... De onde emanava tanta sedução, tanto poder e

encantamento? Só podia mesmo ser feitiço. Feitiço, artes e partes do Demo, astúcias do Maligno.

Entre os preceitos acerca dos feitiços e encantamentos dos quais os homens se deveriam acautelar, os inquisidores chamavam a atenção, no período de caça às bruxas, para o poder de algumas mulheres de lançarem feitiço sobre outras pessoas por meio do olhar, no qual, se pode concentrar uma certa força sutil. Em *Grande Sertão Veredas*, não por acaso, é frequente, nas lembranças de Riobaldo, a alusão aos olhos de Diadorim:

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, aquelabeleza verde, me adoecido, tão impossível. (ROSA, 2001, p. 62)

Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. (idem, p. 121)

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 idéia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. (idem, p. 305)

O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. (idem, p. 505)

Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. (idem, p. 511)

Além disso, cumpre ressaltar – e a artimanha aqui não é apenas do “maligno”, mas também do mago Guimarães Rosa – que os olhos de Diadorim, taticamente, são verdes, cor da expectativa, da Esperança, do estar a caminho, mas cujo simbolismo também remete, em sentido negativo, ao veneno e à morte. O próprio Riobaldo se pergunta (ou adivinha?) se aquele amor, que o punha doente, poderia vir do demônio: “o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-nãoexiste?” (ROSA, 2001, p. 155). Por vezes, o jagunço parece mesmo ter certeza: 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 espirecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. (...) Sempre. Do demo. (ROSA, 2001, p. 163).

Também, a maneira como o jagunço se refere ao diabo – *diá* – não por simples coincidência, é o mesmo diminutivo pelo qual chama por Diadorim, certa vez:

Diga o senhor, sobre mim diga. Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem sabe a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? (ROSA, 2001, p. 56).

[...] Mas, porém, quando isto tudo findar, Diá, Di, então, quando eu casar, tu deve de vir viver em companhia com a gente, numa fazenda, em boa beira do Urucúia [...] (ROSA, 2001, p. 604). O que reforça ainda mais a possível origem diabólica daquele sentimento de Riobaldo é que, o encantamento por Diadorim somente se desvanece no final do romance, quando Hermógenes, a própria encarnação do diabo, é finalmente destruído.

Em *Grande Sertão* não havia remédio, não havia Anjo santo, havia apenas “o diabo na rua, no meio do redemunho...” (ROSA, 2001, p. 611) e, para neutralizar o demo e seu poder, para aniquilar o Judas, só mesmo Diadorim – anjo ou demônio? Diadorim era feita de amor ou só conhecia mesmo era o ódio? A ambigüidade sempre presente, que em Diadorim não se define. Diadorim é o falso, o dúbio, o escondido, é a neblina...

Se através de Diadorim o olhar de Riobaldo se abre para um mundo novo, também é através dela que sua alma se abrirá para o desequilíbrio, para a angústia do “não-saber e querer”, que há de acompanhá-lo feito sombra, a figura de Diadorim a aparecer e desaparecer: “Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada?” (ROSA, 2001, p. 78). Culpada, Diadorim era e se sabia culpada, mas de quê? De ser mulher, é claro. Como mulher, é uma filha de Eva, a responsável pela expulsão do Paraíso.

Sendo mulher, não tem como fugir à sua culpa. É dela, pois, que advirá a dor, o sofrimento. A mulher é fadada a carregar a culpa e as dores do mundo porque “não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher é que, enganada, ocasionou a

transgressão” (1 Timóteo 2, 14). No caso do *Grande Sertão*, embora o pactário Hermógenes, o Judas, tenha incitado o ódio com a sua traição, é de Diadorim que brota a sede de sangue, é ela quem irá conduzir Riobaldo à guerra e ao ajuste com o diabo. Diadorim, que “suspirava de ódio, como se fosse por amor” (ROSA, 2001, p. 46) é quem conduz Riobaldo a desafiar o poder divino e entregarse ao mal, a oferecer a sua alma e render-se ao pacto com o maligno, assim como Eva levou Adão a desobedecer a Deus e provar do fruto proibido. Se a Virgem Maria era a “mediadora”, espécie de elo entre Deus e os homens, Diadorim há de perfazer o caminho inverso, servindo de ponte entre Riobaldo e o diabo.

