PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Dênia Moreira Andrade

**“O FICTÍCIO DE MUROS DE ESPELHOS”: A (CON)FIGURAÇÃO DO AMOR POR
DIADORIM NO TEATRO DA CONSCIÊNCIA DE RIOBALDO**

Belo Horizonte

2024

Dênia Moreira Andrade

**“O FICTÍCIO DE MUROS DE ESPELHOS”: A (CON)FIGURAÇÃO DO AMOR POR
DIADORIM NO TEATRO DA CONSCIÊNCIA DE RIOBALDO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dra. Márcia Marques de Morais

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

05 de abril de 2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

A553f Andrade, Dênia Moreira
“O fictício de muros de espelhos”: a (con)figuração do amor por Diadorim no teatro da consciência de Riobaldo / Dênia Moreira Andrade. Belo Horizonte, 2024.
173 f. : il.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes

Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Rosa, Joao Guimaraes, 1908-1967 - Grande Sertão: Veredas - Crítica e interpretação. 2. Riobaldo (Personagem fictício). 3. Ficção brasileira. 4. Representação teatral. 5. Amor na literatura. 6. Consciência. 7. Semiótica. 8. Cognição. 9. Literatura - Filosofia. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 801

Dênia Moreira Andrade

**“O FICTÍCIO DE MUROS DE ESPELHOS”: A (CON)FIGURAÇÃO DO AMOR POR
DIADORIM NO TEATRO DA CONSCIÊNCIA DE RIOBALDO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes – PUC Minas (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Ana Margarida Marcelino Abrantes – Universidade Católica Portuguesa (Banca Examinadora)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Campos Soares – UFMG (Banca Examinadora)

Prof.^a Dr.^a Ivete Lara Camargos Walty – PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Milton do Nascimento – PUC Minas (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 05 de abril de 2024

À Patrícia Valle, minha Anam Cara, quem primeiro me deu a mão para principiar a travessia do sertão e vir canoando até dar no corpo dum rio grande.

AGRADECIMENTOS

Preciso, antes de tudo, agradecer a João Guimarães Rosa, que existiu como homem, quando queria ser um crocodilo nas águas do Velho Chico, e que, no teatro da minha consciência, existiu para escrever *Grande Sertão: Veredas*, o livro que me ensinou a fazer maiores perguntas e a transpor fronteiras. Seguindo a lógica do sertão de que as grandes coisas acontecem antes de acontecerem, Rosa, em 2005, me convidou para a travessia, já me permitindo caminhar na direção de armar, nesta tese, o ponto de muitos encontros significativos, aos quais direciono meus agradecimentos.

À minha mãe Núbia, pelo cuidado incondicional e por estar junto, à sua maneira, o tempo todo torcendo por mim.

À minha amiga-irmã Patrícia Valle, por ter atravessado comigo, pela primeira vez e de mãos dadas, o sertão e as muitas águas do São Francisco. Você, eu “conheci porque era preciso”, e, até hoje, o que “avistei, de maior, foi aquele rio”, daquele dia.

À professora Márcia Marques de Moraes, por orientar este trabalho, por confiar nos caminhos que ousei traçar e, sobretudo, por ser inspiração. Saiba que, desde 2006, “eu rastreio a flor de tuas passadas”.

Ao professor Milton do Nascimento, agradeço mal podendo expressar em palavras a minha gratidão. Das nossas conversas sobre semiótica, cognição, literatura, matemática, filosofia, arte, música, gatos, girassóis nasceram inquietações que me ajudaram a pensar muitos dos caminhos desta pesquisa e que, principalmente, me ajudaram a não perder a ternura nos momentos difíceis.

À professora Sandra Cavalcante, por acompanhar o meu percurso acadêmico de pertinho desde a graduação, por sempre me incentivar a arriscar voos mais altos, por sonhar junto comigo e por ser presença afetuosa que é colo e abraço.

À professora Ana Margarida Abrantes, pela alegria do encontro e pelos diálogos sempre enriquecedores. Nunca me esqueci da generosidade e do cuidado com que você, em 2009, sem mesmo me conhecer, respondeu a um e-mail elucidando as minhas primeiras curiosidades sobre a Poética Cognitiva. Muitas daquelas curiosidades me trouxeram até aqui.

À professora Ivete Walty, por quem tenho uma imensa admiração, agradeço pelas valiosas partilhas nas aulas da Pós e por contribuir, desde a graduação, de forma significativa para a minha formação.

À professora Cláudia Campos, por ter aceitado o convite para compor a banca de examinadores e, portanto, pela oportunidade de interlocução. Desde já, agradeço pelas contribuições que serão dadas.

À Majô, por ser um presente que a PUC me deu. Eu não sei pensar o meu doutorado sem você. Obrigada pela parceria, pelas tardes de estudo, pelas trocas, pela delicadeza, pelos cafés e pela amizade.

Ao amigo Renzo Martins, pelo entusiasmo com que sempre torceu por mim, pelas nossas discussões sobre filosofia e pela leitura atenta de muitos dos meus textos.

Aos meus amigos Vanessa e Antenor, por terem compartilhado comigo muitos pores do sol e muitos momentos de respiro ao longo desses quatro anos.

À minha amiga Bruna Amaral, que mesmo do outro lado do Atlântico, se fez presente quase diariamente, me acolhendo e comemorando comigo cada passo dado.

Aos amigos que conheci nesses longos quatro anos, por tornarem o percurso mais rico e por tanto me ajudarem a pensar o homem humano. Em especial, agradeço aos amigos do GPS, Daiman Oliveira e Juliane Ferraz, pelos muitos embates teóricos durante as aulas e fora delas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, por terem contribuído tanto para a minha formação acadêmica.

À Berenice e à Sirlane, pela atenção e pela gentileza com que sempre me ajudaram a resolver as questões burocráticas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento do presente trabalho e pelo papel importante que desempenha no apoio ao desenvolvimento de pesquisas no Brasil.

À Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), que me concedeu a licença para aperfeiçoamento profissional pelo período de 12 meses. Esse tempo de afastamento foi fundamental para que eu pudesse finalizar a escrita desta tese.

Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu.

(João Guimarães Rosa –
Grande Sertão: Veredas)

O mundo aumenta sempre, mas só com o fictício de muros de espelhos.

(João Guimarães Rosa –
“Do diário em Paris - III”)

RESUMO

Com base na perspectiva teórica da Semiótica Cognitiva (BRANDT, 2004; 2006; 2010; 2020), da Fenomenologia (MERLEAU-PONTY, 1964; 1966; 2003; 2018) e da Teoria Literária inaugurada por Antonio Candido (1970; 2002a; 2002b; 2011), proponho a leitura do romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, com o objetivo investigar a dinâmica do fluxo de consciência que emerge no corpo da palavra do narrador-personagem Riobaldo. Especificamente, pretendo analisar como Riobaldo encena, no teatro da consciência, o seu amor por Diadorim. Nessa perspectiva, assumo, como objeto de estudo, a dinâmica da con(figuração) do amor de Riobaldo por Diadorim a partir dos seguintes pressupostos teórico-metodológicos: (a) a teatralidade da mente é parte do que nos torna humanos, e ela está intimamente ligada aos processos de produção de sentido; (b) a produção de sentido implica a auto-organização de cenas de consciência, sendo a consciência entendida como um teatro, como um processo dinâmico de criação e integração de cenas mentais; (c) o movimento é o princípio gerador do fluxo de consciência do sujeito na sua auto-organização com a realidade fenomenal; e (d) o processo de produção de sentido envolve o pensamento, as percepções sensoriais, as emoções e a qualificação que fazemos do mundo. Como referencial teórico básico para me ajudar a fundamentar tais pressupostos, recorro a: Adélia Bezerra de Meneses (2010), Antonio Candido (1970; 2002a; 2002b; 2011), Benedito Nunes (1993; 2013), Davi Arrigucci Jr. (1994; 2010), Francis Utéza (2016), Márcia Marques de Moraes (1998; 2001) e Maria Luiza Ramos (1974), que compõem a fortuna crítica de Guimarães Rosa; Per Aage Brandt (2004; 2006; 2010; 2020), que defende uma abordagem particular dos processos de produção de sentido e que aspectos de nossa experiência corporal dão origem à nossa conceituação e raciocínio; António Damásio (2000; 2019; 2022), que assume a noção de consciência como dinâmica de criação e integração de cenas mentais e que entende a homeostase como um importante sistema de regulação dos estados do corpo; Edgar Morin (1996; 2005), que compreende o sujeito como um sistema adaptativo complexo; e Maurice Merleau-Ponty (1964; 1966; 2003; 2018), que defende uma abordagem baseada na consciência do corpo. Sendo o relato de Riobaldo uma narrativa de longa extensão, selecionei cinco episódios que, mesmo analisados separadamente, permitissem um olhar para o texto como uma unidade integrada não só em relação às estratégias narrativas mas sobretudo em relação às estratégias cognitivas implicadas. Os episódios foram analisados com base em uma abordagem metodológica de natureza descritiva e interpretativista, a qual se mostrou mais adequada para focalizar os processos associativos que compõem o relato de Riobaldo ao recriar sua relação com Diadorim na/pela linguagem.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*. Diadorim. Teatro da consciência. Integração de cenas mentais.

ABSTRACT

Based on the theoretical perspective of Cognitive Semiotics (BRANDT, 2004; 2006; 2010; 2020), Phenomenology (MERLEAU-PONTY, 1964; 1966; 2003; 2018), and Literary Theory inaugurated by Antonio Candido (1970; 2002a; 2002b; 2011), I propose an analysis of the novel *Grande Sertão: Veredas* by João Guimarães Rosa, aiming to investigate the dynamics of the stream of consciousness that emerges within the narrative of the character-narrator Riobaldo. Specifically, I intend to examine how Riobaldo stages his love for Diadorim in the theatre of consciousness. From this perspective, I take as the object of study the dynamics of the configuration of Riobaldo's love for Diadorim based on the following theoretical-methodological assumptions: (a) the theatricality of the mind is part of what makes us human and is intimately linked to processes of meaning production; (b) meaning production implies the self-organization of consciousness scenes, with consciousness understood as a theatre, as a dynamic process of creation and integration of mental scenes; (c) movement is the generating principle of the subject's stream of consciousness in their self-organization with phenomenal reality; and (d) the process of meaning production involves thought, sensory perceptions, emotions, and the qualification we make of the world. As a primary theoretical reference to help me substantiate these assumptions, I turn to: Adélia Bezerra de Meneses (2010), Antonio Candido (1970; 2002a; 2002b; 2011), Benedito Nunes (1993; 2013), Davi Arrigucci Jr. (1994; 2010), Francis Utéza (2016), Márcia Marques de Moraes (1998; 2001), and Maria Luiza Ramos (1974), who constitute the critical fortune of Guimarães Rosa; Per Aage Brandt (2004; 2006; 2010; 2020), who advocates for a particular approach to meaning production processes and which aspects of our bodily experience give rise to our conceptualization and reasoning; António Damásio (2000; 2019; 2022), who takes consciousness as a dynamic of creation and integration of mental scenes and understands homeostasis as an essential system of regulating body states; Edgar Morin (1996; 2005), who understands the subject as a complex adaptive system; and Maurice Merleau-Ponty (1964; 1966; 2003; 2018), who advocates for an approach based on body consciousness. As Riobaldo's account is a narrative of considerable length, I selected five episodes that, even when analyzed separately, allowed a look at the text as an integrated unit about narrative strategies and, above all, concerning the cognitive strategies involved. The episodes were analyzed based on a methodological approach of a descriptive and interpretative nature. This approach proved to be more appropriate for focusing on the associative processes that make up Riobaldo's account when recreating his relationship with Diadorim in and through language.

Keywords: *Grande Sertão: Veredas*. Diadorim. Theater of Consciousness. Integration of mental scenes.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Topografia da jagunçagem – iniciação de Riobaldo	103
---	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

GR	Guimarães Rosa
<i>GS:V</i>	<i>Grande Sertão: Veredas</i>
NA	Novo Dicionário Aurelio da Língua Portuguesa

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 O SÉRIO PONTUAL DA ESTÓRIA NARRADA.....	29
2.1 “Eu conto; o senhor me ponha ponto”	34
2.2 “Conto para mim, conto para o senhor”	43
2.3 “Eu era assim. Sou?”	47
2.4 “Mas, o mais, e do que sei, eram mesmo meus fortes pensamentos. Sentimento preso.”	53
2.5 Ponto de marca: o encontro entre Riobaldo e o Menino.....	59
2.6 “O senhor pense outra vez, repense o bem pensado”	75
3 AS COISAS ANTES DE ACONTECEREM	77
3.1 “A gente vive repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho”	79
3.2 Ser-tão e Ser-nada: “Tudo é e não é”	81
3.3 “As grandes coisas, antes de acontecerem”	87
3.4 Encontro na madrugada de Siruiz	89
3.5 Encontro no “Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério”	98
3.6 “Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais”	106
3.7 “Aqui eu podia por ponto”	114
4 O MURMÚRIO DE TODAS AS FONTES	115
4.1 Breve retomada dos fatos: da saída da Guararavacã do Guaicuí ao Paredão.....	118
4.2 “Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico”	119
4.3 O (des)encontro entre Riobaldo e Diadorim	122
5 CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS.....	131
ANEXO A – O encontro no porto do de-Janeiro	139
ANEXO B – A experiência com o bando na Fazenda São Gregório.....	147
ANEXO C – O encontro na casa do Malinácio.....	151
ANEXO D – A Guararavacã do Guaicuí.....	159
ANEXO E – A morte de Diadorim	169

1 INTRODUÇÃO

Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

João Guimarães Rosa

A presente tese é, obviamente, o resultado do percurso que se dispôs para mim durante os quatro anos de doutoramento, mas preciso ressaltar que ela se mostra, sobretudo, como o encontro entre as reflexões de agora, as questões nascidas ainda nos tempos de colégio – quando fiz a primeira travessia do sertão –, as inquietações alimentadas nos cursos de graduação e de mestrado em Letras da PUC Minas e o livro *Grande Sertão: Veredas*¹, que foi/é para mim “a descoberta da ardente e duradoura alegria do conhecimento” (SUASSUNA, 2004, p. 13). Dito isso, faço minhas as palavras do narrador do conto “O espelho”: “— Se quer seguir-me, narrolhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (ROSA, 2001, p. 119). Passo também, de alguma maneira, a “narrar” uma experiência, a minha experiência-travessia de leitura de *GS:V*, a que me induziram e me induzem séries de raciocínios, intuições, sensações, provocações e vozes muitas que vieram ao encontro da minha.

De acordo com o crítico Antonio Candido², na abertura do ensaio “O homem dos avessos”³, “[n]a extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas*, há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado” (CANDIDO, 2002a, p. 121). Isso significa que a tarefa a que me proponho não é das mais simples, pois o romance rosiano já foi muito estudado desde a sua publicação e já foi abordado em diferentes aspectos e direções. Arrisco-me, então, a atravessar essa obra-prima em que há de tudo sabendo dos desafios de

¹ A partir deste ponto, as referências à obra *Grande Sertão: Veredas* serão feitas por meio da sigla *GS:V*.

² Antonio Candido foi um importante crítico literário, sociólogo e professor brasileiro, que, além de ter desempenhado um papel fundamental no estudo da literatura brasileira em geral, foi um dos principais e um dos primeiros críticos responsáveis pela recepção do texto rosiano no Brasil e, especialmente, de *Grande Sertão: Veredas*, inaugurando uma leitura de cunho estético, histórico-social e político da obra do escritor mineiro. Ao fundar tal perspectiva de investigação da obra de Guimarães Rosa, Candido não só evidenciou a preocupação do escritor com as questões sociais e políticas como também abriu espaços de diálogos, ora de forma explícita ora de forma implícita, com outras abordagens como as que pretendo focalizar nesta pesquisa: a literária, a filosófica e a semiótico-cognitiva.

³ O ensaio “O homem dos avessos” foi publicado inicialmente em novembro de 1957 com o título “O Sertão e o mundo”, no n.º 8 da Revista *Diálogo*, dedicado à Guimarães Rosa. Utilizo aqui a versão que foi publicada na 4ª edição do livro *Tese e Antítese: ensaios*.

traçar um caminho de leitura quando muitos caminhos já foram traçados e quando muitos ainda se fazem possíveis.

A narrativa de *GS:V* é tecida por Riobaldo, um ex-jagunço cuja “velhice já principiou” (ROSA, 2019, p. 19)⁴ e que agora (no tempo da enunciação narrativa), “quase barranqueiro” (p. 435), “sem pequenos dessorseços” (p. 15) e “de range rede” (p. 15), se inventou no gosto de “especular ideias” (p. 15). Ele, “homem de matar e morrer” (p. 149), “sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências” (p. 149), foi professor antes “de ter sido o jagunço Riobaldo” (p. 390) e, por renome, tornou-se “o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana” (p. 390), lagarta-de-fogo, e de “ser o cerzidor [...], o que em ponto melhor alvejava” (p. 416), “o melhor e mór” (p. 52) atirador. Mas, para ele mesmo, “[n]o formato da forma” (p. 54), “não era o valente nem mencionado medroso” (p. 54), “era um homem restante trivial” (p. 54).

A ação central do livro começa *in medias res* e com um travessão que introduz a fala ininterrupta do narrador, quando este alveja “mira em árvore” (p. 13), treinando pontaria no quintal de sua fazenda. Nessa ocasião, ele recebe a visita de um interlocutor com o qual conversa por três dias. Trata-se de um moço de fora, cuja voz só se “ouve” pela encenação discursiva de Riobaldo, e que é identificado como alguém “assisado e instruído” (p. 15), “senhor, com toda leitura e suma doutoração” (p. 18). De toda a conversa, esse interlocutor toma nota em um caderno, pois “tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe” (p. 26) ainda pelo sertão. Riobaldo, em “despoder, por azias e reumatismo” (p. 26), guia-o apenas pelo discurso, contando-lhe, com detalhes, sobre os lugares que conheceu, os costumes jagunços, as comidas típicas, a natureza e ainda narra vários casos que ou lhe aconteceram no tempo de jagunço ou lhe contaram. Enquanto narra, Riobaldo questiona a existência do diabo, afirma a existência de Deus, faz reflexões sobre o bem e o mal, relembra versos que ouvira e que criara, recorre a ensinamentos do compadre Quelemém⁵ e,

⁴ A partir daqui, as citações de *Grande Sertão: Veredas* serão referidas apenas com o número de página e retiradas da edição feita pela Companhia das Letras: ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Esta edição adota como referência a segunda edição publicada pela Livraria José Olympio Editora, no ano de 1958, com a rubrica “texto definitivo”.