Mas se Diadorim é ódio, é vingança, Diadorim é também justiça. Sua “missão”, antes de tudo, é continuar a obra do pai, Joca Ramiro, e limpar o sertão, bem como eliminar os traidores, os “hermógenes”, os “Judas”, vingando a morte do grande líder, empreitando verdadeira façanha de herói medieval. Diadorim, aliás, “sempre atencioso, esmarte, correto em seu bom proceder” (ROSA, 2001, p. 202), reúne todas as características do herói: bons atributos morais, porte, beleza física, além da linhagem (eis que descendente do chefe Joca Ramiro) e a inquestionável coragem, como o próprio Riobaldo atesta: “o único homem que a coragem dele nunca piscava” (idem, p. 208).

É do homem, sempre do homem, o papel principal, a guerra, a caça, o poder de mando, enfim, as rédeas do destino – dos seus servos, dos seus filhos e, principalmente, da mulher que estiver sob seu controle, em sua posse. Como mulher, e uma vez que houvesse sido dada em casamento, incumbiria ao homem, ao marido, combater em seu nome, mas como tal não aconteceu, e Diadorim é, ao que tudo indica, a única descendente do chefe Joca Ramiro, só lhe resta assumir a condição masculina e, sob este manto viril, encarnando a figura do jagunço Reinaldo, vai ela mesma vingar a morte do pai e honrar seu nome.

O motivo é justo e a empreitada é necessária, mas, ao fazê-lo, Diadorim rompe com a ordem “natural” reinante no sertão. Ao vestir-se de homem, ao pegar em armas e destruir o inimigo, Diadorim quebra os – já há muito tempo definidos – papéis e lugares cabíveis ao homem e à mulher. E, nesse ínterim, qual papel lhe pertence: homem ou mulher? Jagunço ou Donzela? Em Diadorim não há resposta. Nela o masculino e o feminino se fundem, se confundem. Diadorim está para a guerra tanto quanto está para o amor. Não se resolve e, portanto, transgride, subverte. Desempenhando o papel de homem, foge ao seu lugar vital, desatende ao

papel que lhe compete, qual seja o de esposa, de mãe, de mulher. Nem homem, porque nascida fêmea; nem mulher, porque não desposada, não fecundada; simplesmente ela é marginal no meio em que vive Diabólica ou divina, para Diadorim não há lugar no mundo.

Enquanto guerreira, Diadorim atenta contra os códigos vigentes ainda naqueles confins, nos quais só há espaço para o masculino, para o viril. Como mulher, destoa completamente do modelo feminino desejável – submissa, dócil e servil. Sendo fêmea, desatende ao imperativo patriarcal, ao qual era imprescindível a existência de um filho varão para dar continuidade à linhagem de sangue e, conseqüentemente, ao poder familiar sem perpetuar os domínios. Diadorim encerra em si a história daquela família, da qual não restará sequer vestígios. Condenada a ser eternamente o irrealizado, o incompleto, o impossível, a única saída lógica que lhe acena é a própria destruição.

Para Diadorim, longe de ser um privilégio ou uma benção, nascer mulher, em uma sociedade tipicamente viril implica em uma maldição, da qual somente conseguirá libertar-se pela “travessia” de um longo e tortuoso caminho, em cujas curvas se oculta o destino fatal, que há de levar-lhe a própria vida. A ela, que teve de travestir-se, que teve de falsear, que teve de sangrar e matar para sobreviver num meio completamente hostil, só o que resta é uma possível redenção, cujo preço é o próprio holocausto – “o corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue” (ROSA, 2001, p. 207) – no qual toda a sua bravura e potência destruidora serão exigidas, servindo de instrumento ao extermínio do mal, do demo, do Hermógenes. Diadorim, então, é o instrumento de Deus, mandado “por intermédio do *diá*”?

Ao entregar-se à morte, Diadorim não só livra o sertão do demo, do Hermógenes, como também liberta a si mesma do poder diabólico que a envolvia, permitindo-se adentrar em uma outra dimensão, garantindo, com o gesto final de sacrifício e desprendimento, a redenção e ascensão ao seio de Deus – “A Deus dada. Pobrezinha...” (ROSA, 2001, p. 615).