⁵ Compadre Quelemém é um espírita – “doutrina dele, de Cardéque” (p. 19) –, uma espécie de guia espiritual “que viaja diverso caminhar” (p. 85) e que “dá conselhos, de tranquilidade” (p. 347) para Riobaldo: “Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem” (p. 18). Segundo o narrador, Quelemém de Góis “é um homem fora de projetos” (p. 48) e “de mansa lei, coração tão branco e grosso de bom, que mesmo pessoa muito alegre ou muito triste gosta de poder conversar com ele” (p. 49). Ele, “homem sem parentes, provindo de distante terra – da Serra do Urubu do Indaiá” (p. 225) – e morador da “Jijujã, Vereda do Buriti Pardo” (p. 14), é “pessoa de tal rareza, como perto dele todo-o-mundo para sossegado, e sorridente, bondoso” (p. 434). Além disso, ao se desculpar pelas “más devassas no contar” (p. 146), Riobaldo confessa que, com o interlocutor o “escutando com devoção assim” (p. 146), vem, aos poucos, “aprendendo a contar corrigido” (p. 146) e que aprendeu “um pouco foi com o compadre meu Quelemém” (p. 146), quem ouviu, “com aquela enorme paciência” (p. 434), sua estória inteira e quem “quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa” (p. 146).

sobretudo, fala do Menino que, aos quatorze anos, encontrou no porto do rio de-Janeiro e que, tempos depois, reencontrou como integrante do bando do chefe Joca Ramiro⁶; bando do qual Riobaldo também passa a fazer parte como jagunço e, mais adiante, como chefe.

O Menino do porto do de-Janeiro era conhecido por todos como Reinaldo, mas ele pediu, em segredo, que Riobaldo o chamasse de Diadorim quando estivessem sozinhos. Os dois se tornaram grandes amigos e, em dado momento da narrativa, no lugar chamado Guararavacã do Guaicuí, Riobaldo confessa, para o seu interlocutor, “que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (p. 210). Já quase ao final de seu relato, revela ainda o que só soube depois, que “Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita” (p. 428). Riobaldo, então, (re)cria a sua estória⁷ sobre “[a]quela amizade pontual, escolhida para toda a vida” (p. 174) e narra miúdo a sua travessia para produzir sentido para a relação com Diadorim e, assim, “armar o ponto dum fato” (p. 159): “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (p. 84).

Diadorim é, pois, em minha leitura, o motivo maior da estória narrada, é o princípio-fim e também o fio condutor de toda a travessia. Por essa razão, acredito que acompanhar o fluxo de consciência⁸ que se externaliza na encenação da fala do narrador Riobaldo (uma performance, uma encenação mental do sujeito-autor), focalizando o como ele “arma o ponto” de seu encontro com o Menino, pode oferecer um caminho em direção ao problema desta pesquisa: como Riobaldo encena, no teatro da consciência, o seu amor pela personagem

⁶ “Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins” (p. 308), “o chefe grande, acima de todos” (p. 125) e o pai de Diadorim. Para o narrador, ele “era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza” (p. 35); “muitos iguais não nascem assim – dono de glórias!” (p. 92). “Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político” (p. 19) e, “sendo chefe tão subido, de nobres costumes” (p. 128), “era um imperador em três alturas!” (p. 133), “era lorde, homem acreditado pelo seu valor” (p. 189), “para tudo tinha resposta” (p. 189), “sabia o se ser, governava”; nem o nome dele não podia à toa se babujar” (p. 133). Como “um chefe cursado” (p. 92), “tão diverso e reinante” (p. 225), “Joca Ramiro parava por longe, era feito uma lei, uma lei determinada” (p. 149) e “morreu como o decreto de uma lei nova” (p. 216). Ele foi assassinado pelo “Hermógenes, mais o pessoal do Ricardão” (p. 216), “[a]o que Joca Ramiro pousou que se desfez, enterrado lá no meio dos carnaubais, em chão arenoso salgado” (p. 225), em um lugar chamado Jerara. Após a morte do grande chefe, Medeiro Vaz é quem assume o bando, sendo, por sua vez, é sucedido por Zé Bebelo e Riobaldo.

⁷ Ao longo desta tese, ao me referir ao relato de Riobaldo, optei pelo uso do termo “estória” a fim de ser fiel à própria escolha do autor e também para reforçar a natureza ficcional de nossos estados de consciência. Como consta n’*O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, “[a] var. arcaica **estória** foi retomada pelos folcloristas (como João Ribeiro, Gustavo Barroso) para estabelecer a distinção dos tipos de narração: científica (História) e fictícia, pop. (estória). GR adotou essa distinção, que é bastante discutida e não é recomendada pelo NA” (MARTINS, 2001, p. 209). No primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, Rosa ainda afirma: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 2017, p. 25).

⁸ A expressão “fluxo de consciência” foi introduzida pelo filósofo e psicólogo norte-americano William James em sua obra *The Principles of Psychology* (1890). Nessa obra, o autor afirma: “Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A ‘river’ or a ‘stream’ are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life” (JAMES, 1983, p. 233, grifo do autor).

Diadorim? Como solução desse problema, defendo a hipótese de que o processo de integração de cenas de consciência se dá por meio de operações recursivas⁹ que geram e gestam unidades cênicas hierarquicamente constituídas e que, no teatro da consciência do narrador Riobaldo, ganham força expressiva na (re)criação da figura de Diadorim. Esse processo pode ser compreendido em uma perspectiva interdisciplinar – principalmente sob a ótica da Fenomenologia, da Semiótica Cognitiva e da Teoria Literária –, por meio da análise de aspectos fundamentais do processo predominantemente associativo de significação. Assim, assumo que a experiência de leitura de qualquer texto não é um processo passivo entre autor e leitor, mas trata-se de um processo interativo entre consciências que se encenam. Especificamente em *GS:V*, isso é evidenciado de forma ampliada na encenação do discurso do narrador e na interação do leitor com o texto, uma vez que o leitor é movido, consciente e inconscientemente, para o lugar de coparticipante nas criações cênicas do narrador.

Para defender tal hipótese, assumo os seguintes pressupostos teórico-metodológicos: (a) a teatralidade da mente é parte do que nos torna humanos, e ela está intimamente ligada aos processos de produção de sentido; logo, o foco nas narrativas em que ela se encena para se mostrar de forma mais ampliada pode nos fornecer informações importantes sobre os processos decorrentes da experiência de mediação do texto literário e sobre a constituição da subjetividade; (b) a produção de sentido implica a auto-organização de cenas de consciência, sendo a consciência entendida como um teatro, como um processo dinâmico de criação e integração de cenas mentais; (c) o movimento é o princípio gerador do fluxo de consciência do sujeito na sua auto-organização com a realidade fenomenal; e (d) o processo de produção de sentido envolve o pensamento, as percepções sensoriais, as emoções e a qualificação que fazemos do mundo, uma vez que produzimos sentido, porque somos um corpo em movimento interagindo com outros sujeitos e com o ambiente.

Como referencial teórico básico para me ajudar a fundamentar tais pressupostos, recorro a: Adélia Bezerra de Meneses (2010), Antonio Candido (1970; 2002a; 2002b; 2011), Benedito Nunes (1993; 2013), Davi Arrigucci Jr. (1994; 2010), Francis Utéza (2016), Márcia Marques de Moraes (1998; 2001) e Maria Luiza Ramos (1974), que compõem a fortuna crítica de Guimarães Rosa; Per Aage Brandt (2004; 2006; 2010; 2020), que defende uma abordagem particular dos processos de produção de sentido e que aspectos de nossa experiência corporal

⁹ A ideia de recursão rompe com uma lógica linear da relação de causa e efeito para afirmar uma lógica auto-organizacional, em que a parte está sempre contida no todo e o todo está sempre contido na parte. De acordo com Morin, “um processo recursivo é um processo em que os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz” (MORIN, 2005, p. 74).

dão origem à nossa conceituação e raciocínio; António Damásio (2000; 2019; 2022), que assume a noção de consciência como dinâmica de criação e integração de cenas mentais e que entende a homeostase como um importante sistema de regulação dos estados do corpo; Edgar Morin (1996; 2005), que compreende o sujeito como um sistema adaptativo complexo; e Maurice Merleau-Ponty (1964; 1966; 2003; 2018), que defende uma abordagem baseada na consciência do corpo.

Nessa direção, a presente tese tem como objetivo geral explicitar, na encenação que o narrador Riobaldo faz do seu amor pela personagem Diadorim no cenário da travessia do sertão, as estratégias narrativas e expressivas estetizadas no corpo da palavra que podem ser compreendidas como emergência do teatro da consciência de Riobaldo. A opção pelo enquadramento da temática do amor se deve à relevância que ela tem dentro da obra e à importância que ela tem para os processos de significação do narrador. Segundo Candido (2002b), o *GS:V* é governado por alguns temas que formam “o fio condutor de tudo o que se expõe no plano da ação e da descrição” (CANDIDO, 2002b, p. 191), e um desses temas é o “tema do amor como aspiração e porto de inquietudes” (Ibid., p. 192). Nesse sentido, estabeleço os seguintes objetivos específicos: (a) analisar cinco episódios do livro que tematizam a relação de amor entre Riobaldo e Diadorim; (b) explicitar as imagens que compõem, a partir de uma lógica associativa, a dinâmica da con(figuração) do amor de Riobaldo por Diadorim; e (c) mapear como Riobaldo leu e lê o seu encontro com Diadorim.

É importante destacar aqui que não pretendo, ao longo deste trabalho, aplicar ao texto literário um conjunto de instrumentais teóricos, ou seja, não pretendo utilizar passagens do *GS:V* para, de alguma forma, “ilustrar” determinadas teorias. Isso seria cair no que Benedito Nunes, em “Filosofia e Literatura” (1993), chamou de “sedutora armadilha” de uma “Crítica redutora”. Enquadrar a narrativa literária a “conceitos instrumentais” acabaria por reduzir o discurso literário e por eliminar o que é propriamente literário. Segundo Maurice Merleau-Ponty (1966), a função do romancista não é tematizar ideias filosóficas, “é fazê-las existir diante de nós à maneira de coisas”¹⁰ (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 45, tradução minha). Assim, os pressupostos teórico-metodológicos bem como as categorias envolvidas em sua articulação são apenas instrumentos que me ajudam a pensar e a dizer as questões relativas às encenações do teatro da consciência próprias dos processos de produção de sentido que se encenam no texto e na própria experiência estética de leitura de *GS:V*. Logo, o foco prioritário é no texto literário, é a partir dele que o percurso desta tese se constrói.

¹⁰ Texto original: “La fonction du romancier n'est pas de thématiser ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses” (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 45).

Além disso, ao longo da tese, tomo como referência duas formulações do crítico Antonio Candido, para o qual, em qualquer leitura que se faça de *GS:V*, sempre “aparecerá um traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar” (CANDIDO, 2002a, p. 121). A primeira formulação, de 1957, é de que a atitude rosiana é a de “inventar para sugerir” (Ibid., p. 123), “refugindo a qualquer naturalismo” (Ibid., p. 123), a qualquer caminho lógico e sucessivo, ou, nas palavras de Riobaldo, a qualquer “contar seguido, alinhavado” (p. 76). Tal atitude, para Candido, leva não a uma explicação ou solução, mas à suspensão do sentido, permitindo a ressonância¹¹ – da realidade inventada, da palavra, da linguagem – na imaginação e na sensibilidade. A segunda formulação, de 1970, é de que, em Guimarães Rosa, “os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade” (CANDIDO, 1970, p. 156), o que constitui uma “operação de alta estética” (Ibid., p. 156) que, especificamente em *GS:V*, “foi possível devido a certos procedimentos ligados ao foco narrativo, que por sua vez comanda uma expressividade máxima da linguagem utilizada” (Ibid., p. 156). Embora Candido não tenha apresentado uma descrição formal nem para o processo de ressonância da forma estética na imaginação e na sensibilidade nem para a “operação de alta estética”, ele associa tais características à inventividade de Guimarães Rosa e, mais especificamente, a procedimentos ligados ao foco narrativo e à expressividade da linguagem. Seguindo então os rastros dessas duas formulações de Antonio Candido, proponho possíveis desdobramentos para as questões colocadas em destaque pelo crítico, intuindo que elas são reveladoras de que, na escrita rosiana, emergem aspectos sensório-perceptuais (encenados pela figuração da visão, da audição, do tato, do olfato e do paladar) e procedimentos ligados não só ao foco narrativo (perspectivação) mas também às dinâmicas de atenção, que, tanto no âmbito da consciência

¹¹ O sociólogo alemão Hartmut Rosa introduziu, em sua teoria crítica da modernidade tardia, o conceito de ressonância como uma relação fundamental entre os seres humanos e o mundo, o que dialoga muito com as proposições de Antonio Candido e com as ideias desenvolvidas nesta pesquisa. Para H. Rosa, a modernidade tardia é caracterizada por um aumento na aceleração social, que leva à alienação, na medida em que as pessoas podem se sentir incapazes de acompanhar as mudanças rápidas, e à perda da ressonância devido à falta de significado nas experiências humanas. Nesse contexto, o sociólogo destaca a importância da ressonância como uma resposta humana a esse acelerado ritmo de mudança, descrevendo-a não como um estado emocional, mas como um modo pelo qual experimentamos o mundo como significativo e como tendo um valor específico para nós (ROSA, 2013; 2020). Segundo ele, “a dependência da ressonância é constitutiva não apenas da psicologia humana e da sociabilidade, mas também da nossa própria corporeidade, das maneiras como interagimos com o mundo tátil, metabólica, emocional e cognitivamente” (ROSA, 2020, p. 31, tradução minha). Essa definição sugere que a ressonância vai além de uma simples interação, ela envolve uma conexão emocional e uma sintonia significativa entre o sujeito e o objeto da experiência. H. Rosa também associa a criação de relações ressonantes à superação da alienação, ou seja, à busca de uma conexão mais enriquecedora entre os indivíduos e o mundo que os cerca. Assim, a ressonância emerge como um conceito central para compreender as implicações sociais e culturais da aceleração moderna e das mudanças rápidas na contemporaneidade mas também para compreender melhor as relações humanas. Nesse sentido, a literatura, como expressão artística, pode desempenhar um papel fundamental na criação de ressonância, proporcionando aos leitores narrativas que evocam respostas emocionais profundas e conexões significativas com as complexidades da existência, portanto, narrativas que humanizam.

como no do discurso, funcionam como estratégias narrativas implicadas na criação de novos padrões mentais e de movimentos especulares de diferenciação e de integração.

Assim, o percurso da tese é feito em três capítulos organizados com base na leitura de cinco episódios de *GS:V* que tematizam a travessia de encontros entre Riobaldo e Diadorim. No Capítulo 1, concentro-me no episódio do primeiro encontro entre Riobaldo e o Menino (Diadorim) no porto do rio de-Janeiro (ANEXO A) – episódio que abre a estória romanesca¹². A ideia é descrever, nesse primeiro momento, a maneira como o narrador Riobaldo, ao (re)construir sua relação de amor por Diadorim, utiliza-se de estratégias narrativas e de descrições sensoriais que ajudam na construção de imagens que fogem ao lugar comum. O Capítulo 2 é dedicado à leitura de três episódios: o primeiro encontro entre Riobaldo e o bando de jagunços na fazenda São Gregório (ANEXO B), o segundo encontro entre Riobaldo e Reinaldo (Diadorim) na casa do Malinácio (ANEXO C) e a passagem pela Guararavacã do Guaicuí (ANEXO D). A partir desses episódios, analiso a lógica que sustenta, no domínio da consciência responsável por gerar os processos constituintes do discurso, os movimentos de repetição (de retornos e de antecipações não lineares) e os espelhamentos que regem toda a construção da travessia, abrindo a perspectiva do texto a múltiplas possibilidades de sentido. O Capítulo 3 tem como foco o episódio da batalha final no Paredão, em que se dá a morte de Diadorim e, portanto, o (des)encontro com Riobaldo (ANEXO E), fechando, assim, a estória romanesca. Esse último episódio é o ponto da narrativa em que as cenas dos episódios anteriores se integram, por isso, ele é lido com base na metáfora do rio, a qual permite destacar a propriedade de integração que constitui os estados de consciência.

De modo geral, a partir de uma abordagem metodológica qualitativa de natureza descritiva e interpretativista, focalizo o modo como o narrador, no teatro da consciência, constrói a sua relação de amor com Diadorim. Para isso, tomo como base os processos associativos que compõem os episódios selecionados, entendendo que Riobaldo significa o amor por Diadorim ao organizar a si próprio no cenário do sertão. Sendo assim, a ideia não é chegar a um único entendimento dos episódios escolhidos para análise, pois, como destaca Johnson (2007), não existe verdade absoluta, existem verdades humanas. A leitura que faço é, em grande parte, pautada em minha experiência, em minhas intuições provocadas pelos encontros que tive com a palavra rosiana. Por essa razão, pretendo apresentar os episódios pelos

¹² A estória romanesca, em *GS:V*, compreende a história de amor entre Riobaldo e Diadorim e a história de aventura do protagonista em sua travessia pelo sertão. Ela começa no primeiro encontro, no porto do rio de-Janeiro, e termina com a morte de Diadorim. Mas como afirma Geórg Lukács, em *Teoria do Romance*, embora essa estória romanesca acabe, o romance continua assim como a busca do sujeito, na constituição de sua subjetividade.

vários ângulos traçados pela minha perspectiva e, ao mesmo tempo, criar espaços para que novos olhares sejam lançados sobre eles.

2 O SÉRIO PONTUAL DA ESTÓRIA NARRADA

A vida não é a que a gente viveu e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.

Gabriel García Márquez

O homem, dizem, é um animal racional. Não sei por que não se disse que é um animal afetivo ou sentimental. Talvez, o que o diferencie dos outros animais seja muito mais o sentimento do que a razão. Vi mais vezes um gato raciocinar do que rir ou chorar. Talvez chore ou ria por dentro, mas por dentro talvez também o caranguejo resolva equações do segundo grau.

Miguel de Unamuno

No conhecido diálogo com Günter W. Lorenz¹³, João Guimarães Rosa chama a atenção para um compromisso que todo escritor deveria assumir: o próprio homem em seu meio. É o que Riobaldo também nos revela em outras palavras: “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (p. 77). Seguindo esse compromisso, Rosa, em seu imaginário, elevou todos os homens à condição de “homem do sertão”, de modo que “[...] ele, esse ‘homem do sertão’, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa” (LORENZ, 1973, p. 321) e nele “já estão tocados no fundo os outros pontos” (Ibid., p. 321). Dessa forma, por meio da (re)criação do sujeito sertanejo imerso em seu meio e em sua linguagem, Guimarães Rosa fala da “matéria vertente”, da vida em seu fluxo, dos problemas universais do ser humano e “inventa, como se, havendo descoberto as leis mentais e sociais do mundo que descreve, fundisse num grande bloco um idioma e situações artificiais, embora regidos por acontecimentos e princípios expressivos potencialmente contidos no que registrou e sentiu” (CANDIDO, 2002b, p. 192). Para Antonio Candido, essa (re)criação rosiana constitui uma “operação de alta estética” (CANDIDO, 1970, p. 156) que, em *GS:V*, “foi possível devido a certos procedimentos ligados ao foco narrativo, que por sua vez comanda uma expressividade máxima da linguagem utilizada” (Ibid., p. 156).

Nesse sentido, é possível dizer que a noção de “homem do sertão”, que também assumo aqui como meu ponto de partida, é uma importante chave de leitura para elucidar a tensão criadora de *GS:V* e a tensão criadora de novos padrões mentais e imagens sensoriais. Isso se

¹³ Günter Lorenz é um crítico alemão ao qual João Guimarães Rosa concedeu a sua mais notável entrevista (ou diálogo, como o próprio Rosa preferia chamar), em ocasião do Primeiro Congresso de Escritores Latino-Americanos realizado em Gênova, em janeiro de 1965, quando foi fundada a Associação de Escritores Latino-Americanos. O diálogo só foi publicado em 1973 e, embora normalmente referido como sendo de 1965, ele se deu em partes. Em entrevista mais recente, no documentário *Outro Sertão* (2013), de Soraia Vilela e Adriana Jacobsen, Lorenz afirma que a conversa com Guimarães Rosa não aconteceu de forma contínua; o essencial aconteceu em três momentos, nos anos de 1964, 1965 e 1966, mas foram, na verdade, várias conversas de tempos em tempos, com a maior parte feita em Gênova, durante o Congresso.

deve ao fato de que esse homem do sertão pode ser entendido como expressão da experiência de agência e identidade, sem a qual os processos de consciência e, portanto, os processos humanos de produção de sentido não seriam possíveis. Assim, a partir de tal noção, pretendo perscrutar uma das questões que atravessa toda uma tradição filosófica e literária: a relação de conhecimento entre sujeito e objeto que se dá no nível da encenação literária e, mais especificamente, os processos de consciência envolvidos nessa relação, os quais são próprios da condição humana.

Buscando entender como é configurado o teatro da consciência que permite Riobaldo (re)desenhar seu amor por Diadorim, parto do pressuposto assumido por Per Aage Brandt (2004; 2006; 2010; 2020) de que, na arquitetura mental do processo de produção de sentido, está a operação cognitiva básica de Integração Conceptual¹⁴, a qual conhecemos por meio da percepção sensorial e/ou da recordação mental à medida que ajustamos o nosso foco de atenção. Essa arquitetura mental é compreendida aqui em termos de uma configuração teatral do processo de consciência através do qual o ser humano, em interação com seu ambiente, se auto-organiza criando e integrando cenas percepto-cognitivas. Ao assumir essa perspectiva cognitiva para o estudo de uma obra literária, é preciso deixar claro de que mente (ou mentes) estou tratando. Isso porque o processo de leitura pode ser revelador da mente do autor, à qual temos acesso de forma especulativa não só pelo texto literário como também por meio de entrevistas, correspondências, diários; da mente do leitor, que se dá a conhecer pela projeção de expectativas de um leitor ideal e pelos relatos compartilhados entre leitores empíricos; e da mente das personagens, construída na linguagem pela descrição do narrador e ainda pelas referências feitas por outras personagens. Logo, compreendo que a linguagem é o que permite o acesso à experiência subjetiva da consciência, pois, “[c]omo a poesia, a linguagem é objetivação de conteúdos intuitivos da consciência; e, também como a poesia, é anterior a distinção entre verdade e falsidade e entre existência e inexistência. A linguagem absoluta é, pois, poesia” (COSERIU, 1982, p. 28-29). Por essa razão uma abordagem cognitiva da literatura pode focalizar não só os estudos de autoria e de recepção, como também pode focalizar a própria leitura, as mentes que se constroem e que interagem no texto, como é o caso das mentes das personagens.

¹⁴ A operação de Integração Conceptual está sendo entendida aqui na perspectiva da Semiótica Cognitiva como “a integração de *qualia* em objetos, objetos em situações, situações em noções, noções em emoções – na *arquitetura mental* estratificada do significado” (ABRANTES, CAVALCANTE e SOUZA, 2014, p. 329). Para Brandt, conforme entrevista de 2014, “[c]om a transformação da Teoria dos Espaços Mentais e da Integração Conceptual numa teoria dos processos cognitivos ancorados em espaços de base semióticos, que determinam as interações significantes e as suas condições situacionais, emocionais, institucionais, sociais, culturais, fenomenológicas, cognitivas, fisiológicas e físicas, a investigação alcançou uma nova etapa, creio” (Ibid., p. 329).

Neste trabalho de pesquisa, busco trazer à luz a mente do narrador-personagem Riobaldo, uma mente a que temos acesso na/pela leitura e que, em alguma medida, está em interação com a mente do autor e com a do leitor. Mas, para além dessa mente do narrador-personagem, concentro-me no que o estudo dessa mente pode informar sobre os processos de construção da consciência no ser humano, em sentido mais genérico. Isso significa que uma abordagem cognitiva da literatura tem interesse não apenas naquilo que pode trazer de leitura nova a um texto já conhecido, mas também tem interesse em entender o texto como expressão daquilo que é a essência da mente humana.

Compreendendo, então, a encenação construída por Riobaldo para (re)desenhar a relação com Diadorim como expressão do teatro de sua consciência, assumo que tal expressão é, por natureza, estética e pode levar ao conhecimento da configuração geral do teatro da consciência humana. A observação das criações estéticas que compõem o processo cênico do sujeito narrador não visa, ao final desta tese, oferecer uma resposta definitiva sobre o que de fato Riobaldo entende sobre sua relação com Diadorim, mas destacar a própria busca, a travessia que se faz atravessando o sertão e, portanto, o como o narrador sente e encena seu amor por Diadorim. Em outras palavras, acompanhar o percurso de Riobaldo na construção cênica para o que ele viveu/vive é uma experiência interativa e, como tal, exige que nós, leitores, ocupemos o lugar de sujeitos também em travessia e sejamos, portanto, coparticipantes na encenação da estória de Riobaldo. Rosa, em seu processo de criação, como ele mesmo afirma em entrevista a Günter Lorenz, não se contenta com coisa alguma, está sempre “buscando o impossível, o infinito” (LORENZ, 1973, p. 338), o que o faz incluir, em sua linguagem, “muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão” (Ibid., 1973, p. 338) e, eu diria, para colocar o leitor diante de possibilidades de encenações que contribuem para a criação de novos padrões mentais e que promovem, segundo Candido, a suspensão do sentido a partir da ressonância na imaginação e no pensamento. O próprio Guimarães Rosa, no dia 2 de maio de 1959, em carta à sua tradutora norte-americana Harriet de Onís, afirma:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy (sic) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor (VERLANGIERI, 1993, p. 100, grifo do autor).

O texto rosiano, mais que apresentar a liberdade inventiva de seu autor, é ele próprio espaço potencializado de criações teatrais, obrigando-nos a enfrentá-lo “como a um animal bravo e vivo” (Ibid., p. 100). Assim, à medida que a leitura se faz, somos colocados diante da possibilidade de criar sentidos outros a cada vez diferentes daqueles aos quais estamos habituados e sentidos “vivos”, como o autor queria:

Quando escrevo, não penso na literatura: penso em capturar coisas vivas. Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junta à minha repulsa física pelo lugar-comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a simplicidade), que me levou à outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva (ROSA, 1966).

Para entender o que está na base da experiência interativa promovida por meio do texto e, por sua vez, da encenação que Riobaldo, na condição de narrador, constrói para seu encontro com Diadorim, será, então, “preciso auscultar as palavras, ouvir o que elas dizem poeticamente” (NUNES, 2013, p. 173), o que, no caso da literatura rosiana, é também prestar muita atenção ao “aspecto metafísico da língua”, como disse o próprio escritor em entrevista:

Mas ainda mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha. Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas (LORENZ, 1973, p. 339-340).

Cabe destacar que aquilo que Rosa toma como metafísica se aproxima à metafísica de Merleau-Ponty que, segundo Benedito Nunes (2013), é “entendida como explicitação da vida humana e não como ciência suprema do real” (NUNES, 2013, p. 172), como “foi, desde o começo, com Platão e Aristóteles” e “que Descartes e Hegel preservaram” (Ibid., p. 172). A filósofa Marilena Chauí, em *Convite à filosofia*, separa a história da metafísica em três grandes períodos, a saber: (i) de Platão e Aristóteles (séculos IV e III a.C.) a David Hume (século XVIII d.C.), em que se investigava a realidade em si, priorizando um conhecimento racional baseado apenas em conceitos formados pelo intelecto; (ii) de Kant (século XVIII) até a fenomenologia de Husserl (século XX), em que se abre mão, principalmente com a filosofia de Kant, da ideia de uma realidade em si e por si e passa-se a uma realidade que existe para nós e é organizada por nossa razão; e (iii) metafísica ou ontologia contemporânea dos anos 1920 aos anos 1970, período em que o objeto da metafísica passa a ser a relação homem-mundo, investigando-se os modos como os seres existem e como o mundo se mostra à consciência por meio, por exemplo,

da percepção, da imaginação, da memória, da linguagem, da intersubjetividade, da política, das artes (CHAUI, 2002, p. 206-208). A metafísica a que se refere Guimarães Rosa é, portanto, a metafísica correspondente ao terceiro período, uma metafísica cuja razão ontológica é o homem em sua travessia pelo sertão. Nunes ainda diz que “[e]sse entendimento da metafísica, que despoja de seu tradicional caráter de conhecimento superior, vai ao encontro de atitude valorizadora da intuição dos poetas e da mensagem dos mitos” (NUNES, 2013, p. 173), já que, “[e]m essência, os poetas e os pensadores falam do ser” (Ibid., p. 173). Portanto, “auscultar as palavras” de Guimarães Rosa é prestar atenção ao que elas dizem poeticamente, é ter acesso à nossa “porta para o infinito” (LORENZ, 1973, p. 339-340), ao ser (humano) em suas várias relações com o mundo e, portanto, à vida, uma vez que, para o escritor, “[a] língua é o espelho da existência” (LORENZ, 1973, p. 345), e todos os que perderam o sentido da metafísica da língua “se tornaram pregoeiros e deixaram de lado a alma” (LORENZ, 1973, p. 345).

Ainda em concordância com Benedito Nunes (2013), “[n]um romance que seja poético, elas [as palavras] poderão dizer da articulação do mundo, da existência e da temporalidade, propondo-nos o termo-limite, mostrado e não mostrado, de questões fundamentais que Walter Benjamin chamou de *ideal do problema*”¹⁵ (NUNES, 2013, p. 173). No caso do romance *GS:V*, a articulação do mundo, da existência e da temporalidade, revelada a nós por meio da palavra poética, propõe-nos muitas instâncias de questionamentos. Aqui, a fim de construir o percurso de minha pesquisa, busco focalizar aquelas instâncias que me aproximam do compromisso do autor com o homem em seu ambiente e, de modo performado, do compromisso do narrador não com a estória de jagunço, com os fatos passados, mas com a matéria vertente, com o que ele sente e sabe no momento em que narra (“Conto o que fiz? O que adjaz” [p. 423]), por compreender que a dimensão humana deveria, e deve, ser o compromisso mais imediato.

Assim, neste primeiro capítulo, parto da ideia de que narrar(-se) é um processo natural e corporal de produção de sentido, uma condição fundamental para nosso ser e estar no mundo, e de que o texto literário encena, de forma amplificada, essa nossa disposição natural para a criação de narrativas de consciência. Em seguida, explico o modo como a narração de Riobaldo é organizada no romance em termos de encenação, para, então, chegar à discussão do processo de constituição da subjetividade, a fim de entender o sujeito que se enuncia pela linguagem, que fala, que sente, que (se) narra, que produz sentido e produz a si mesmo ao se

¹⁵ Segundo Benedito Nunes, o ideal do problema a que se refere Walter Benjamin é “a ideia de uma verdade que sendo da própria obra como tal, é não um mero problema filosófico extrínseco e avulso por ela levantado, mas a intrínseca verdade que prenuncia, verdade que por si só constitui, ainda que como interrogação expressa não se formule, e independentemente de sua prévia aliança com o discurso característico da filosofia, uma instância de questionamento” (NUNES, 2013, p. 173).

lançar na travessia, que é um outro de nós mesmos e que aqui se vê figurado na imagem do homem do sertão. Esse percurso permitirá compreender a criação, pelo sujeito-narrador, de imagens sensoriais – evidenciadas em formas estéticas – para a recriação das cenas do primeiro encontro entre Riobaldo e o Menino Diadorim.

2.1 “Eu conto; o senhor me ponha ponto”

Merleau-Ponty, em uma de suas notas de trabalho sobre filosofia¹⁶ e literatura publicada em *O visível e o invisível*, afirma que “a arte e a filosofia *em conjunto*, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do *espiritual* (da “cultura”), mas contato com o Ser na medida em que são criações” (Ibid., 2003, p. 187, grifo do autor). O filósofo diz ainda que “[o] Ser é *aquilo que exige de nós criação* para que dela tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 187, grifo do autor)¹⁷. Com isso, Merleau-Ponty nos coloca diante da ideia de que existir no mundo corresponde a criar; é apenas na e pela ação de criar/experienciar que existimos. Sendo assim, ser é estar em ação, em movimento, de modo que só existe homem humano em travessia: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p. 53). Nesse sentido, a literatura é a criação a partir da qual temos a experiência de ser, por isso Riobaldo existe, para o autor e para o leitor, enquanto tece sua história, (se) narra, (se) descreve e (se) encena no sertão, conferindo visibilidade ao ser na linguagem e compartilhando a travessia que percorre no teatro da consciência.

Criamos incessantemente tempos-espacos que constituem cenas narrativas tanto no nível da consciência como no nível do discurso. Ao interagirmos com o narrador Riobaldo,

¹⁶ Faço aqui um esclarecimento a fim de justificar a minha recorrente referência à filosofia ao longo deste trabalho. Guimarães Rosa, na conhecida entrevista concedida a Günter Lorenz, chega a afirmar rapidamente, sem tecer maiores considerações, que: “A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno, mas então é metafísica” (LORENZ, 1973, p. 324). Aqui é preciso ressaltar, com base em outras falas e na unidade da obra do escritor, que ele atribui esse caráter de maldição a uma filosofia muito racionalista ou muito “intelectual”, que foge à sua concepção de metafísica e, portanto, à filosofia que se distancia do homem. A fala de Rosa não deve, pois, ser considerada uma negação da filosofia em geral, uma vez que o autor é influenciado por vários outros filósofos além de Kierkegaard e Unamuno. Por exemplo, em carta endereçada ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, no dia 25 de novembro de 1963, Guimarães Rosa cita algumas referências e atribui, em sua obra, maior valor ao aspecto metafísico-religioso: “Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) **enredo: 2 pontos**; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção” (ROSA, 2003a, p. 90-91, grifo do autor).

¹⁷ Texto original: “L’Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l’expérience” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 248).

temos acesso direto às narrativas que ele, performando o autor, constrói discursivamente e que deixam pistas das narrativas de consciência. O próprio Riobaldo, em vários momentos da estória, por exemplo, explica para seu interlocutor o porquê de estar narrando: “Conto, para o senhor conhecer quanta espécie de causa, no mover da mente, no mero da tragagem de guerra” (p. 419). Como afirmou Rosa, “somos fabulistas por natureza”:

(...) **os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias**; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando **as narrativas multicoloridas** dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo **a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens**. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? **A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia**. (...) Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. **Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente**: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões (LORENZ, 1973, p. 325, grifo meu).

De modo geral, narrar estórias nos é natural, o fazemos com todo o corpo, e o texto literário evidencia, de forma ampliada e pelo discurso, a presença de nossas criações narrativas. De acordo com Damásio, a inteligência tal como a das plantas se ocupa de alguns objetivos não expressos para garantir a regulação da vida (ou homeostase¹⁸): “sobreviver sempre e florescer com frequência” (DAMÁSIO, 2022, p. 44). Mas diferentemente de nós, as plantas não sabem que sobrevivem e que florescem; nós sabemos. O fato é que o florescer também é importante para a regulação da vida, e, no caso do ser humano, o florescer, pelas narrativas (mentais, corporais, dêiticas e artísticas) que nos constituem, garante a nossa existência e garante nosso bem-estar e nosso equilíbrio; “narrar é resistir” (ROSA, 2015, p. 98). Riobaldo mesmo diz: “não narrei nada à-toa” (p. 224) e “[n]arrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache

¹⁸ Como afirma Damásio, a “homeostase é o processo que mantém os parâmetros fisiológicos de um organismo vivo (por exemplo, temperatura, pH, níveis de nutrientes, funcionamento das vísceras) dentro da faixa mais favorável ao funcionamento ótimo e à sobrevivência” (DAMÁSIO, 2022, p. 67-68). Mas para além de tais parâmetros, Damásio ressalta que as emoções se destinam a garantir a homeostase e que os sentimentos são fenômenos mentais que acompanham e derivam de estados homeostáticos. Nesses termos, a homeostase permite a cada organismo não só perdurar (sobreviver), mas também prevalecer (florescer). “A parte do imperativo homeostático que diz respeito a “perdurar” é clara: ele permite a sobrevivência e é considerado indiscutível, sem nenhuma referência ou reverência específica quando se fala em evolução de qualquer organismo ou espécie. A parte da homeostase que diz respeito a “prevalecer” já é mais sutil e raramente reconhecida. Ela assegura que *a vida é regulada não apenas em uma faixa compatível com a sobrevivência, mas também conducente à prosperidade, a uma projeção da vida no futuro de um organismo ou espécie*” (DAMÁSIO, 2019, p. 35).

mais do que eu, a minha verdade” (p. 429). Estamos a todo momento buscando, na interação com o outro e com o ambiente, a nossa verdade.