Diadorim, diabólica, sanguinária, torna-se, ao final, uma espécie de “cordeiro de Deus”, cujo sangue é derramado não somente para vingar o pai morto, mas principalmente para libertar do mal o sertão e, em última instância, libertar Riobaldo daquele feitiço que o mantinha inebriado, agrilhado. O próprio Riobaldo, aliás, toma consciência, com a morte de Diadorim, que havia um encantamento que naquele

momento se desfez: “Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores” (ROSA, 2001, p. 615).

Diadorim encerra com sua morte um ciclo místico, no qual principia como Eva tentadora, diabólica; atravessa em meio a guerras, dores e sofrimentos; e, ao final, cumprida sua missão, terminada sua dolorosa travessia, purifica-se pelo sacrifício, por meio do qual transmuta-se em mediadora, redentora, redimindo-se e assumindo o papel santificado da Virgem. Seu trágico desfecho coaduna-se com a narrativa característica do ocidente cristão, cujo núcleo:

[...] situa-se no duplo movimento da história da salvação, que descreve a queda do homem, sua perda da graça divina e da beatitude, abrindo, no entanto, a esperança da redenção, de um resgate espiritual e de uma recuperação da beatitude num outro espaço (o do universo divino da fé e do céu). (ROSENFELD, 1992, p. 17)

Ironicamente, o seu sacrifício também redimirá Riobaldo, o qual, purificado e livre, abstendo-se do mal e da jagunçagem, encontrará a paz e a religiosidade nos braços de Otacília – “De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção” (ROSA, 2001, p. 40). O que há em *Grande Sertão Veredas*, portanto, é uma travessia bíblica, a própria travessia do homem, na qual defrontamo-nos com um “Riobaldo-Adão” – na verdade, um Adão às avessas – que parte da Queda para chegar ao Paraíso.

Diadorim, portanto, é responsável não só pela promoção de Riobaldo como homem, mas como ser humano. É através dela que ele deixará a sua triste e vergonhosa posição de menino bastardo e ingênuo, para transitar no mundo dos jagunços-guerreiros, aprendendo valores como lealdade, bravura e honra, destacando-se como chefe e experimentando o poder e as glórias de líder.

Entretanto, não podendo revelar-se ao jagunço como mulher, “moça perfeita” que era na realidade, para “Maria Deodorina-Eva”, não há glória, não há recompensa, não há companheiro e, tampouco, paraíso na terra; para ela só mesmo a morte e o eterno renascimento nas memórias do ex-jagunço Riobaldo. Ela “*Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2001, p. 620-621).

3.4 Nômade – Espaço Liso

Uma das abordagens pertinentes que se faz aqui é, relacionar, *Grande Sertão: Veredas*, com o conceito de nomadologia de Deleuze. Esta obra evidencia um pensamento nômade, pensamento que não se encaixa em uma possibilidade mas, em infinitas possibilidades. A análise do conceito da desterritorialização no pensamento de Riobaldo, faz-se necessário nessa parte para analisar o conceito de nomadismo elaborado por Deleuze e Guattari que se estabelece nessa narrativa. Com isso, a intenção é perceber como o romance pode beneficiar da relação estabelecida entre sua narrativa e o conceito dos filósofos franceses. Diz Deleuze: “Seguir não é o mesmo que reproduzir” (DELEUZE, 2012, p.41), afirma Deleuze, falando sobre o procedimento científico. Creio que essa máxima deleuziana encaixa muito bem na narrativa riobaldiana que, o personagem não é um reproduzidor de comportamento alheios, mas autêntico. Em toda narrativa vemos a personagem se desenvolvendo a partir de um olhar para seu meio, não como forma de reproduzir o que estava ao seu redor, mas seguindo passos dos grandes homens para se tornar um entre os tantos.

Com sua escrita fluida e a recusa do narrador de se sedentarizar, é também a narrativa de alguém que se coloca em um combate ativo contra todas as formas interiorizadoras que buscam disciplinar o vivente em formas e espaços definidos de atuação. O conceito de nomadismo, proposto por Deleuze e Guattari, abre-nos um campo de debate muito produtivo ao tratar diretamente com a questão do espaço e de movimentos que buscam escapar às grandes sínteses.

No texto dos filósofos franceses, os nômades aparecem atrelados a um tipo de espaço criado a partir de seus movimentos e, novamente, ligados a uma imagem do pensamento.

Acontecem criticarem conteúdos de pensamento julgados conformistas demais. Mas a questão é primeiramente a da própria forma. O pensamento já seria por si mesmo conforme a um modelo emprestado do aparelho de Estado, e que lhe fixaria objetivos e caminhos, condutos, canais, órgãos, todo um organon. Haveria, portanto uma imagem do pensamento que recobriria todo o pensamento [...]. Esta imagem possui duas cabeças que

remetem precisamente aos dois polos da soberania: um imperium do pensar verdadeiro, operando por captura mágica, apreensão ou liame, constituindo a eficácia de uma fundação (muthos); uma república dos espíritos livres, procedendo por pacto ou contrato, constituindo uma organização legislativa e jurídica, trazendo a sanção de um fundamento (logos). [...] Contudo, não se deve descartar que, para passar de uma à outra, seja preciso um acontecimento de natureza inteiramente diferente, “entre” as duas, e que se oculta fora da imagem, que ocorre fora dela. Porém, se nos atemos à imagem, constatamos que não se trata de uma simples metáfora, cada vez que nos falamos de um imperium e de uma república dos espíritos. É a condição de constituição do pensamento como princípio ou forma de interioridade, como estrato (Deleuze; 2012: 43-44).

Observa-se, então, que a imagem do pensamento é a constituição do pensamento como interioridade, ou seja, a partir de um estriamento primeiro, de uma agrimensura dos conteúdos passíveis de serem pensados – da criação de canais ou etapas pelos quais o pensamento deve passar, uma forma de pensamento se apropriaria destes conteúdos e os interiorizaria. Desta maneira, a imagem do pensamento se torna a validadora dos próprios termos e critérios de sua própria manutenção.

O pensamento é sempre uma tribo, uma multiplicidade. O revezamento, a descontinuidade torna-se característico da construção de um mapa sempre mutante: uma linha ziguezagueante, um movimento aberrante que percorre vários pensadores, escritores, artistas etc. Esse pensamento do fora, ou pensamento como exterioridade, não configura outra imagem do pensamento porque não é cópia de um modelo, assim como não forma uma imagem de onde possam ser efetuadas cópias.

Segundo Deleuze e Guattari, os nômades são responsáveis pela criação de um tipo de espaço: espaço liso. Em sua construção, existem dois elementos ordinais: um espaço não geometrizable, no sentido de não mensurado (estriado); o espaço liso é um espaço de imanência absoluta, ou seja, não existe termo transcendente ou centro de poder que seja responsável por domá-lo ou mensurá-lo.

Estas características do espaço liso são apresentadas em contraposição ao espaço estriado, que se configura como o espaço de um método pré-definido onde todas as rotas estão previamente demarcadas. Ao apresentar isto o espaço liso seria um espaço livre de medição e mensuração, sem “método” para predeterminar os rumos do pensamento: ele instauraria um espaço relacional “construído”

conforme as necessidades deste pensamento da exterioridade: “um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo” (DELEUZE, 2012: 47).

Pode-se dizer que existe uma contradição entre imanência e exterioridade, isso só pode ser afirmado a partir de uma avaliação dialética (a antiga armadilha do pensamento estatal): a imanência implica relações de devir em um plano que rejeita termos transcendentos e centralizadores. A própria criação do espaço liso é a criação de um espaço onde somente relações exteriores podem ser realizadas, ou seja, relações de proximidade, de vizinhança e não de interioridade entre os sujeitos.

Pode-se sempre dizer que existe um sujeito oculto, nada mais que um sujeito, ou, como afirmam os autores que o pensamento se faz através de um impessoal, o pensamento como relação de exterioridade entre os termos, em um processo de subjetivação.

Desde logo é fácil caracterizar o pensamento nômade que recusa tal imagem [estatal ou clássica] e procede de outra maneira. É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda em uma totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar. Estabelece-se aqui outro tipo de adaptação entre a raça definida como “tribo” e o espaço liso definido como “meio” (DELEUZE, 2012: 49).

Lembre-mos desta passagem que nos ajuda a compreender *Grande Sertão: Veredas* pela perspectiva do nomadismo: o pensamento nômade não recorre a um sujeito pensante universal, ao contrário, invoca uma raça singular e essa raça tem por essência um fluxo intenso.