Para isso, nesse mundo misturado em que vivemos, nós fazemos recortes da realidade, dividindo-a em cenas de consciência¹⁹ que são enquadradas segundo nosso foco de atenção, nosso ponto de vista, nossos afetos, portanto, segundo aquilo que é significativo para nós: “Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença” (p. 78). As cenas de consciência estão em contínuo fluxo, elas mudam a todo instante à medida que nos movimentamos. Podemos dizer que o texto literário materializa a nossa capacidade mental de criar e (re)organizar tempos-espacos, de projetar situações passadas e futuras no presente, de imaginar outras circunstâncias a partir de um ponto de vista, ou seja, de narrar. Na interação com outros sujeitos, por exemplo, estabelecemos e reorganizamos um plano mental, em que prevemos o percurso da conversa, imaginamos o que o outro está pensando e até mesmo antecipamos a reação desse outro diante de determinado assunto. Em vista disso, o mundo para cada ser é único, pois é criado continuamente a partir das experiências particulares do sujeito que as atravessa, que as vive. “O ser vivo é um sujeito no mundo, em seu mundo” (VINCENT, 2004, p. 180).

É desse lugar único que vivenciamos com Riobaldo a construção mental que ele faz da figura de Diadorim, a qual nos é comunicada pelo discurso, pela palavra encenada. O próprio Rosa afirmou que a diferença entre as histórias contadas instintivamente no sertão – as “que corre[m] por nossas veias e penetra[m] em nosso corpo, em nossa alma” (LORENZ, 1973, p. 325) – e as dos seus textos é que, “em vez de contá-las, escrevia” (Ibid., p. 325) de forma deliberada e consciente, a fim de direcionar a atenção do leitor e, conseqüentemente, promover uma experiência estética ampliada. Da mesma forma, Riobaldo, que performa seu autor, (re)vive e (re)cria, em suas cenas de consciência externalizadas em sua encenação discursiva, a travessia de Diadorim.

Retomo brevemente a *Poética*, de Aristóteles, que, embora apresente um estudo mais específico do poema trágico, nos ajuda a entender a composição dos textos literários em geral,

¹⁹ A consciência está sendo compreendida aqui, segundo perspectiva de António Damásio, como um estado mental natural que nos permite, de forma particular, experimentar o mundo ao nosso redor e aspectos do nosso próprio ser. Para o neurocientista, a consciência possui dois componentes coordenados: a subjetividade e a experiência integrada (DAMÁSIO, 2019, p. 167-168). Nessa perspectiva, “[a] subjetividade não é uma coisa, mas um processo, que depende de dois ingredientes cruciais: a criação de uma *perspectiva* para as imagens mentais e o acompanhamento das imagens por *sentimentos*” (DAMÁSIO, 2019, p. 174, grifo do autor). Já a experiência integrada é o “processo que integra imagens e as respectivas subjetividades em uma tela” (DAMÁSIO, 2019, p. 179), ou seja, é um enquadramento conceitual, uma ordenação das imagens mentais em uma unidade formal, uma cena ou narrativa. Assim, “[c]onsciência, no sentido pleno do termo, é um estado específico da mente no qual imagens mentais são imbuídas de subjetividade e experimentadas em uma tela integrada mais ou menos vasta” (DAMÁSIO, 2019, p. 179).

uma vez que sistematiza também a noção estética de mimese²⁰. Tal noção, na perspectiva aristotélica, aponta para a produção de uma imagem poética, focalizando principalmente o efeito mimético produzido. Nesse sentido, a mimese não é só imitativa, mas sobretudo um processo ficcional. Aristóteles ainda avança ao tratar a mimese como uma condição humana e uma condição que nos diferencia de outras espécies. Segundo ele,

A ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à *mímēsis* (mimese) para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as *mímēseis* (mimeses) realizadas (ARISTÓTELES, 2017, p. 57).

Seria possível afirmar então que criamos continuamente narrativas de consciência miméticas, ficcionais. A ficção nos é constitutiva e, como diria Riobaldo, “mente pouco, quem a verdade toda diz” (p. 263). Nós nos apresentamos ao mundo, ao outro e a nós mesmos, ficcionalizando(-nos) no processo de consciência, e é essa ficção colocada em palavras, gestos, movimentações que pode ser compartilhada. Nesse sentido, o texto literário desvela o constante jogo de encenação²¹ da linguagem, “evidencia que toda linguagem é encenada, figurada” (PAULINO e WALTY, 2005, p. 142) e distingue-se de outras linguagens ao assumir tal encenação. Ao fazer isso, a literatura potencializa e revela a capacidade narrativa e mimética natural da mente, permitindo-nos construir novos padrões mentais para intervir esteticamente no mundo e agir no real. Segundo Benedito Nunes (2013), a mimese neutraliza os componentes verbais do universo imaginário e ficcional do romance como enunciados de realidade.

Wolfgang Iser (2013), ao tratar da relação entre realidade e ficção, refuta a oposição usual entre as duas instâncias, por ela não dar conta do que de fato é fictício no texto ficcional. Iser então substitui a relação opositiva pela tríade do real, fictício e imaginário, porquanto a realidade não se transforma em ficção por entrar no texto ficcional e, ao mesmo tempo, não se repete nele por efeito de si mesma. Como afirmam Andrade e Guerra (2022), em diálogo com Iser:

²⁰ Assumo aqui a tradução de “mímēsis” por “mimese” adotada por Paulo Pinheiro na 2ª edição da *Poética*, publicada pela Editora 34. O termo grego “mímēsis” apresenta muitas dificuldades de tradução, e as soluções geralmente utilizadas – “representação” ou “imitação” – não explicitam seu caráter criativo. Nesse sentido, a opção por “mimese” se justifica devido à proximidade fonética com o termo grego original a fim de entender “mímēsis” não apenas como uma representação ou imitação de um modelo, mas, na concepção aristotélica, como um modo de reunir, dispor e compor ações (ARISTÓTELES, 2017).

²¹ Segundo Iser (2002), os autores “jogam” com os leitores, e o texto é o campo do jogo. Há, nesse sentido, um contrato entre autor e leitor, um pacto ficcional, uma indicação de que “o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse realidade*” (ISER, 2002, p. 107, grifo do autor). O texto encena o mundo assumindo tal encenação. “O leitor é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão” (Ibid., p. 116).

O fictício realiza a mediação entre realidade e imaginário, através de atos de fingir, transgressores por excelência, tanto dos limites do mundo extratextual quanto dos limites do imaginário. A realidade é transgredida porque ela não será a mesma depois de repetida no/pelo texto, não havendo correspondência direta com o factual, devido aos deslocamentos que nela se operam. Já o imaginário, experimentado pelos sujeitos de modo difuso e informe, é transgredido, pois ganha forma ao ser introduzido no texto ficcional. O ato de fingir, portanto, atribui ao imaginário uma configuração e, nesse processo de transgressão, a realidade retomada se transforma em signo (forma simbolizada), e o imaginário adquire um atributo de real (forma determinada) (ANDRADE e GUERRA, 2022, p. 11-12).

Desse modo, Iser (2013) argumenta que há, no texto ficcional, muita realidade, não só a realidade social, mas também uma realidade sentimental e emocional do sujeito. Em *GS:V*, as muitas realidades do sujeito, construído no fazer estético, se mostram principalmente a partir da criação e da integração de imagens sensoriais que, no tempo da narração, participam da experimentação de outras novas realidades. Nesse sentido, o texto literário funciona como o lugar da transgressão dos limites – do real e do imaginário – e da criação de espaços outros que se relacionam, pois constrói um mundo textual que há de ser concebido não como realidade, mas *como se* fosse realidade. O mundo é, pois, encenado, mimetizado no texto e não repetido.

Assim, o espaço literário constitui-se, ao mesmo tempo, em uma realidade que consolida relações na forma de um produto (um texto, estruturas sintáticas, palavras); um processo que permite a transgressão dos limites da realidade factual e a realização/determinação simbólica do imaginário a partir de diferentes relações; e uma presença constante do imaginário, condição sem a qual não seria possível qualquer determinação ou estabelecimento de relações (ISER, 2013). Nesse sentido, já defendia Antonio Candido “que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (CANDIDO, 2011, p. 177). O texto literário nos coloca diante da possibilidade de “acessar”, “organizar”, ressignificar sentimentos e experiências e também nos coloca diante de estímulos novos, sentimentos novos, percepções novas, experiências novas. A arte – tomada aqui em sua manifestação sob a forma de texto literário – é talvez a maior expressão da nossa necessidade de dar sentido à existência, pois, através dela, somos capazes de atribuir uma forma estética às experiências, criando um todo apreensível por nossas percepções, o que nos permite projetar, na experiência narrada, a nossa experiência e (re)criá-la a todo momento. Podemos dizer, então, que um dos aspectos que distinguem o texto literário de um texto pragmaticamente orientado é que o texto literário constitui uma unidade semiótica que se presta à interpretação como um todo, como um objeto estético significativo que demanda do leitor formas alternativas de atenção. Dessa maneira, lemos um texto literário interagindo com ele com todo o nosso corpo e produzindo sentido não

só para os enunciados que o compõem, mas também para as suas dimensões estéticas e para as cenas de consciência que criamos no momento da leitura e que orientam as nossas vivências no mundo da vida, de modo que o processo de leitura é sempre uma experiência de criação. A experiência do texto literário amplia as nossas possibilidades de raciocinar e de sentir, nos permite pensar criticamente para agir no real e, sobretudo, como já afirmou Antonio Candido, ela nos humaniza.

Acredito que se faz necessário aqui um diálogo com a abordagem semiótico-cognitiva de Per Aage Brandt (2004), segundo a qual a nossa consciência é a responsável por oferecer a condição necessária para que possamos produzir conteúdos mentais e nos comunicar simbolicamente com outros sujeitos, pois ela possibilita não só a reflexão ou nossos estados de vigília como também a percepção (incluindo a autopercepção e alopercepção²²). É ainda a consciência que cria o fenômeno dinâmico de atenção às coisas, de tal forma que a atenção que um sujeito dá a um objeto, ao interagir com ele, atrai a atenção de outros sujeitos para esse mesmo objeto, fazendo que eles tentem interpretar aquela interação e simpatizem com os sujeitos que também tentaram interpretá-la. Para Brandt, o que mais atrai a atenção humana é o comportamento artístico, pois requer do sujeito-artista autopercepção concentrada e atenção para agir com habilidade e atrair com mais intensidade a atenção de um sujeito-observador. Essa dinâmica de atenção acontece de forma natural seja qual for a atividade que desenvolvemos, mas ela pode ser controlada e tornada voluntária por meio da arte²³. A literatura, ao assumir o jogo da linguagem, por exemplo, assume também que há uma atividade atencional dirigida à construção desse jogo e, para Brandt, “a demonstração de atenção autodirigida atrai a atenção, e o resultado coletivo desse processo transitivo aberto é um sentimento de intensidade, ao qual atribuímos um valor estético”²⁴ (BRANDT, 2004, p. 204, tradução minha).

²² Brandt (2004) define a “alopercepção”, de modo geral, como “a presença de outras mentes para a mente de uma pessoa” (p. 203). (Texto original: “(...) the presence of other minds to the mind of a person” [BRANDT, 2004, p. 203]).

²³ Utilizo o termo “arte” aqui para me referir a diferentes formas expressivas como música, dança, teatro, pintura, escultura, arquitetura e, sobretudo, literatura. Segundo Brandt (2006), “[a]rte é qualquer ato expressivo ou instrumental que deliberadamente cria excesso de estrutura. Enquanto a “beleza” acontece espontaneamente na vida humana, ela é intencionalmente feita para acontecer neste gênero de comunicação, que parece coextensivo com todo o tempo e espaço da civilização humana. A arte é onipresente no mundo da vida humana, como é o seu contrário, a suave integração funcional de formas em objetos úteis, servindo a propósitos pragmáticos em nossa vida comum.” (Texto original: “Art is any expressive or instrumental doing that deliberately creates excess structure. While ‘beauty’ otherwise happens spontaneously in human life, it is intentionally *made* to happen in this genre of communication, which seems coextensive with the entire time and space of human civilization. Art is omnipresent in the human life-world, as is its contrary, the smooth functional integration of forms into useful objects, serving pragmatic purposes in our common life” [BRANDT, 2006, p. 176, grifo do autor]).

²⁴ Texto original: “(...) the display of self-directed attention attracts attention, and the collective result of this open transitive process is a feeling of intensity, to which we attach esthetic value” (BRANDT, 2004, p. 204).

Quando lemos um texto literário, sabemos que há atenção e intenção postas ali pelo escritor na forma e no conteúdo, e isso atrai nossa atenção enquanto leitores. Ao tecer considerações sobre a relação entre forma e conteúdo do texto literário, Maria Luiza Ramos (1974) cita as contribuições de Roman Ingarden para a compreensão da ontologia da obra literária, no sentido de não a considerar de maneira ambivalente, mas como um “sistema de estratos heterogêneos, dependentes entre si e inseparáveis como existências autônomas” (RAMOS, 1974, p. 27). Para Ingarden, “apesar da diferença de material do estrato isolado, a obra literária não constitui um feixe de elementos justapostos, mas uma construção orgânica, cuja uniformidade se baseia exatamente na peculiaridade do estrato isolado” (INGARDEN, 1960, p. 25 apud RAMOS, 1974, p. 27). Assim, para além de ser um artefato e um conjunto de diferentes estratos, a obra literária alcança sua finalidade quando percebida como um objeto estético, e, portanto, quando realizada com base na experiência. A obra literária “não possui um ser autônomo ideal, mas é relativa às operações subjetivas de consciência” (INGARDEN, 1960, p. 109 apud RAMOS, 1974, p. 27). Em vista disso, o processo de leitura de narrativas de natureza literária demanda do leitor formas alternativas de atenção e de processamento de memória, pois nós lemos o texto atribuindo significado ao diálogo entre forma e conteúdo promovido pelo jogo de linguagem.

Temos então que “[a] arte – comportamento artístico ou performance – então promove uma percepção intensamente focada, em seus executores bem como em seus observadores”²⁵ (BRANDT, 2004, p. 204, tradução minha). Na condição de leitores, somos atraídos para o que possivelmente foi o foco da atenção e da técnica do escritor ao mesmo tempo que compartilhamos, com outros leitores, o foco da atenção deles. Essa experiência de atenção compartilhada, no caso da escrita rosiana, ocorre com alta intensidade²⁶, fazendo que nós atribuamos valor estético e “beleza” ao texto. Como afirma Schwarz, “(...) a obra de Guimarães Rosa tem a *virtude* de colocar o experimento estético no nível da consciência, de reivindicar para ele a condição acordada” (SCHWARZ, 1981, p. 39, grifo do autor). Portanto, o efeito de “beleza” é criado e atribuído ao texto pelo leitor no processo de leitura, e o que experimentamos desse processo é parte tanto da nossa sensibilidade afetiva individual (registros particulares de nossos sentimentos) quanto da nossa sensibilidade afetiva compartilhada (registros

²⁵ Texto original: “Art – artful behavior or performance – thus obtains intensely focussed awareness, in its performers as well as in its perceivers” (BRANDT, 2004, p. 204).

²⁶ Como pode ser confirmado não só na experiência de leitura de um texto rosiano, mas também nas poucas entrevistas do escritor e nas correspondências que trocou com seus tradutores, Guimarães Rosa concentrava bastante atenção na criação de seus textos, a fim de permitir ao leitor experimentar estados estéticos de alta intensidade.

comunitários, coletivos de nossos sentimentos) (BRANDT, 2004). Brandt ainda diz que essa experiência de beleza pode ser comparada a atos e seres como aqueles a que nos referimos como “amor”, sendo o ser amado o objeto de intensa atenção e “o ponto final de múltiplas cadeias transitivas de atenção” (BRANDT, 2004, p. 204). Nesse sentido, podemos estender a nossa experiência de leitura para a experiência encenada do narrador, o que nos permite dizer que o amor por Diadorim é o principal motivo da narração de Riobaldo e é o que também nos atrai, fazendo-nos atribuir objetivamente beleza mesmo para as cenas trágicas e de conflitos. Diadorim é o objeto de intensa atenção de Riobaldo e é o ponto de encontro das múltiplas cadeias de atenção construídas na travessia do sertão. Além disso, os objetos que são o foco da atenção de Diadorim tornam-se atraentes também para Riobaldo, que passa atribuir-lhes grande valor estético, como se pode perceber no olhar lançado à natureza após o primeiro encontro com o Menino:

Saiba o senhor, o de-janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. **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; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê (ROSA, 2019, p. 80, grifo meu).

Nessa perspectiva, a arte pode ser compreendida como uma condição de existir, como constitutiva das atividades humanas que são exercidas para além de sua finalidade funcional e que se mostram em emergências mediadas por tecnologias artísticas, como observa Brandt (2004):

Por exemplo: dançar é uma locomoção artística. Cantar é a entonação artística da linguagem. Cálculo e geometria são versões artísticas do pensamento numérico e espacial natural. A pintura é uma imagem artística. A retórica é uma argumentação artística. A ficção é uma narração artística (BRANDT, 2004, p. 205, tradução minha)²⁷.

O romance, segundo tal descrição, é uma narração artística, em que a aplicação de técnicas formais é capaz de influenciar, dirigir e intensificar nossa atenção. No caso de *GS:V*, por exemplo, a técnica narrativa faz que quantidades extremas de atenção sejam prestadas a certas percepções, e isso desencadeia maior consciência e efeitos de beleza. Isso se torna

²⁷ Texto original: “For example: dancing is artful locomotion. Singing is artful intonation of language. Calculus and geometry are artful version of natural numerical and spatial thinking. Painting is artful imaging. Rhetoric is artful argumentation. Fiction is artful narration” (BRANDT, 2004, p. 205).

possível, pois narrar é uma atividade primordial da condição humana e da cognição, e, no texto literário, o narrador, além de uma construção textual e linguística, é também um participante importante que assume o discurso a partir de uma perspectiva e com uma intencionalidade, durante o ato comunicativo encenado na narrativa e o ato da própria mediação literária. A participação ativa do narrador na narrativa se deve à natureza intersubjetiva da linguagem e das mentes humanas. Nessa direção, a narrativa não possui função meramente informativa, mas sobretudo interativa; trata-se de um processo intersubjetivo que pressupõe sempre um diálogo e o compartilhamento de imagens mentais com um outro. Devido ao trabalho consciente e à intensidade de atenção obtida, os conteúdos perceptivos mostram-se mais detalhados, fazendo que os âmbitos conceituais do significado das formas estéticas sejam amplificados. Logo, o trabalho de natureza artística nos coloca diante de atividades humanas potencializadas.

Embora a compreensão do processo de produção de sentido de qualquer texto passe também pela compreensão de dimensões estéticas que dão à nossa experiência seu caráter significativo, temos que, no texto literário, isso é potencializado. A literatura, ao nos permitir encenar pela linguagem e assumir tal encenação, funciona como um organizador de nossa experiência (CANDIDO, 2011), permitindo-nos entendê-la, intervir no mundo, transformá-la e transformar-nos. Riobaldo narra “trechos diversos” de sua travessia para tentar entender o que viveu, para “achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve” (p. 131). Nós, ao percorrermos o sertão rosiano na condição de interlocutores e guiados pelo olhar de Riobaldo, também tentamos “achar o rumozinho forte das coisas”, pois nos aproximamos do que é próprio do humano: a busca constante por um sentido para a “existência”, “matéria vertente” do ser do homem.

Cabe dizer que esse sentido que estamos constantemente buscando deve ser entendido aqui como uma noção mais ampla e multidimensional, que envolve imagens, esquemas sensório-motores, sentimentos, emoções e, portanto, a contínua integração de cenas de consciência que emergem de nossa interação com o ambiente; não se tratando, pois, de uma estrutura meramente conceitual e proposicional abstrata (JOHNSON, 2007). Essa perspectiva visa afirmar que o conceito abstrato é construído, na interação do sujeito com o ambiente, a partir de uma base experiencial. É com base em nossas experiências corporais – logo, nas dimensões qualitativas e afetivas da construção experiencial da significação – que o sentido se torna possível e assume as formas que assume.

Em *GS:V*, há, portanto, um sujeito narrador que, performando seu autor, encena-se, na/pela linguagem, auto-organizando-se, ao construir cenicamente sua relação amorosa com Diadorim na travessia pelo sertão e pelo “ser tão” de sua consciência. Nesse processo, Riobaldo

“arma pontos”, enquadrando, no fluxo incessante de sua narração, as lembranças que (re)constrói e que (re)vive à medida que interage com seu interlocutor. A encenação discursiva de Riobaldo se apresenta como projeção do processo de consciência e revela a sensorialidade perceptiva própria dos processos de significação. Na seção seguinte, busco compreender de forma mais verticalizada como são construídas por Riobaldo essas encenações de consciência que se mostram discursivamente.

2.2 “Conto para mim, conto para o senhor”

O romance *GS:V* chama a atenção já em suas primeiras linhas: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (p. 13). O sinal de travessão, que introduz o discurso ininterrupto (até o final do livro e sem divisões em capítulos) do narrador Riobaldo, causa certo estranhamento, pois cria, no leitor, a expectativa de uma resposta em fala direta do enunciatário, e este só se dá a conhecer virtualmente: “não veremos surgir de próprio corpo o parceiro de prosa; sua presença é patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo” (SCHWARZ, 1981, p. 38). Sem a mudança do turno de fala, o leitor poderia ser levado a questionar a necessidade do travessão, tendo em vista que a fala do narrador em primeira pessoa se faria presente ainda que sem o uso desse sinal. Rosa, porém, ao abrir o romance com o travessão já apontando para um *tu* (“senhor”), consegue dar corpo à natureza performática da fala do narrador-personagem Riobaldo, trazendo “à *cena* um interlocutor, estabelecendo uma situação dialógica” (SCHWARZ, 1981, p. 38, grifo do autor) e, mais que isso, convidando o leitor para ser copartícipe na travessia infinita de Riobaldo, travessia marcada por recomeços, já que “[a] vida da gente nunca tem termo real” (p. 428). Essa travessia infinita, a ser explorada no segundo capítulo desta tese, é representada, na escrita, de diferentes formas, desde o fato de o romance começar *in medias res* com o “– Nonada.”, que coloca em cena narrador e interlocutor/leitor, e com o caso do bezerro, que já coloca em cena o demo, até o fato de o romance terminar destacando a presença do interlocutor/leitor (“O senhor é homem soberano, circunspecto. Amigo somos” [p. 435]), retomando o “Nonada”, colocando o demo como algo constitutivo do humano (“o diabo não existe. Pois não?” [p. 435], “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” [p. 435]) e, no lugar do travessão, fechando com a palavra “Travessia” e com o símbolo do infinito (representação da fita de Möbius), o que sugere a intercomunicação entre exterior e interior, entre início e fim e, ainda, a passagem natural entre real, imaginário e simbólico. A encenação literária “exibe, pois, o próprio jogo da linguagem ao mesmo tempo em que exhibe os bastidores dessa encenação” (PAULINO e WALTY, 2005, p.

142), no teatro da consciência. Nesse sentido, em *GS:V*, a explicitação de formas de externalização da dinâmica interativa é reveladora da dinâmica interativa própria das narrativas da consciência, as quais não se reduzem a atividades discursivas e muito menos a atividades discursivas verbais.

No texto “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”, de *Estas estórias* (1969), o narrador afirma que “as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam” (ROSA, 2015, p. 98), ou seja, temos que “o narrador é uma instância enunciativa ficcional, mas psicologicamente real, de um ato de narrar, e narrar é [...] uma forma de interação”²⁸ (POPOVA, 2014, p. 6, tradução minha). Assim, a enunciação literária, tomada em termos de uma enunciação cênica, interpõe um espaço semiótico fictício cuja origem está na voz do narrador e que, por sua vez, é encenado teatralmente e performado pela enunciação da voz autoral.

Line Brandt (2013), em seu livro *The Communicative Mind*, ao tratar dos processos de integração conceptual e de construção de sentido a partir da abordagem da Semiótica Cognitiva, descreve o processo de enunciação literária (ou semiose²⁹) em termos de espaços mentais implicados na enunciação do autor e na enunciação do narrador:

Em termos de *espaços mentais* – conceptualizações cênicas semiótica ou ontologicamente discretas – a distinção mais básica na conceptualização do sentido de um texto é a distinção entre a enunciação do autor e do narrador. A situação semiótica básica do autor se comunicando com um leitor (modelo) é a *base* a partir da qual é encenada a enunciação fictícia do narrador. O autor é assim concebido como responsável pela obra como um todo expressivo, mas não é diretamente responsável pela voz, ou vozes, encenadas no espaço base fictício da comunicação do narrador, em termos de verificação, escolhas de inclusão/omissão descritiva etc. O espaço base do narrador é o espaço mental da semiose fictícia: uma voz de narrador dirige-se a um destinatário explicitamente ou implicitamente encenado, um “você” especificado ou não especificado na 2ª pessoa ou uma função implícita na 2ª pessoa (BRANDT, 2013, p. 462-463, tradução minha)³⁰.

²⁸ Texto original: “The narrator is a fictional, yet psychologically real, enunciating instance of an act of telling and telling is, on my view, a form of interaction” (POPOVA, 2014, p. 6).

²⁹ Vale ressaltar aqui que a autora considera a semiose como a unidade básica de estudo da semiótica e não o signo, como se costuma considerar nas abordagens da semiótica clássica. Segundo Line Brandt, o signo sozinho é capaz de produzir apenas significado isolado. Já o sentido só é produzido na interação entre múltiplas mentes, as quais constroem e compartilham conteúdos mentais. Dessa forma, a semiose pressupõe essencialmente um empreendimento intersubjetivo.

³⁰ Texto original: “In terms of *mental spaces* – semiotically or ontologically discrete scenarial conceptualizations – the most basic distinction in conceptualizing the meaning of a text is the distinction between author and narrator enunciation. The basic semiotic situation of the author communicating with a (model) reader is the *base* from where the fictive enunciation of the narrator is staged. The author is thus conceived of as responsible for the work as an expressive whole but is not directly responsible for the voice, or voices, staged in the fictive base space of the narrator communication, in terms of veridiction, choices of descriptive inclusion/omission etc. The narrator base space is the mental space of fictive semiosis: a narrator voice addresses an explicitly or implicitly staged addressee, a specified or unspecified 2nd person ‘you’ or an implicit 2nd person role” (BRANDT, 2013, p. 462-463, grifo da autora).

Na leitura de textos literários, ao fazerem a distinção entre o espaço base do autor³¹ e o espaço base do narrador, os leitores desenvolvem o que Line Brandt (2013) chamou de “sistema de controle literário” (BRANDT, 2013, p. 460, tradução minha). Desse modo, sendo o texto um produto estético deliberado, nós o lemos aceitando o jogo de linguagem proposto através do próprio texto e esperando que haja uma espécie de proposição intencional do autor. Afirma Line Brandt (2013): “O autor autêntico pode ou não estar consciente da ‘mensagem’ particular de autoria, mas o texto é interpretado como um signo intencional apenas em virtude de ser um todo limitado de autoria de um *agente intencional*”³² (BRANDT, 2013, p. 461, tradução minha). No caso da narrativa de *GS:V*, a voz autoral que se faz ouvir pela voz do narrador ainda assume outros desdobramentos, uma vez que podemos falar de uma projeção do autor Guimarães Rosa no narratário, criando de certa forma uma interação entre narrador e autor. Embora notemos muitas vezes certo espelhamento entre o locutor e o interlocutor (“Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo” [p. 35]), há indícios que apontam esse interlocutor como aquele que escreve, que toma nota (ecoando a imagem do próprio Rosa com suas cadernetinhas³³), que organiza o relato do narrador, como podemos observar em alguns trechos do livro:

Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, **fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz**, então me ajuda (p. 77, grifo meu).

A Guararavacã do Guaicuí: **o senhor tome nota deste nome** (p. 210, grifo meu).

³¹ Ao considerar aqui o espaço base do autor, é preciso deixar claro que não se trata de adotar uma abordagem biográfica do texto literário, uma vez que o autor empírico não tem consciência e nem controle de todos os processos envolvendo a própria escrita. O texto literário possui uma intenção estética que está além daquilo que o autor pensou, cabendo ao leitor, então, atentar para essa intenção estética do texto, àquilo que o leitor produz em sua interação com o texto. A categoria autor aqui é entendida, portanto, não como um “estilo cognitivo”, mas como uma função estética com intencionalidade semiótica, portanto criadora e participante do texto. Nesse sentido, o autor ao qual me refiro é o que Bakhtin (2003) chamou de “autor-criador”, uma função estético-formal, projetada pelo leitor no processo de leitura e atualizada por sua relevância pragmática, tendo em vista que a linguagem implica uma situação semiótica envolvendo uma 1ª e uma 2ª pessoa e que o discurso é baseado na enunciação.

³² Texto original: “The authentic author may or may not be aware of the particular ‘message’ authored, but the text is interpreted as an intentional sign just by virtue of being a bounded whole authored by an *intentional agent*” (BRANDT, 2013, p. 461, grifo da autora).

³³ São muito conhecidas as referências aos cadernos que Guimarães Rosa usava para fazer suas anotações. Em 1963, quando entrevistado pelo jornalista Pedro Bloch e questionado sobre como conseguia escrever com simplicidade e rebuscamento ao mesmo tempo, Rosa responde: “Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mas coisa, movimento, vôo” (ROSA, 1963, p. 71). Em entrevista concedida ao escritor e ensaísta português Arnaldo Saraiva, em 1966, Guimarães Rosa diz: “Escrever, para mim, é como um acto religioso. E prova está em que tenho montes de cadernos com relações de palavras, de expressões. Acompanhei muitas boiadas, a cavalo, e levei sempre um caderninho e um lápis preso ao bolso da camisa, para anotar tudo o que de bom fosse ouvido – até o cantar de pássaros” (ROSA, 1966).

Travessia de minha vida. Guararavacã – **o senhor veja, o senhor escreva** (p. 210, grifo meu).

A vida é um vago variado. **O senhor escreva no caderno: sete páginas...** (p. 359, grifo meu).

Campos do Tamanduá-tão – **o senhor aí escreva: vinte páginas...** Nos campos do Tamanduá-tão. Foi grande batalha (p. 391, grifo meu).

A bem, como é que vou dar, letral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. **O senhor forme uma cruz, traceje** (p. 392, grifo meu).

Segundo Benedito Nunes, “[n]a presença do *narratário* reflete-se não só a esquiua presença do escritor: insinua-se a autorreferencialidade da própria obra, que engloba todos os eventos do relato e da existência do sujeito-narrador” (NUNES, 2013, p. 188, grifo do autor). Ele ainda continua dizendo que pelo “intercurso dialogal, manter-se-á, dentro do romance, uma oposição entre o *falado* e o *escrito* – entre o discurso de vida e o texto que o recolhe” (Ibid., p. 188, grifo do autor), e, portanto, entre o narrador e o autor.

Em diálogo com Nunes (2013), Morais (1998a) destaca:

(...) há bastante certeza de que esse interlocutor não representa apenas uma vaga presença de escritor. É a presença **do** escritor, e, assim sendo, esse escritor tanto pode ser um traço do narratário que anota quanto a figura do próprio autor da obra. Se o comum, em narrativa de primeira pessoa, é que haja uma quase simbiose entre autoria e narração, não é à toa que, em Rosa, essa fusão também se dê em relação à segunda pessoa, ao interlocutor. Seria mais uma das muitas armadilhas de Rosa, e, certamente, mais uma reversibilidade, para lembrar Antônio Cândido (MORAIS, 1998a, p. 31, grifo da autora).

O fato é que esse interlocutor, do qual pouco se sabe e que toma nota da fala do narrador, ainda que não apareça de forma direta, se dá a conhecer virtualmente pela voz de Riobaldo a qual faz ecoar muitas outras vozes, ampliando a cadeia enunciativa do romance e fazendo o sujeito (com suas muitas identidades) constituir-se na linguagem. Para Morais (1998a),

pode-se pensar em Riobaldo como sujeito para o qual converge uma pluralidade de identidades: ele é, declaradamente, o locutor, o narrador e a personagem e, implicitamente, é o “autor” do interlocutor, narratário e escritor, cuja fala, escuta e escrita são, exclusivamente, da autoria de sua “única voz” (MORAIS, 1998a, p. 36).

E ainda, como argumenta Arrigucci Júnior (1994),

[e]ssa situação de diálogo virtual ou pela metade, mesmo permitindo, na prática, o desenvolvimento daquilo que é propriamente um vasto monólogo ininterrupto, muda-lhe, na verdade, o sentido. A relação com esse destinatário em primeiro plano estabelece a comunicação entre o universo do sertão e o mundo citadino, entre o universo da cultura rústica de base oral e o mundo da cultura escrita, preservando, no

entanto, o modo de ser do outro, que fala ao interlocutor, com quem o leitor culto de algum modo se identifica (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1994, p. 18-19).

Dizemos então que, uma vez assumido o discurso, Riobaldo enuncia-se como sujeito em contraste com um outro, instaurando uma situação de natureza interativa e dialógica. Segundo Mikhail Bakhtin (2003), essa situação dialógica é constitutiva da vida do homem; vivemos o movimento contínuo de um diálogo inconcluso, dinâmico, o qual encenamos com todo o corpo no “simpósio universal” da vida, na experiência cênica do viver:

A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p.348).

2.3 “Eu era assim. Sou?”

Na interação com seu interlocutor, Riobaldo-narrador, em diferentes momentos e de diferentes formas, questiona: “Eu, quem é que eu era?” (p. 113), “O que sou? (p. 19). A pergunta “quem somos nós?” é a questão fundamental do ser, e ela desvela uma consciência reflexiva, um sujeito que busca pelo sentido de si. Em *GS:V*, o sujeito-narrador converte-se em linguagem, fazendo-se, pois, objeto, para contar a estória de Riobaldo-jagunço. Há um *eu* enunciador que se percebe ora como sujeito ora como objeto e que narra a construção de imagens que se misturam no exercício reflexivo: “Nem é por me gabar de retentiva cabedora, nome por nome, mas para alimpar o seguimento de tudo o mais que vou narrar ao senhor, nesta minha conversa nossa de relato” (p. 324). Além disso, os dois questionamentos de Riobaldo acima transcritos relacionam-se em uma única cena do aqui-agora, evidenciando, principalmente nas formas verbais “era” e “sou”, que o teatro da consciência, ainda que opere com integração de cenas, rompe as fronteiras entre passado e presente, para criar múltiplas e variadas temporalidades.

Para Maturana e Varela (2021), o momento da reflexão é um processo de “tomar consciência do que, sobre nós mesmos, não é possível ver de nenhuma outra maneira” (MATURANA e VARELA, 2021, p. 29), é “um ato de voltar a nós mesmos, a única oportunidade que temos de descobrir nossas cegueiras” (Ibid., p. 29-30). Riobaldo não só se coloca nesse lugar da reflexão para encenar-se como o faz, em muitos momentos, através de perguntas: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (p. 297). Nesse processo de “fazer outras maiores perguntas”, emergem marcas de

subjetividade e de estados de consciência que funcionam como reveladores da nossa capacidade natural, e humana, de nos colocarmos como sujeitos na criação de unidades narrativas a fim de produzir sentido para o mundo. Temos, assim, que a subjetividade é mais que a instância do questionamento filosófico pelo sentido da vida e pelo sentido de si. Como a formulou Benveniste,

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do enunciador para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência (BENVENISTE, 1991, p. 286).

O processo reflexivo que se desenrola em *GS:V* é configurado pela enunciação literária, como já vimos, cuja origem está na voz do narrador, que interpõe o espaço da narração (constituído performativamente na enunciação do autor) e o espaço da narrativa (constituído referencialmente na enunciação do narrador), criando o que Bakhtin chamou de excedente de visão. Bakhtin (2003) utiliza o termo “excedente de visão” para se referir à visão acabada e concludente, visão de fora que o *eu* consegue ter do *outro*, que o *outro* consegue ter do *eu*, e que nem o *eu* nem o *outro* conseguem ter de si. Esse excedente “é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo” (BAKHTIN, 2003, p. 21) a ponto de refletir uma distância entre mim e os outros indivíduos, e ele só pode ser superado pelo conhecimento, o qual é capaz de criar um todo significativo (uma forma estética) e de nos colocar em uma posição exterior a esse todo para contemplá-lo esteticamente. Em Guimarães Rosa, esse processo ganha contornos mais expressivos por meio dos procedimentos aqui analisados, de modo que a criação da unidade do texto – que funciona como um excedente de visão para os leitores, para o autor e também para o narrador – é a cada momento reorganizada e recombina para permitir diferentes sentidos. Nós, leitores, interagimos com o texto contemplando-o como um todo, como uma unidade que nos permite ter acesso a valores do contexto do autor-criador³⁴, os quais podem ser trazidos para o plano da vida de modo a ampliar nosso próprio contexto valorativo. A função autor também passa a ter acesso ao excedente de sua visão, uma vez que ganha unidade na voz do narrador e, conseqüentemente, é colocada em relação dialógica com os demais elementos do texto com uma memória de futuro e com um

³⁴ Bakhtin utiliza o termo “autor-criador” para se referir a uma função estética e, portanto, a um componente da obra, que poderíamos entender aqui como um elemento organizador projetado pelo leitor ou ainda como o próprio ato criador cuja existência só se dá na própria criação. Nesse sentido, não se trata aqui de uma referência ao autor empírico ou, como ele chama, “autor-homem”, que corresponde a um componente da vida e que existe fora da criação.

domínio do todo acabado, tornando-se um elemento constituinte e organizador. Da mesma forma, o narrador Riobaldo objetiva-se na linguagem recordando a própria travessia pelo sertão e obtém um excedente de visão de si mesmo, de modo que os eventos passados de sua estória são transpostos, em um processo não linear do teatro da consciência, para o plano presente da narração e, assim, ganham uma forma estética para serem avaliados de outro ponto de vista. Como podemos perceber, a atividade estética nos permite obter os excedentes de valores em nossa visão – que são inacessíveis para nós do lugar que ocupamos em relação ao outro – a partir de ações de contemplação estética. A unidade do romance bem como a unidade da estória romanesca colocam-se, pois, no tempo da enunciação, como lugar de reflexão, que exige do sujeito produção de sentido e que torna possível compreender melhor a construção do mundo, já que este também se apresenta à nossa consciência como uma unidade, na forma de cenas.