Como um rio que tem fluxo constante e que tem como características, gerar vida à fauna e à flora a assim é nesta obra, *Grande Sertão: Veredas*, texto de fluxos assustador e apaixonante, em que o leitor ao adentra-lo, não tem forças para suportar o pensamento livre que tira do estado de inércia existencial e nos deixa embriagados ziguezagueando por suas descontinuidades. Sendo um texto de fluxo contínuo, abre várias possibilidades de leituras que está sendo analisada.

3.5 Nômade – Máquina de Guerra.

Os autores engendram no Platô de número cinco, alguns axiomas referentes aos nômades que, sustentam a afirmação desse ser desterritorializado. No primeiro axioma diz: “A máquina de guerra é exterior ao aparelho de estado”, através desta, os autores desenvolvem o pensamento que, os nômades são os criadores dessa máquina de guerra, sendo esta, uma maneira de se o opuser ao “aparelho de estado”.

Na filosofia deleuziana o deslocamento de centralidades de ideias torna-se necessário. Toda ideia deve ser descentrada de um único sentido. A afirmação de que um Estado se define pela existência de um ou mais chefes não tem repercussão em Deleuze e Guattari. Parafraseando os autores, a definição de Estado envolve o movimento de perpetuação ou conservação de órgãos de poder. Sendo assim, entende-se com maior profundidade o conjunto de inspirações de Deleuze e Guattari quando se explicita que a preocupação central do Aparelho de Estado é conservar. Entretanto, conservar é repetir, sendo essa práxis uma constante, o ser se enquadra nesse sistema que não enxerga outra possibilidade de organização a não ser aquela que o aparelho de estado propõe.

Nessa direção, Gillies Deleuze e Félix Guattari em um de seus *Platôs*, desenvolvem um tratado de nomadologia onde, explora um pensamento profundo da condição do nômade, sujeito desterritorializado. Os autores iniciam sua teoria usando um exemplo de dois jogos, o xadrez e o go, ambos estratégico mas, com particularidades peculiares.

Seria preciso tomar um exemplo limitado, comparar a máquina de guerra ao aparelho de Estado segundo a teoria dos jogos. Sejam o Xadrez e o Go, do ponto de vista das peças, das relações entre as peças e do espaço concernido. O xadrez é um jogo de Estado, ou de corte; o imperador da China o praticava. As peças do xadrez são codificadas, têm uma natureza interior ou propriedades intrínsecas, de onde decorrem seus movimentos, suas posições, seus afrontamentos. Elas são qualificadas, o cavaleiro é sempre um cavaleiro, o infante um infante, o fuzileiro um fuzileiro. Cada uma é como um sujeito de enunciado, dotado de um poder relativo; e esses poderes relativos combinam-se num sujeito de enunciação, o próprio jogador de xadrez ou a forma de inferioridade do jogo. Os peões do Go, ao contrário, são grãos, pastilhas, simples unidades aritméticas, cuja única função é anônima, coletiva ou de terceira pessoa: "Ele" avança, pode ser um homem, uma mulher, uma pulga ou um elefante. Os peões do go são os

elementos de um agenciamento maquínico não subjetivado, sem propriedades intrínsecas, porém apenas de situação. Por isso as relações são muito diferentes nos dois casos. No seu meio de interioridade, as peças de xadrez entretêm relações biunívocas entre si e com as do adversário: suas funções são estruturais. Um peão do go, ao contrário, tem apenas um meio de exterioridade, ou relações extrínsecas com nebulosas, constelações, segundo as quais desempenham funções de inserção ou de situação, como margear, cercar, arrebentar. Sozinho, um peão do go pode aniquilar sincronicamente toda uma constelação, enquanto uma peça de xadrez não pode (ou só pode fazê-lo diacronicamente). O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com uma frente, uma retaguarda, batalhas. O próprio do go, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia, enquanto o xadrez é uma semiologia. Enfim, não é em absoluto o mesmo espaço: no caso do xadrez, trata-se de distribuir-se um espaço fechado, portanto, de ir de um ponto a outro, ocupar o máximo de casas com um mínimo de peças. No go, trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço "liso" do go, contra espaço "estriado" do xadrez. Nomos do go contra Estado do xadrez, nomos contra polis. É que o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-o e o desterritorializa (fazer do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território adjacente, desterritorializar o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar-se a si mesmo renunciando, indo a outra parte...). (DELEUZE, GUATARI, 2012, p. 14)

Nesta citação, Deleuze e Guattari, exemplificam de forma bem clara as características do nômade e do sedentário. Conforme os autores, ambos os jogos são estratégicos, ambos têm tabuleiros, ambos têm peças que precisam ser movimentadas por um sujeito. No caso do xadrez, um jogo do imperador, tem tudo estabelecido, todas as peças com uma nomenclatura que dão a elas poderes para exercerem no jogo. Ver figura no anexo. Existe uma regra a ser seguida, uma ordem do jogo, onde o sujeito jogador baseia sua estratégia nos poderes dados às peças. Existe uma liberdade de espaço nesse jogo, mas, regida por uma regra preestabelecida onde não há uma liberdade total do sujeito jogador. As peças não têm a possibilidade de se movimentar livremente, é preciso que cada uma siga sua linha de movimentação, o rei não se movimenta como a rainha e nem a rainha se movimenta como o peão, todas têm suas linhas de intersecção, “O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com uma frente, uma retaguarda, batalhas.” (DELEUZE, 2012, p.14). É preciso seguir uma ordem para que se efetive a batalha.

Já no go⁵, os peões são elementos não subjetivados, sem propriedades intrínsecas. Figura 2 no anexo. São peças lisas sem nomenclaturas específicas. Elas não são predeterminadas por uma locução e suas relações são extrínsecas por meio de uma exterioridade. Não existe uma definição e nem uma intersecção nas peças, elas tem a liberdade de transito no tabuleiro. Ambos os jogos tem um espaço territorializado, mas, com uma diferença quanto a sua essência. O xadrez é territorializado e desterritorializado que se reterritorializa sendo o vencedor quem territorializa todo o espaço, já o go é desterritorializado, não há vencedor, mas sim um estrategista. Como escreve Deleuze e Guattari: “Espaço “liso” do go, contra o espaço “estriado” do xadrez” (DELEUZE, 2012, p.14).

O nomadismo segundo os autores é esse ser que seu espaço não está esquadrihado, sem pontos de intersecções em uma espécie de territorialização e desterritorialização, sem nunca buscar uma razão para tudo isso, mas, apenas se desterritorializa por que em sua essência contém a angústia que o desterritorializa. Não existe um sentimento de completude no nômade, existe sempre uma busca, não de um sentido, mas, de experimentar outros contatos se territorializando, pois, o sentido do nômade é a desterritorialização, sendo esse seu sentido, logo esse ser é aquele que viver em um devir intenso.

Grande Sertão: Veredas se assemelha ao go, assim como é comparado ao pensamento nômade. Nesta obra, o pensamento precisa se libertar das estruturas estabelecidas de leitura de uma obra literária, caso contrário, o leitor não conseguirá atingir o fluxo contínuo dos sentidos. Ser nômade não é fazer parte de um grupo que se desterritorializa, é ter um pensamento desterritorializado ser livre de todas as amarras de sedentarização. Para se ler Grande Sertão, não se pode ter apenas uma vontade, um desejo é preciso, além disso, um pensamento convicto que as palavras são nômades, elas não estão subjugadas aos léxicos ou a uma realidade única, mas, está totalmente solta e aberta às novas significações e as novas realidades. Conforme escreveu Walnice Nogueira Galvão em seu Livro “*Mínima Mímica*” o leitor de Guimarães Rosa é “um leitor mais sofisticado,” (NOGUEIRA 2008, p.189), esta sofisticação é tanto no sentido elitizado como no sentido intelectual. O “prascóvio”

⁵ O Go é um jogo de tabuleiro fascinante que nasceu na China há mais de 3000 anos. A sua origem permanece incerta e é rodeada por vários mitos. Das quatro grandes artes da China antiga – Go, poesia, música e caligrafia – o Go, apesar da sua aparente simplicidade, foi considerada a arte mais difícil de apreender, compreender e dominar. Foi introduzido há cerca de 1300 anos no Japão através de mestres budistas que visitaram a China e, ganhando popularidade junto da corte imperial, foi institucionalizado em quatro escolas, tornando-se num modo de vida para alguns sábios. Hoje, o Go ainda é jogado na sua forma original. Fonte: <http://www.go-portugal.org/index.php/o-que-e-o-go>

não se interessa por uma leitura que será preciso fazer reflexões profundas para uma possível compreensão, porque seu pensamento está estriado assim como o jogo de xadrez. Ele já está pronto para dar uma resposta sobre a obra, já tem uma interpretação a partir da estrutura de uma literatura colonialista.