O relato que Riobaldo faz da busca de si e da busca pelo sentido de sua relação com Diadorim leva a uma ruptura da temporalidade ao desfazer os limites entre passado, presente e futuro, e tal ruptura garante ao texto, ao mesmo tempo, permanência e alargamento de sentido, pois gera um intercruzamento de muitas vozes. Esse movimento também se mostra como evidência da presença da subjetividade no processo narrativo, tendo em vista que “(...) a temporalidade humana com todo o seu aparato linguístico revela a subjetividade inerente ao próprio exercício da linguagem” (BENVENISTE, 1991, p. 289). O ser humano, constitutivamente sujeito agente de sua travessia, tem como condição de vida movimentar-se no espaço criando o antes e o depois no agora, ou seja, criando temporalidades, e ele o faz a partir do seu ponto de vista. Segundo Damásio, “[a] subjetividade é uma narrativa construída incessantemente” (DAMÁSIO, 2019, p. 185) e é um processo que pressupõe a criação de perspectiva para as imagens mentais que criamos, de modo que possamos reivindicar nossas próprias imagens automaticamente e, conseqüentemente, produzir sentido de um lugar único.

Partindo da ideia de uma consciência reflexiva criando incessantemente tempos-espacos para criar a si mesma, é possível dizer que, de modo geral, a noção de sujeito assumida aqui dialoga com a perspectiva benvenistiana, segundo a qual o sujeito compreende uma realidade discursiva e está indefinidamente criando tal realidade e sendo (re)criado por ela no processo enunciativo (BENVENISTE, 1991). Logo, o sujeito de que trato é o sujeito em contínuo processo de constituição, integrado ao seu meio e em interação com um outro, “[é] ‘ego’ que diz *ego*” (BENVENISTE, 1991, p. 286) para um *tu*, uma vez que “[a] consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*” (Ibid., p. 286). O narrador Riobaldo, portanto, na

instância do discurso, no exercício narrativo, no diálogo virtual com seu interlocutor, enuncia-se como sujeito.

Cabe destacar que, ao considerar o sujeito dentro dessa perspectiva e ao me referir a ele como uma consciência reflexiva que constrói imagens mentais para produzir sentido, não o estou reduzindo ao pensamento, à mera atividade intelectual. Interessa-me aqui a natureza processual da subjetividade. A “situação de diálogo virtual” do romance rosiano instaura a enunciação literária como projeção da enunciação do teatro da consciência e nos coloca diante de um sujeito que funciona como esse núcleo centralizador e criador de várias operações e relações. Morin (1996) propõe uma definição de sujeito que chamou de “biológica”, “que corresponde à lógica própria do ser vivo” (MORIN, 1996, p. 46). Nessa perspectiva da lógica da vida, o sujeito é um indivíduo autônomo, dependente energética, informativa e organizativamente do meio em que vive, um sistema auto-organizador³⁵, que extrai energia e informação desse meio e, ao mesmo tempo, possui inscrita em seu organismo a organização do mundo exterior para (re)construir sua autonomia e organizar seu comportamento. Em outras palavras, Morin entende que a experiência pressupõe dependência ao ambiente, e uma dependência concebida ontologicamente como um processo recursivo. Portanto o sujeito é um processo, um sistema complexo (multidimensional, interconectado e não linear) que muda o tempo todo em função das mudanças/perturbações que outros sistemas sofrem, mas tende a voltar ao seu estado de equilíbrio mantendo-se o mesmo sistema. Para isso, ele se adapta por meio da auto-eco-organização e da auto-exo-referenciação. O conceito de auto-eco-organização foi desenvolvido por Morin e diz respeito à indissociabilidade entre o sujeito e o mundo. Segundo Morin, “O princípio da auto-eco-organização tem valor hologramático: assim como a qualidade da imagem hologramática está ligada ao fato de que cada ponto possui a quase-totalidade da informação do todo, do mesmo modo, de certa maneira, o todo, enquanto todo de que fazemos parte, está presente em nossa mente” (MORIN, 2005, p. 88). De acordo a perspectiva complexa, não só a parte está no todo como também o todo está nas partes que está no todo. Já a ideia de auto-referência permite ao sujeito referir-se a si mesmo, mas “assim como a auto-organização é de fato auto-eco-organização, de igual modo, a auto-referência é a auto-exo-referência, ou seja, para referir-se a si mesmo, é preciso referir-se ao mundo externo” (MORIN, 1996, p. 49). Assim, embora muitas vezes o sujeito seja pensado como algo interno,

³⁵ O termo “auto-organização” está sendo compreendido aqui em termos de auto-eco-organização, uma vez que a auto-organização em si poderia sugerir uma autonomia que permitisse ao indivíduo se desligar das restrições e contingências físicas. A auto-organização, no entanto, pressupõe um sistema autônomo que, ao mesmo tempo, é dependente do meio e precisa construir sua autonomia (MORIN, 1996; VON FOERSTER, 2003).

separado do meio, que por sua vez ocupa uma posição externa, há uma complementaridade entre o sujeito e o meio, uma vez que ambos seguem um processo recursivo e reversível: o sujeito é um produto e, ao mesmo tempo, é produtor no ciclo da vida.

Desse modo, a sociedade é, sem dúvida, o produto de interações entre indivíduos. Essas interações, por sua vez, criam uma organização que tem qualidades próprias, em particular a linguagem e a cultura. E essas mesmas qualidades retroatam sobre os indivíduos desde que vêm ao mundo, dando-lhes linguagem, cultura, etc. Isso significa que os indivíduos produzem a sociedade, que produz os indivíduos (MORIN, 1996, p. 48).

Seguindo a lógica do pensamento complexo, ou seja, a lógica multidimensional, Morin se opõe à fragmentação do sujeito e propõe a tessitura, a religação dos diferentes domínios que o constitui. A complexidade diz respeito aos elementos que constituem um sistema e as relações que são estabelecidas entre eles, então tem a ver com uma interconectividade, uma rede, cujos elementos não podem ser pensados separadamente (MORIN, 1996, 2005).

Nesse sentido, as imagens criadas por Guimarães Rosa no universo do sertão nos permitem pensar o sujeito complexo de que fala Morin relacionado ao sujeito constituído no discurso de que fala Benveniste. Na travessia, o sertão é criado pelo sujeito (“sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” [p. 25]) ao mesmo tempo que o sujeito é criado pelo sertão (“sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...” [p. 418]), de modo que ambos se complementam: “Jagunço é o sertão” (p. 225). Narrando(-se) para um outro, Riobaldo vai, recursivamente, constituindo-se: “eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda. Se ia, se ia” (p. 282). Nesses termos, faz-se necessário não perder de vista que, em *GS:V*, “a questão do sujeito ultrapassa mesmo a efetiva presença do narrador na narrativa” (MORAIS, 1998a, p. 7), uma vez que, segundo Morais (1998a), por meio do recurso narrativo e de marcas linguísticas, há a encenação do inter cruzamento de muitas vozes, a criação de tempos-espacos e a referenciação do lugar de onde se narra e dos lugares narrados. Assim, temos, na dinâmica de criação e de integração de cenas de consciências que emergem na fala de Riobaldo, revelado um contínuo processo de auto-eco-organização e de auto-exo-referenciação desse sujeito narrador.

A narrativa de *GS:V* mostra-se como um texto privilegiado para a compreensão do processo de criação literária e, conseqüentemente, da noção de sujeito, do processo intersubjetivo que tal noção prevê e dos processos cognitivos que geram recursivamente a travessia do sertão. O sujeito-narrador do romance enreda, no “diálogo virtual” com seu interlocutor, a estória romanesca, ou seja, sua estória de travessia pelo sertão e de (des)encontro com Diadorim. Embora essa estória particular aparentemente acabe com a morte de Diadorim,

a verdade é que o romance continua como uma história universal no fluxo recursivo do teatro da consciência, como o processo de constituição do sujeito que se dá no jogo de linguagem. Riobaldo-narrador, pelo discurso, organiza e desorganiza a estória romanesca – a estória de aventura e de encontro/amor de Riobaldo-jagunço – para entendê-la e, então, organizar a si mesmo, constituindo-se sujeito. Nesse processo, o sertão se apresenta como “o lugar de uma travessia individual, ou seja, da travessia de um romance de formação” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1994, p. 24). Assim,

Ao recontar a aventura, cujo significado não pode traduzir claramente em palavras para o interlocutor, na verdade Riobaldo formula a pergunta pela razão de ser do episódio que é decisivo para toda a sua existência, pelo sentido de um encontro que equivale, no mais fundo, ao sentido de toda a sua vida. E essa é a questão fundamental do romance. Não é à toa que, depois dela, a narração, abandonando as inversões da luta, tome a forma linear da biografia, típica do romance, com que passa a relatar o processo de uma aprendizagem ou formação (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26-27).

Northrop Frye argumenta que “ele [o romance] tende a se limitar a uma sequência de aventuras menores levando a uma aventura maior” (FRYE, 2013, p. 326) e que “[p]odemos chamar essa aventura maior, o elemento que dá forma literária ao romance, de busca” (Ibid., p. 326). É interessante observar que a escolha do autor por enredar “a estória romanesca do jagunço Riobaldo ao romance de aprendizagem ou de formação, de Riobaldo-narrador [...], está conjugada a movimento” (MORAIS, 1998a, p. 48), “movimento do enredo ou do *mythos* rumo ao diálogo esclarecedor, porque neste se encena a pergunta pelo sentido” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 20). Tal movimento, de acordo com Arrigucci Júnior (1994), funciona como um elemento organizador e estruturador das misturas do livro, que vai desde a fala ininterrupta do narrador, passando pelo movimento do tempo e das mudanças históricas até a “Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 11). Nesse sentido, os muitos movimentos, inclusive os do gênero romance, podem ser tomados aqui como reveladores do processo contínuo de constituição de um sujeito que narra a busca de si, a busca pelo sentido da vida. Como afirma Arrigucci Júnior (2010), em seu ensaio “Sertão: mar e rios de histórias”³⁶:

Desde a sua origem, que durou séculos da Antiguidade e da Idade Média até o princípio da era moderna, o romance foi se desenvolvendo lentamente. Ele só floresceu de fato como gênero a partir do século XVI, com a subida da burguesia numa ascensão progressiva como classe social, que transformou o romance no grande instrumento do seu espírito, enquanto meio para entender como é que se configura o destino individual. Ou seja, qual o sentido de uma vida (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 121).

³⁶ Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, no Suplemento Especial “Grande sertão: veredas 50 anos”, pp. H2-H4, 27 maio 2007.

Em *GS: V*, de acordo com Candido, a realidade se “transforma em substância universal”, “para adquirir a soberana maturidade das obras que fazem sentir o homem perene” (CANDIDO, 2002b, p. 192). Ainda segundo Candido,

Guimarães Rosa tomou um tipo humano tradicional em nossa ficção e, desbastando os seus elementos contingentes, transportou-o, além do documento, até à esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade, desprendendo-se do molde histórico e social de que partiram (CANDIDO, 1970, p. 156).

Ao dialogar com seu interlocutor, projetando-se nele e (re)vivendo a travessia, Riobaldo se narra e é narrado para tentar entender sua estória de amor com Diadorim, se conhecer, encontrar “uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver” (p. 347), de modo que “[v]emos aparecer a consciência de ser consciente e a consciência de si em forma claramente inseparável da auto-referência e da reflexividade” (MORIN, 1996, p. 53) e entendemos que “[é] na consciência que nos objetivamos nós mesmos para ressubjetivarmos num anel recursivo incessante” (MORIN, 1996, p. 53). Há, pois, a partir das estratégias escolhidas pelo autor e performadas pelo narrador, a encenação de um contínuo processo de constituição da subjetividade que pode ser observado na encenação discursiva do narrador, visto que “na atividade discursiva, o sujeito deixa ‘pistas’, marcas de sua constituição” (MORAIS, 1998a, p. 8). Nessa perspectiva, o sujeito de que trato aqui é o sujeito humano, um corpo consciente “que compreende um entrelaçamento de múltiplos componentes” (MORIN, 1996, p. 52), que se move, que se encena no espaço, criando temporalidades a partir de uma perspectiva e auto-organizando-se no ambiente em que vive por meio de um processo contínuo de diversificação/unificação de cenas de consciência criadas e integradas na experiência. Tal processo é gestado e gerido pela integração recursiva de cenas de consciência dos seres humanos com seu ambiente.

2.4 “Mas, o mais, e do que sei, eram mesmo meus fortes pensamentos. Sentimento preso.”

Segundo Per Aage Brandt (2010), os conteúdos de nossa consciência podem ser organizados em cinco níveis de integração, antes dos quais estariam os processos físicos e fisiológicos de percepção e memória. No primeiro nível estão as formas monomodais (cores, formas visuais, formas sonoras, cheiros) que se apresentam como *qualia* estético. No segundo nível, há a integração de *qualia* em formas multimodais (objetos, atos ou eventos). No terceiro nível, objetos, atos e eventos são experimentados como cenários situados no espaço e no tempo

e causados por intenções pessoais. No quarto nível, com base em nosso conhecimento enciclopédico e por meio da linguagem, somos capazes de imaginar, qualificar situações – compreendendo-as como condicionadas por um contexto e por relações causais – e, portanto, de criar narrativas. No último nível, as narrativas criadas qualificam avaliações que, por sua vez, estão diretamente relacionadas às reações afetivas (emoções e sentimentos). Ainda de acordo com o autor, os estados mentais afetivos afetam nosso corpo, desencadeando reações motoras e associações mentais que nos levam a rever todos os cinco níveis de integração e reprocessá-los estabelecendo planos de ação a partir de construções imaginárias, desde as multimodais até as representações monomodais de *qualia*. Um plano de ação hipotético criado pelo processo imaginativo é, então, examinado mentalmente pelos processos integrativos até que os estados mentais afetivos o avaliem como bom ou não para execução. Embora Brandt coloque esses processamentos separados em níveis e em termos de integrações ascendentes e de construções imaginárias descendentes, ele deixa claro que é preciso pensá-los como processos que não podem ser separados e que ocorrem de forma integrada (BRANDT, 2010).

Sendo assim, quando recordamos ou imaginamos algo, é como se estivéssemos vivendo aquela experiência recordada e imaginada. Isso que oferece às nossas experiências um caráter extremamente subjetivo é normalmente reconhecido, pela filosofia da mente, como *qualia*³⁷. São os *qualia* que permitem a distinção de cores, sons, movimentos, texturas, fazendo com que as experiências sejam experimentadas pelo sujeito de uma forma única. Por se tratar de experiências subjetivas, os *qualia* só existem para aquele sujeito que os vivencia, portanto, cada um só pode ter acesso aos próprios *qualia*. Embora a experiência dos *qualia* seja incomunicável, a forma como Guimarães Rosa descreve as percepções que Riobaldo tem, por exemplo, do verde dos olhos de Diadorim se mostram no mínimo como evidência não só da existência dos

³⁷ Um dos grandes problemas estéticos para o qual a filosofia da mente ainda busca explicação tem a ver com o como se constituem os aspectos subjetivos de nossa experiência comumente denominados *qualia* (plural de *quale*). Os *qualia* consistem, basicamente, no caráter subjetivo das experiências conscientes que temos ao experienciar objetos do mundo a partir de suas qualidades como som, calor, dor, aroma, cores, texturas, movimentos. Vale destacar que *qualia* não são as características dos objetos observados, mas a experiência subjetiva que se tem desses objetos ou ainda “formas de discriminação multidimensional que são realizadas por um cérebro complexo” (EDELMAN e TONONI, 2000, p. 15, tradução minha). Por se referirem a experiências puramente subjetivas, os *qualia* não podem ser comunicados. Não conseguimos, por exemplo, explicar a outra pessoa a sensação de ouvir determinado som ou sentir determinado gosto, por mais detalhada e criativa que a descrição dessa sensação possa ser. Essa incapacidade de comunicar torna difícil avaliar tentativas de descrições feitas. Com isso, quero deixar claro que a minha análise se baseia na interpretação que faço das tentativas de Rosa de se aproximar ao máximo de descrições reais de experiências subjetivas e, por mais que sejam tentativas e não expressem uma experiência direta de *qualia*, é preciso reconhecer que Guimarães Rosa, ao dedicar bastante atenção aos aspectos sensoriais e ao criar formas estéticas “que permitem a ressonância na sensibilidade no pensamento”, como disse Antonio Candido, colabora para que o leitor experimente o mundo mental de Riobaldo (um mundo criado pelo autor em que temos a vivência de interagirmos com uma mente real) e, conseqüentemente, experimente novos padrões mentais que ajudam a ampliar as experiências dos próprios *qualia*.

qualia como da importância deles para a consciência e, conseqüentemente, da importância das sensações e emoções para os processos de produção de sentido. Com toda a sua inventividade, Rosa não faz uma simples descrição dos olhos de Diadorim por meio da voz de Riobaldo, mas faz com que esses olhos existam diante de nós para que possamos ter nossas próprias experiências deles. Em outras palavras, os *qualia* mostram que experienciamos o mundo de forma qualitativa com som, cores, texturas, movimentos. Caso a possibilidade de fazer tais distinções qualitativas nos sejam restringidas ou retiradas, nossas formas de significar o mundo serão comprometidas. Por outro lado, o contato com formas novas e diferentes de significar o mundo, como as que temos acesso ao interagir com o texto literário rosiano, nos permite a criação de novas experiências, de mais *qualia* e, com efeito, a ampliação de nossas percepções do mundo.