Sendo *Grande Sertão: Veredas*, uma obra que se assemelha em estrutura ao pensamento nômade, seria possível tentarmos compreender esta obra a partir de um léxico? É razoável uma interpretação de tal obra a partir da dicotomia significado e significante? Como uma obra aberta, *Grande Sertão: Veredas* dá possibilidades múltiplas de leituras, mas, essa leitura não corresponderia à expectativa estrutural, pois, como sendo pós-modernista, ela extrapola o espaço estriado do significado.

Dentro dos escritos sobre Guimarães Rosa, existe um léxico que trabalha o sentido da palavra assim como o dicionário Aurélio faz. O livro “*O léxico de Guimarães Rosa*” de Nilce Sant’ Anna Martins, conforme diz Walnice Nogueira “pai dos burros” (NOGUEIRA, 2008, p. 187), ajuda o leitor a esquadrihar a obra e a apreciar os novos verbetes ou ressignifica outros já existentes. O leitor pode muito bem a partir desse dicionário, dar uma coerência em suas leituras, não deixando espaços de significações vazios como antes da existência deste. Esse dicionário que custou caro para Martins, conforme escreveu Nogueira “*O léxico de Guimarães Rosa*, da autora [...] deve ter ocupado muitos anos de vida [...]” (NOGUEIRA 2008, p. 184), é de extrema relevância para os estudantes de Rosa e da língua portuguesa e suas variações regionalistas. Mas fica uma indagação, até que ponto um léxico pode ajudar na compreensão de *Grande Sertão: Veredas*? O prestígio e a grande contribuição de Martins para a crítica de Rosa são inestimáveis, mas, não solucionáveis. Ler *Grande Sertão: Veredas* é mais que entender os significados dos verbetes, pois, estes estão entrelaçados em um rizoma que se desterritorializa a partir da percepção do leitor. É um jogo de territorialização e desterritorialização. “O mato aeiouava” (NOGUEIRA 2008, p. 186), nessa expressão tem um neologismo que até então nunca tínhamos ouvido falar e, nunca teríamos conhecido caso Rosa não o inventasse. Essa expressão que até então era desterritorializado se territorializa quando Martins escreve: “Aeiouar. O mato – vizinha mansa – aeiouava. ND. Emitir sons variados. // Neol. poét. Resultante da justaposição da vogal mais o suf. verbal.” (MARTINS 2001, p 12-13), dando um encaixe de significado à palavra na obra, mas ela se desterritorializa no todo da obra. O sentido da palavra pode

ganhar espaço no enunciado onde se encontra, mas, perde esse significado primário ao ser colocado num todo da obra.

Os significados estão sujeitos ao pensamento e não ao significante. O nômade está sujeito ao pensamento e não ao espaço. O leitor está sujeito ao pensamento e não aos significantes. Grande Sertão: Veredas é livre de todas as possibilidades de territorialização, mas se territorializa se seu leitor for territorializado. Por ser uma obra que rompe com a tradição sígnica, seria uma perda grande para o leitor territorializá-la, porque, assim como nos jogos de xadrez e go, quem tem o poder é o sujeito leitor a qual, este pode esquadrihar o pensamento da obra ou ser livre de toda e qualquer significado possível que a obra fornece.