Como vimos, no romance, o narrador Riobaldo enuncia-se como sujeito ao interagir com seu interlocutor, espacializando e temporalizando suas experiências de travessia pelo sertão por meio de um relato dos fatos vividos, a fim de tentar produzir sentido para sua relação com Diadorim. Para entender como esse processo de produção de sentido ocorre, é preciso considerar que toda a dinâmica da estória narrada encena a dinâmica do fluxo de consciência do narrador e, portanto, nos coloca, diante de imagens mentais que estão diretamente relacionados à percepção sensorial, a estados emocionais e a ajustes no foco de atenção do sujeito. Riobaldo usa imagens sensoriais para criar padrões mentais novos e mais criativos. Isso fica mais evidente quando ele encena sua relação com Diadorim, uma vez que, nessas situações, as imagens sensoriais ganham mais atenção e emergem em criações estéticas que indiciam a presença de *qualia* e das emoções envolvidas. Cabe aqui deixar claro que o termo “imagens sensoriais” está sendo usado como um modo de fazer referência às representações sensoriais padronizadas (padrões mentais) que, segundo a perspectiva de António Damásio (2019, 2022), correspondem a “objetos e ações que percebemos tanto no interior do nosso organismo como no mundo à nossa volta” (DAMÁSIO, 2022, p. 39). Para o neurocientista português, “[a] unidade básica para as mentes é a imagem, que pode ser de uma coisa, do que uma coisa faz, do que a coisa faz você sentir, do que você pensa sobre a coisa, ou das palavras que traduzem qualquer um desses itens ou todos eles” (DAMÁSIO, 2019, p. 109). Assim, faz-se necessário deixar claro que os padrões imagéticos não são apenas de imagens visuais, mas de “quaisquer padrões produzidos pelos canais sensoriais dominantes” (DAMÁSIO, 2022, p. 40), como imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas, gustativas e também emoções e sentimentos.

Nessa perspectiva, vale destacar que as formas de conhecimento que produzimos a todo momento vão além do conhecimento meramente conceitual, elas passam, em maior ou menor

grau, necessariamente por nossas formas de cognição ligadas à experiência sensorial (as sensações), por nossos sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato) e por nossas percepções (estágio de elaboração do conhecimento, de formação de imagens a partir de nossos sentidos). Isso permite dizer que a nossa experiência reflexiva é corpórea, está ligada à maneira como nos movemos pelo ambiente, como o percebemos e como nos relacionamos com ele. Nossa percepção não é um processo passivo de receber informações sensoriais, ela envolve uma participação ativa do corpo no mundo. De acordo com Merleau-Ponty (2003, 2018), nossa experiência perceptiva é sempre “encarnada” e “motriz”. Isso significa que, ao perceber o mundo, estamos constantemente engajados em uma relação dinâmica com ele e utilizamos nosso corpo como um meio de acesso e produção do ambiente e, portanto, de produção de nós mesmos. Quando temos, por exemplo, uma experiência considerada prazerosa, a sensação de “prazer é resultado de uma rápida transformação do estado do nosso organismo” (DAMÁSIO, 2019, p. 129), “de ações que mudam a homeostase básica” (DAMÁSIO, 2019, p. 129), pois

[...] o funcionamento do próprio sistema nervoso é modificado, de modo que nossa produção de imagens torna-se mais fácil e abundante, e nossa imaginação fica mais livre; as imagens positivas ganham precedência sobre as negativas; nossa guarda mental baixa, e, curiosamente, nossas respostas imunes podem tornar-se mais fortes. É o conjunto dessas ações, conforme ele é representado na mente, que abre caminho para o estado de sentimento agradável que descrevemos como prazeroso e que inclui uma quantidade mínima de estresse e um considerável relaxamento (DAMÁSIO, 2019, p. 129-130).

Nesse sentido, é preciso considerar o sujeito humano também em sua dimensão afetiva, visto que os afetos são condição ontológica para os processos de consciência e de constituição da subjetividade. Como ressalta Brandt (2020):

Uma das categorias mais importantes da subjetividade é, obviamente, o afeto. A afetividade humana se divide em vários sistemas independentes, mas inter-relacionados, incluindo reguladores de nosso estado mental e corporal em diferentes escalas de tempo. Os afetos “mais rápidos” são as *emoções* mutáveis pelas quais experimentamos nossas situações sociais em constante mudança: alegria, surpresa, raiva, medo, tristeza, preocupação, tristeza, vergonha, orgulho, desprezo, repulsa. A escala de tempo refere-se a minutos de expressão e sentimento. Essa categoria corresponde diretamente à nossa inserção no *imaginário* social em rápida transformação (BRANDT, 2020, p. 221, grifo do autor, tradução minha)³⁸.

³⁸ Texto original: “One of the most important categories of subjectivity is of course affect. Human affectivity divides into several independent but interrelated systems, including regulators of our mental and bodily state in different time scales. The “fastest” affects are the shifting *emotions* by which we experience our constantly changing social situations: joy, surprise, anger, fear, sadness, concern, sorrow, shame, pride, contempt, disgust. The time scale refers to minutes of expression and feeling. This category corresponds directly to our insertion in the rapidly changing social *imaginary*” (BRANDT, 2020, p. 221, grifo do autor).

O sujeito supõe um corpo sensível, que sente, que vê, que ouve, que produz emoções, que constrói sentimentos, que compartilha afetos. Segundo Damásio, emoções são padrões formados por reações químicas e neurais, “consistem numa coleção de ações internas involuntárias que ocorrem em conjunto (por exemplo, contrações na musculatura lisa, alterações na frequência cardíaca, respiração, secreções hormonais, expressões faciais, postura), desencadeadas por eventos perceptuais. As ações emotivas em geral se destinam a respaldar a homeostase — por exemplo, reagindo a ameaças (com medo ou raiva) ou indicando estados de êxito (com alegria). Quando evocamos eventos na memória, também produzimos emoções” (DAMÁSIO, 2022, p. 68). Já os sentimentos são entendidos como “fenômenos mentais que acompanham e derivam de vários estados de homeostase do organismo, que podem ser primários (sentimentos homeostáticos como fome e sede, dor ou prazer) ou provocados por emoções (sentimentos emocionais como medo, raiva e alegria)” (DAMÁSIO, 2022, p. 68). Dessa forma, os sentimentos têm a importante função de ajudar a gerir a vida, informando à mente sobre o estado da vida no interior do organismo para que, a partir das informações coletadas, sejam escolhidas as melhores ações a serem desempenhadas. Em outras palavras, “os sentimentos fazem mais do que fornecer informações valiosas: eles nos forçam a agir de acordo com as informações. Eles motivam nossas ações” (DAMÁSIO, 2022, p. 84). Portanto, o sujeito é, antes de tudo, humano, ou melhor, é o “homem do sertão” que muito dialoga com o “homem de carne e osso”, ao qual se refere Miguel de Unamuno³⁹ em sua filosofia:

Homo sum; nihil humani a me alienum puto, disse o cômico latino. Eu diria melhor: *Nullum hominem a me alienum puto*. Sou homem; a nenhum outro homem considero estranho. Porque o adjetivo *humanus* me é tão suspeito quanto o substantivo abstrato *humanitas*, humanidade. Nem o humano, nem a humanidade, nem o adjetivo simples, nem o adjetivo substantivado, mas sim o substantivo concreto: o homem. O homem de carne e osso, aquele que nasce, sofre e morre – sobretudo morre –, que come, bebe, joga, dorme, pensa e ama, o homem que se vê e a quem se ouve, o irmão, o verdadeiro irmão (UNAMUNO, 1996, p. 1, grifo do autor).

Jonhson (2007) nos lembra que nós vivemos em um mundo que só pode ser compreendido por nós por meio das estruturas e processos de compreensão e ação humana, uma vez que só podemos produzir sentido fundamentados em nossos corpos humanos em interação com ambientes encontrados humanamente. O homem do sertão, esse “que nasce, sofre e morre” (UNAMUNO, 1996, p. 1), é, pois, um corpo “sensível entre as coisas” e também um corpo “sensível para si” (CHAUÍ, 2022, p. 178). Segundo Marilena Chauí (2022),

³⁹ Ao ser chamado por Günter Lorenz de “o Unamuno da estepe, o Unamuno do sertão”, João Guimarães Rosa afirma que Unamuno, mais que um filósofo, “foi um poeta da alma, criou da linguagem a sua própria metafísica pessoal” (LORENZ, 1973, p. 324) e que dele herdou o descontentamento.

O corpo é um enigma. Entre as coisas visíveis, é um visível, mas dotado do poder de ver — é vidente. Visível vidente, o corpo tem o poder de ver-se quando vê, vê-se vendo, é um vidente visível para si mesmo. Entre as coisas tácteis, o corpo é um táctil, mas dotado do poder de tocar — é tocante. Táctil tocante, tem o poder de tocar-se ao tocar, é um tocante táctil para si mesmo. Entre as coisas móveis, o corpo é móvel, mas dotado do poder de mover — é um movente. Móvel movente, o corpo tem o poder de mover-se movendo — é móvel movente para si mesmo. O corpo é sensível para si (CHAUI, 2022, p. 177-178).

Assumir a conclusão a que chega Riobaldo ao final do romance de que “Existe é homem humano” (p. 435) é um caminho na direção de resgatar o que Chauí (2022) chamou de “dignidade ontológica do sensível”, caminho esse que permite pensar a dinâmica dos processos de produção de sentido que se mostram nas estratégias narrativas do autor encenadas pelo narrador. Este narra para produzir sentido para seu encontro com Diadorim, e o faz com todo o corpo e na travessia-interação com o sertão. O processo de produção de sentido está ligado à manutenção da vida, portanto não se trata aqui meramente da produção de conteúdo proposicional, mas de todas as respostas que o corpo produz ao interagir com o meio e com outros sujeitos. Portanto, produzir sentido é alcançar o equilíbrio homeostático que garante a sobrevivência, mas também o bem-estar e a prevalência na vida. É interessante lembrar que, por exemplo, pessoas que passam por uma vivência muito traumática tendem a suprimir da memória tal vivência ou, ainda, tendem a criar uma outra história no lugar da história traumática. Tais estratégias podem ser compreendidas como formas de produção de sentido que o sujeito encontra para dar conta da realidade em que vive.

Essa dimensão do humano é evidenciada desde a escolha pelo gênero romance para dizer da travessia de Riobaldo. No que diz respeito a esse gênero, temos, como reitera o crítico Northrop Frye (2013), que diferentemente do mito em que o herói é divino, “no romance propriamente dito, ele é humano” (FRYE, 2013, p. 328). Theodor Adorno, ao responder àqueles “que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual” (ADORNO, 2003, p. 68), defende que a composição lírica (e por extensão a composição literária em geral), ao ganhar uma forma estética, adquire uma especificação individual da qual é capaz de extrair o universal e que essa universalidade é essencialmente social:

(...) o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003, p. 66).

Para Adorno, “[s]ó entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade” (Ibid., p. 67). Por essa razão, a obra literária não deve ser tomada como

demonstração de teses sociológicas, uma vez que a referência ao social nela está ligada a “algo do fundamento de sua qualidade” (Ibid., p. 66) cuja mediação se dá pela linguagem. Ele ainda afirma que “[a] referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (Ibid., p. 66), seguindo um procedimento imanente, em que “[c]onceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (Ibid., p. 67). Esse movimento, segundo o pensador alemão, cria o paradoxo da subjetividade que se reverte em objetividade e “está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa” (Ibid., p. 74). De acordo com Adorno, isso é possível, pois “a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos” (Ibid., p. 74), deixando de falar como algo alheio e se tornando a própria voz do sujeito. Desse modo, “[a]s mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz” (Ibid., p. 74). O homem do sertão é esse sujeito que ganha voz na voz do narrador Riobaldo e, ao mesmo tempo, é o objeto (o jagunço Riobaldo) enunciado no discurso. Mas, no que o narrador nos conta, também “se vê o sertão do mundo” (p. 248); portanto, o homem do sertão conquista sua participação no universal, ele diz da condição jagunça para dizer da condição humana, fazendo existir diante de nós, na leitura do texto, o homem concreto, de carne e osso.

2.5 Ponto de marca: o encontro entre Riobaldo e o Menino

Até aqui argumentei que a narrativa literária, em geral, ao assumir o jogo da linguagem e ao organizar-se como um todo estruturado, coloca em evidência a nossa capacidade natural para narrar as nossas experiências e para narrar a nós mesmos, a fim de nos facultar a produção de sentido para nos mantermos vivos. Vimos também que a atividade estética permite-nos ver de fora, do lugar da reflexão, principalmente, dois processos constitutivos do ser humano: a encenação no teatro da consciência e a constituição da subjetividade. Este segundo processo é necessariamente atravessado pelo primeiro, já que o sujeito cria cenas de consciência a todo momento e só se constitui nas cenas de consciência criadas, e é compreendido pela dimensão do sensível, já que o sentir é condição ontológica para a emergência do afeto, sentimentos, emoções. Especificamente, na narrativa de *GS:V*, tais processos se mostram de forma ampliada e em diferentes níveis de complexidade, levando-nos a uma reflexão sobre o homem do sertão, o qual permite dizer da dimensão do humano. Para tentar ver um pouco mais de perto e de forma mais detida esse homem do sertão, escolhi, para esta seção do capítulo, um dos episódios

mais significativos do livro, em que o narrador nos fala, pela primeira vez, como conheceu o Menino (Diadorim), sendo esse encontro o principal motivo, “o sério pontual” da estória que conta: “O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (p. 84).

Antes de entrar propriamente no episódio, é preciso dizer que, de modo geral, o romance *GS:V* pode ser dividido em duas partes. A primeira parte caracteriza-se fortemente por muitas recordações, associações e antecipações postas fora de ordem e diz respeito aos eventos narrados até a Guararavacã do Guaicuí (episódio que se encontra exatamente no meio do livro e que será focalizado no segundo capítulo desta tese). Nessa primeira parte, Riobaldo narra de forma contínua, encenando o fluxo de seus estados de consciência. Em diálogo com seu interlocutor, ele conta alguns causos, questiona a existência do demo, fala da relação entre o bem e o mal, descreve o sertão, revive suas memórias. Todos esses momentos narrados até a Guararavacã se mostram muito misturados, sem fronteiras definidas, principalmente aqueles referentes a Diadorim. Quando chega à Guararavacã, Riobaldo tem os seus destinos fechados, como ele mesmo afirma, e lá toma consciência de “que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (p. 210). “[N]esse lugar, no tempo dito” (p. 210), o narrador ainda questiona: “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás?” (p. 210). Esse questionamento é fundamental, pois toda a narração parece uma tentativa de retorno a padrões experienciais, ao ponto que deu origem àquilo que se busca entender. Esse ponto, como o entendo aqui, é a cena do primeiro encontro no porto do rio de-Janeiro, e o caminho de volta a ele é o processo narrativo, sem o qual a produção de sentido não é possível. Na segunda parte do livro, após a passagem pela Guararavacã do Guaicuí, já não há muitas antecipações, e os fatos, antes narrados, vão sendo cronologicamente organizados até o episódio que será analisado no terceiro capítulo: a cena do Paredão que culmina na morte de Diadorim e na descoberta de que “Diadorim era uma mulher” (p. 428). De acordo com Antonio Candido,

Para conter tanta riqueza plástica e emocional, Guimarães Rosa uniu pitoresco e essencial numa técnica narrativa admirável, marcada pelo vaivém, o parêntese, a antecipação, a digressão, a retomada – que ampliam a nossa percepção em amplitude e profundidade – para desembocar na linha reta e palpitante da terça parte final, quando Riobaldo assume o destino nas mãos, disposto a aceitar o bem e o mal (CANDIDO, 2002b, p. 192).

Essa divisão do livro é importante, pois, por si só, pode ser considerada uma forma estética que estrutura todo o romance, encenando inclusive como Riobaldo ressignifica a sua

relação com Diadorim num primeiro momento como amizade e depois como amor. Essa estratégia narrativa ainda evidencia o papel fundamental da dimensão do tempo nos processos constitutivos do sujeito. Como já foi dito, o sujeito (se) narra criando temporalidades, e temporalidades que são experienciadas de um lugar único, pois passam pela interação do corpo com o meio e pelos afetos. Quando tenta descrever o que se passou na Fazenda dos Tucanos⁴⁰, por exemplo, o narrador nos relata a sua experiência particular do tempo; um tempo que muda de valor e de duração dependendo do sentir e que é criado incessantemente no “poder do presente”, a partir da recriação dos fatos passados e da projeção dos fatos “em vir” por meio de associações (“zuo de um minuto mito”, “briga de beija-flor”, “como um rio tanto anda”), uma vez que o teatro da consciência não opera com um tempo cronológico, linear:

Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos – às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zuo de um minuto mito: briga de beija-flor. Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba – é lavar ouro. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (ROSA, 2019, p. 248).

Somos constitutivamente marcados pelo tempo, e um tempo que “obedece à gente” e que nos arrebatava, como já disse Jorge Luis Borges: “O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio” (BORGES, 2007, p. 218). Esse tempo de que somos constituídos e que criamos é contínuo como um rio, e a consciência, que vive essa continuidade, também é contínua; nossos estados de consciência não possuem fronteiras nítidas, e as coisas atravessam o tempo sem obedecer a certas delimitações. Vivenciamos o que Bergson (2005, 2006) chamou de duração, ou seja, uma sequência ininterrupta de momentos diferentes que se atravessam e que se misturam. “A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento” (p. 76) e “quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso” (p. 248). Todos os fatos narrados na primeira parte do livro se mostram muito misturados e, por vezes, aparentemente desconexos, principalmente aqueles referentes a

⁴⁰ O episódio que se passa na Fazenda dos Tucanos pode ser considerado o ponto em que se inicia propriamente a segunda parte do romance. Após ficar sabendo da morte de Joca Ramiro e sair da Guararavacã do Guaicuí para começar a vingança da morte do chefe morto, o bando – agora comandado por Zé Bebelo – chega a uma antiga casa-grande abandonada, onde todos ficam acampados por alguns dias e onde são encurralados pelo bando do Hermógenes e do Ricardão, denominados os Judas. É nesse mesmo lugar que Riobaldo passa a ter certa desconfiança de Zé Bebelo e começa a ter mais consciência de si e de que poderia assumir o poder e a chefia.

Diadorim, que envolvem associações de muitas imagens sensoriais e que são, portanto, mais difíceis de discriminar. O fato é que experimentamos o tempo de forma muito subjetiva, criando narrativas perspectivadas e produzindo imagens mentais que se organizam a partir da relevância que elas têm para nós enquanto sujeitos que as produzem. Tais narrativas funcionam como mapeamentos do que foi experienciado e como esquemas conceituais para o que ainda será experienciado ou para o que projetamos como experiência.