O nômade está absolutamente condicionado pelo pensamento, pelo fluxo da vida, pelo espaço liso, suas ações são frutos de um estado de ser descomprometido com as possibilidades exatas da vida. Esse descompromisso com a realidade em torno de si, é que o condiciona a experimentar uma nova possibilidade existencial. Por mais que o nômade esteja convicto de uma afirmação, esta está sempre sujeita a um período de tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste percurso analítico de *Grande Sertão: Veredas*, coube-nos apenas fazer algumas considerações sobre tal obra. Esta leitura estética deu-nos a dimensão da potencialidade estética desta obra, pois, assim como Riobaldo é um devir, sua narrativa segue nessa mesma perspectiva. Este projeto artístico de Rosa, apenas nos angustia ao propor possibilidades múltiplas de análise. Essa angustia é causada pela sua habilidade no manuseio das palavras e pela proposta de um ser que vive diante de uma aventura no labirinto existencial. Rosa não propõe uma resposta aos forasteiros do Sertão mas, apenas abre nossos olhos para enxergarmos que somos múltiplos e que nossa vida é mais que uma travessia a fazer, é experimentar a travessia, é no meio e não no fim que a vida acontece.

Deleuze em suas análises filosóficas foi de grande valia nesta leitura estética de Rosa, pois, estes possibilitaram o engendramento dessa leitura. Esses filósofos rebeldes minaram a mente da modernidade, desterritorializando o ser e ressignificando de modo que, todos que beberam dessa fonte, não é mais um ser unitário mas, múltiplo em sua singularidade.

Riobaldo nos ensina algumas máximas que devemos levar em consideração para nossa travessia, cito algumas, “Tudo é e não é”, “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões”, “Só que uma pergunta, em hora às vezes, clarêia a razão de paz”, “Pois não sim”, “Viver é negócio muito perigoso”, “É e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é.”, “Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.” “Deus é paciência. O contrário, é o demo.” “Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou”. Todos esses aforismas riobaldiano leva-nos a analisar o ser de forma mais amada e respeitosa, pois, todos nós estamos sendo o que ainda não somos, e que, quando chegarmos a ser, não seremos mais pois, o que seria o resultado, vira um elemento de adição. O Eu, segundo Riobaldo, é a soma de contatos que tenho em minha travessia, é o devir animal, devir pai, devir mãe, devir homem, devir devir.

Essa leitura estética tem como desejo, tirar o ser de sua estabilidade e entrar no Sertão instável, como escreve o professor Dr. Paulo Petronílio, “trocar nossa

confiança pela desconfiança”, este foi o objetivo dessa dissertação. Rosa nos agencia para esse adentrar no mais profundo do nosso ser.

Seria muita arrogância da parte de qualquer pesquisador concluir um estudo no livro *Grande Sertão: Veredas*, num ato de solidariedade nos atrevemos a adentrar nesse Ser-tão com o intuito de convidar a todos os de vida estável para fazer-no companhia neste sertão.

ANEXOS

FIGURAS E IMAGENS.

Figura 1. Tabuleiro de Xadrez



Figura 2. Tabuleiro do Go



REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*; Tradução de Roberto Raposo; pós-fácio de Celso Lafer.- 10. ed.- rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.

_____. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. São Paulo, Cultrix, 1971.

_____. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Edição. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2012.

CÂNDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. São Paulo, T. A Queiros Editor, 2002

COSTA, Luiz Lima. *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1979.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O Desejo da Escrita em Italo Calvino: para uma Teoria da Leitura*. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. V. 1.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. Vol. 4.

_____. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. v.5.

_____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2006.

_____. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. 6ª ed. Campinas, Ed. Papyrus, 2012.

_____. *Imagem do Pensamento*. Puc Rio. Arquivo digital.

_____. *Ilha Deserta e Outros Textos*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima Mímica*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e Método I*. 15ª Edição. Bragança Paulista. Ed. Vozes, 2015.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor. Textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1979.

FERREIRA, JOÃO A. *Bíblia Sabrada*. São Paulo, Sociedade Bíblica brasileira, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

BAGNO, Marcos. *Solipso*. São Paulo, Parábola Editorial, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo. Ed. Escala, 2009.

_____. *Aurora*. Tradução Carlos Antonio Braga. 2ª Ed. São Paulo, Escala, 2007.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *Realidade e criação em Grande sertão: Veredas*. Goiânia Ed. UCG, 2007.

PETRONILIO, Paulo. *Gilles Deleuze e as dobras do sertão*. Goiânia, Ed. UCG, Kelps, 2011.

PLATÃO. *A República*. São Paulo. Ed. Martin Claret, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2013/06/um-genio-reprovado.html>
acessado em 05/01/2016