Criamos, no teatro da consciência, mapeamentos e esquemas mentais com base em nossas sensações e em nossas emoções, as quais estão sempre em continuidade e são qualificadas por nós na forma de sentimentos. Por se tratar de estados mentais que não estão sujeitos a observação externa, a melhor forma de acesso que temos a eles é a linguagem, que possibilita relatar e descrever tais experiências subjetivas. Nesses termos, podemos dizer que Riobaldo, quando narra recriando suas lembranças, reativa certos padrões emocionais da experiência vivida, e esses padrões emergem na linguagem de forma qualificada e encenada. Assim, a cena do primeiro encontro, aqui focalizada, pode ser lida como um mapeamento de padrões experienciais que são acessados pelo sujeito para a criação de imagens que se repetem de diferentes formas ao longo do romance. É só na Guararavacã do Guaicuí que Riobaldo consegue trazer essas imagens de forma um pouco mais clara para a consciência e dar nome para o que sente por Diadorim e é só no Paredão, diante do corpo morto de Diadorim, que Riobaldo consegue ver seu amor como um sentimento possível, livre de julgamentos sociais, já que Diadorim era uma mulher. Antes disso, na primeira parte do livro, a estória é muito misturada e intuitiva⁴¹, era “só uma transformação, pesável” (p. 84), pois “muita coisa importante falta nome” (p. 84).

Embora vivamos a continuidade do tempo e das emoções, o nosso conhecimento não está ajustado para lidar com o contínuo. Por essa razão, temos a necessidade de separar as coisas, de submetê-las, no nível da externalização da experiência, à descontinuidade, de criar imagens na emergência da encenação discursiva. É o que Riobaldo faz ao organizar as suas lembranças em forma de narrativa – ainda que num primeiro momento as cenas narradas apareçam fora de ordem – e, principalmente, na segunda parte do romance, ao organizar o discurso de forma cronológica, o que implica espacializar o tempo, tornando-o linear. Mas é

⁴¹ Para Bergson (1988, 1999, 2005, 2006), a intuição é a apreensão mais direta que podemos ter da realidade e, ao contrário de um conhecimento lógico, analítico e descontínuo, ela se dá num fluxo, num ritmo contínuo e dificilmente segmentado, e é assim que nós mesmos percebemos a nossa interioridade quando nós nos voltamos para ela. Segundo o filósofo, sentimentos como o amor e o ódio, por exemplo, são normalmente vivenciados de forma mais intuitiva. Prestar atenção à intuição, seria, pois, uma forma de apreendermos a nossa duração psicológica e, portanto, o que somos.

interessante notar que, embora nessa segunda parte, após tomar consciência de seu amor por Diadorim (nomeando suas emoções), o discurso se mostre mais ordenado, as referências a Diadorim (o ponto de marca da travessia) são ainda bastante conflituosas. Isso se deve ao caráter predominantemente associativo dos processos de consciência, os quais são abertos para a construção de todo tipo de temporalidades e, portanto, só são possíveis fora do tempo cronológico. O mundo misturado, sempre destacado por Riobaldo, é natural no fluxo dos processos de consciência, de modo que, ao se lembrar de Diadorim, Riobaldo cria e integra cenas conscientes por meio de muitas associações que fogem a uma ordem linear. Ele mesmo afirma que “[t]em horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (p. 76-77).

Seguindo o fluxo narrativo na primeira parte do romance, “[a] fala caudalosa que dá corpo à narração de Riobaldo” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 8) nos coloca, desde o princípio diante do fluxo do rio da consciência do narrador com seus movimentos de ora alargar-se dando no corpo de um rio grande ora estreitar-se em veredazinhas. E assim como o rio Urucúia, a narrativa segue “entre escuros” (p. 224) o seu curso, aparentemente sem rumo, até que “[v]em cair no São Francisco, rio capital” (p. 224), e um fato se abre: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (p. 78). Aqui, nesse ponto da narrativa, tem início a estória romanesca, enredada ao romance pelo narrador. É aqui também que ocorre o primeiro encontro, quando, na foz do rio de-Janeiro, o menino Riobaldo conhece o Menino-Diadorim, com quem atravessa, pela primeira vez, o rio São Francisco. Da mesma forma que a Guararavacã parte o livro em duas partes, sendo um divisor de águas, aqui o narrador declara: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (p. 224). Como veremos mais a frente, no Capítulo 2, muitos espelhamentos são criados entre os eventos narrados nesse primeiro encontro e os eventos que compõem toda a travessia, revelando o caráter associativo da dinâmica dos processos de consciência.

O fato que se abre de repente no meio de um intenso e desordenado fluxo narrativo é avaliado pelo narrador como sendo o primeiro e é a partir dele que imagens importantes para a dinâmica de todo o livro são geradas. Leio tal fato como um conjunto de padrões experienciais que criam as principais imagens sensoriais relacionadas a Diadorim; portanto, é o “ponto certo” (p. 210) ou o “ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás” (p. 157) e que nele o narrador principiou sua travessia de retorno, o caminho de volta que se dá tanto pelo deslocamento no espaço físico do sertão como pelo deslocamento na memória e no discurso.

Após deixar a jagunçagem, Riobaldo volta a esse ponto de marca. Ele vai morar em uma das fazendas que recebeu de herança do pai, à beira do rio São Francisco, a uma distância, “a

cavalo, dum dia-e-meio” (p. 14) de Andrequicé, onde, segundo alguns, “o Diabo parou, de passagem” (p. 14):

Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no **Andrequicé**. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para **aqui** vir – **normal, a cavalo, dum dia-e-meio** – ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque **costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras!** (ROSA, 2019, p. 14, grifo meu).

Essa fazenda fica “circunstância de cinco léguas” (p. 78) do porto do rio de-Janeiro, e lá Riobaldo morou com a mãe quando “devia de estar com uns quatorze anos” (p. 78), “em território baixio da Sirga, da outra banda, ali onde o de-Janeiro vai no São Francisco” (p. 38). É nesse lugar que o narrador interage com seu interlocutor e narra sua estória para tentar entender o seu encontro com Diadorim. Portanto, a narração se dá, por meio de recordações, no ponto onde se deu o primeiro fato, num movimento de retorno a uma origem.

Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se. **Tínhamos vindo para aqui** – circunstância de cinco léguas – minha mãe e eu. No porto do Rio-de-Janeiro nosso, o senhor viu. Hoje, lá é o porto do seo Joãozinho, o negociante (ROSA, 2019, p. 78, grifo meu).

Mas vale lembrar que, assim como “o sertão está movimentante todo-tempo” (p. 371), ao retornar a esse ponto, Riobaldo já não é mais o mesmo, o lugar já não é mais o mesmo, o rio São Francisco já não é mais o mesmo e o sentir já não é mais o mesmo. Vale lembrar aqui a frase do escritor uruguaio Eduardo Galeano na abertura d’*O livro dos abraços*: “Recordar: do latim *re-cordis*, tornar a passar pelo coração” (GALEANO, 1991, p. 11). Assim, o que o narrador conta é e não é o que lhe ocorreu no tempo de jagunço, ele cria sua narrativa a partir da forma como sente suas lembranças no momento em que recorda os fatos muito misturados e que (re)vive certos padrões emotivos. Em outras palavras, ele narra a maneira como entende, sente, experiencia, no tempo da enunciação narrativa, a sua estória com Diadorim. A vida é um processo de conhecimento, e tudo que existe é criação da mente humana, não representações fiéis de uma realidade pré-dada e independente do conhecedor e da experiência, como se acreditou por muito tempo.

Na cena do primeiro encontro, focalizo as imagens que utilizam cores e movimentos como processos de categorização, mais especificamente na percepção que Riobaldo tem do verde e do vermelho e do movimento para baixo e para trás, formas que metaforizam a relação com Diadorim. Além disso, concentro-me nas imagens construídas para representar principalmente emoções como: prazer, medo e vergonha. Essas emoções podem ser

consideradas como geradoras de certas reações motoras e de planos de ações que guiam o narrador a partir da imaginação. Nesse sentido, Diadorim, muitas vezes associado à coragem e à firmeza, é um agente na travessia do rio da consciência de Riobaldo, em que este se faz sujeito.

Riobaldo, em sua fazenda às margens do rio São Francisco, conversa com um moço de fora, que veio da cidade. Nessa interação, o narrador acessa conteúdos de sua consciência recordando fatos e organizando-os pela linguagem, conforme os ajustes de foco de atenção que faz a todo momento. A fala de Riobaldo começa, por exemplo, de forma muito dispersa e misturada, com a narração de várias historietas⁴² que, mesmo retratando situações diferentes e aparentemente desconectadas, apresentam em comum a presença-ausência do demo e a relação reversível entre o bem e o mal; dois temas que percorrem todo o livro e que encontram expressão máxima na figura de Diadorim, o foco maior da atenção do narrador e, por essa razão, o ponto a partir do qual emergem muitos indícios da experiência de *qualia*. Ao falar dos olhos verdes de Diadorim, Riobaldo muitas vezes experimenta não o verde em si, mas o que poderíamos chamar de a “verdidade” do verde que só ele pode experimentar. Além disso, não há apenas a lembrança dos olhos verdes sozinhos, estes são experimentados em cenários situados no tempo e no espaço, por isso, ao se referir aos olhos, Riobaldo descreve também as “quisquilhas da natureza” (p. 28) que Diadorim lhe apresentou, fala das claras águas do rio de Janeiro, onde conheceu o amigo, faz referência à “formosura dos buritizais” (p. 256). Assim, observamos que a vivência do verde quase sempre retoma Diadorim.

Ainda com base em suas lembranças, o narrador cria sua narrativa, compreendendo as situações como condicionadas pelo contexto do sertão e como capazes de gerar consequências nesse contexto. Assim, dependendo das emoções que vive, ora a natureza lhe parece mais amistosa, ora mais hostil. À medida que narra, Riobaldo não só busca a avaliação de seu interlocutor como cria ele mesmo as próprias avaliações das quais emergem estados emocionais. Esses estados emocionais desencadeiam reações que levam o Riobaldo referenciado no discurso a interagir de formas diversas com Diadorim e com outros elementos

⁴² Dentre essas historietas destacam-se: o caso de “um bezerro branco, erroso” (p. 13); a “[s]entença num Aristides” (p. 13), que “não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho, atrás, e uma vozinha [...] que é o capiroto” (p. 13); a superstição de que um tal de Jisé Simplício “tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa” (p. 14); o relato de um rapaz seminarista que ajudou um padre a extrair “o Cujo, do corpo vivo de uma velha, na Cachoeira-dos-Bois” (p. 14); a reversibilidade da “mandioca mansa, que se come comum” (p. 15) e que “pode de repente virar azangada” (p. 15) e da mandioca-brava, “que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal” (p. 15); o caso do Aleixo, “homem de maiores ruindades calmas que já se viu” (p. 16) e que “demudou completo [...] suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia” (p. 16), depois que os três filhos ficaram cegos; a história de Pedro Pindó e a mulher dele, “sempre sidos bons, de bem” (p. 17), mas que se acostumaram a bater no filho Valtêi e “de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão” (p. 17).

da cena e que levam também o narrador a rever o rumo da conversa, a alterar a ordem dos fatos, a mudar de assunto, a repetir algo, a questionar o interlocutor, a justificar-se.

Voltando ao episódio do encontro no porto do de-Janeiro, assim que o narrador o anuncia como o primeiro fato que se abriu, ele diz: “Depois o senhor **verá** por quê, me devolvendo minha razão” (p. 78, grifo meu) e, em seguida, “Se deu há tanto, faz tanto, **imagine**” (p. 78, grifo meu). Ao afirmar para o interlocutor que ele verá por que aquele fato foi o primeiro e ao pedir que imagine o que será contado, Riobaldo chama a atenção não só para a sua própria atividade visual como também para a do seu interlocutor e a do leitor, os quais verão e imaginarão os fatos narrados. Esse direcionamento se faz importante para a experiência de leitura, porque a cognição visual tem, por sua própria natureza, uma importância fundamental para os processos humanos de qualificação.

Ao longo da narrativa de Riobaldo, é possível observar a predominância da visão como forma de categorizar a experiência, mas é possível observar também que o narrador deixa emergir em sua fala outras sensações além das visuais, o que revela o teor de corporificação que o processo de produção de sentido assume. Há, por exemplo, no episódio analisado, referências ao olfato e ao paladar, associadas ao Menino: “Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível” (p. 80) e “Acabou de pitar, apanhava talos de capim-capivara, e mastigava; tinha gosto de milho-verde, é dele que a capivara come” (p. 83). As imagens que remetem à audição e ao tato mostram-se em mais ocorrências, mas ainda muito associadas a Diadorim seja nas referências à voz bonita, leve e aprazível e aos cantos dos pássaros (os quais, no romance, têm uma forte ligação com a personagem Diadorim), seja nas referências às mãos delicadas. Já a visão, como veremos, está na maior parte das representações tanto nas que apontam para a narrativa como nas que apontam para a cena enunciativa. Não é à toa que Riobaldo começa a narração do episódio pedindo que seu interlocutor imagine e, em outros pontos da narração, pedindo que veja ou represente tudo o que ele está contando: “o senhor veja” [p. 79], “senhor vê” [p. 80], “o senhor represente” [p. 80], “o senhor surja” [p. 80], “Mire e veja” [p. 84], “o senhor vê, o senhor sabe” [p. 84], “O senhor pense outra vez, repense o bem pensado” [p. 84], “o senhor me divulga” [p. 85].

Marilena Chauí (1988), ao observar a manifestação da visão em expressões que utilizamos, afirma que “somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento” (CHAUÍ, 1988, p. 37) e que os outros sentidos “ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão” (CHAUÍ, 1988, p. 37). Para a filósofa, “expressões tácteis, olfativas, gustativas e cinestésicas cumprem um papel preciso, qual seja, trazer o invisível — pensamentos — ao visível” (CHAUÍ, 1988, p. 38). Assim, ao construir imagens olfativas,

gustativas, auditivas e táteis, o narrador colabora para que criemos principalmente imagens visuais da cena. Ao pedir que seu interlocutor imagine, Riobaldo aponta para a atividade visual, ainda que a interação entre ambos se dê oralmente. A cena falada é, pois, concebida a partir de padrões imagéticos (de formas, de cores, de espaços, de movimento) à medida que há a construção do espaço do sertão, ao qual as personagens se mostram integradas e no qual elas se movimentam. Temos também um narrador que fala sua estória para um interlocutor que escreve, traduzindo a estória em imagens visuais (signos, palavras, traços). Na ótica da teatralidade da consciência, Brandt (2004) fala em uma “visão interior”:

Quando dizemos ingenuamente: “Posso ver o que você quer dizer”, fazemos isso porque podemos “ver” imagens, e o que alguém quer dizer é tal imagem. Esta metáfora é motivada por uma verdade: que a nossa mente tem visão interior para poder inspecionar e relatar à nossa imaginação memorizadora as coisas que a linguagem significa. A ‘res cogitans’ de Descartes é uma faculdade de ‘ver’ além do visível. Nas artes, a visão interior e a visão exterior são ambas particularmente ativas – e a sua ligação, num certo sentido, refuta o dualismo: vemos o significante e o significado do signo, e vemos a sua unidade semiótica como veríamos uma pessoa e o que essa pessoa está tentando nos dizer. Pessoas, obras de arte e linguagem talvez não sejam apenas as fontes básicas de beleza, mas, na verdade, as conquistas fundadoras da cognição cultural, do pensamento abstrato e do significado em geral (BRANDT, 2004, p. 25, grifo do autor)⁴³.

Como afirmou Alfredo Bosi, “[o]s psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual” (BOSI, 1988, p. 65). Sabendo dessa predominância do visual e da presença invisível dos outros sentidos que se fazem visíveis na visão, concentro-me em duas principais imagens que se constroem e que, em alguma medida, mapeiam o momento do primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim: o encontro de rios e os olhos de Diadorim. Nessas cenas, atento-me à presença de imagens sensoriais que apontam principalmente para a percepção dos movimentos para baixo e para trás, das cores vermelha e verde, do claro e escuro e de estados emocionais como prazer, medo e vergonha.

De modo geral, o episódio em questão tematiza o primeiro encontro entre Riobaldo, com quatorze anos, e um menino de olhos muito verdes, roupas novas muito limpas e que devia ter mais ou menos a mesma idade. Os dois saem então em um passeio de canoa guiados por um

⁴³ Texto original: “When we ingenuously say: ‘I can see what you mean’, we do so because we can ‘see’ images, and what someone means is such an image. This metaphor is motivated by a truth: that our mind has inner vision so that it can inspect and report to our memorizing imagination the things that language means. Descartes’ ‘res cogitans’ is such a faculty of ‘seeing’ beyond the visible. In the arts, inner and outer vision are both particularly active – and their connection in a sense refutes dualism: we see the signifier and the signified of the sign, and we see their semiotic unity as we would see a person and what that person is trying to tell us²⁶. Persons, works of art, and language are perhaps not only the basic sources of beauty but indeed the founding achievements of cultural cognition, abstract thinking, and meaning in general” (BRANDT, 2004, p. 25, grifo do autor).

“remador, um menino também” (p. 80). No início do episódio, antes de os dois meninos ficarem frente a frente, uma imagem muito importante que se fixa é a do encontro dos rios de-Janeiro e do-Chico que, por antecipação, encena o encontro dos dois meninos. Junto a essa imagem, há uma sugestão muito forte de movimento para baixo. Além do de-Janeiro que entra no São Francisco “dali abaixo meia-légua” (p. 78), o porto – “uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito” (p. 78) – era “naquele ponto, mais alto” (p. 78), cuja “descida do barranco é indo por a-pique” (p. 78), o que obrigava “as pessoas descerem na lama aquele barranco” (p. 78). Além disso, Riobaldo, que “acabava de sarar duma doença” (p. 78), “carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto” (p. 78) para pagar promessa que sua mãe tinha feito. Ele ia todos os dias no porto, naquele ponto mais alto, e lá esperava que alguém viesse. Do tanto que tirava, metade era “para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo” (p. 78). Esse movimento para baixo nos remete de novo ao movimento de retorno, pois o retorno, que se mostra na forma de repetições ao longo de todo o livro, nunca é para o ponto exato do início, mas sempre para um ponto mais embaixo, como o próprio narrador explica:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou (ROSA, 2019, p. 32).

É interessante notar que, nesse episódio do primeiro encontro, até o momento exato em que Riobaldo vê o Menino, a narração se dá priorizando um enquadramento geral da paisagem e as imagens visuais que focalizam a percepção de movimento e de formas. Há muitas sugestões de movimento para baixo, como mostrei anteriormente, mas há também um movimento mais lento e estável, uma vez que o porto fica num ponto mais alto, apartado “onde não dá febre de maresias” (p. 78) e “as canoas ficam esperando, com as correntes presas na raiz descoberta dum paud’óleo” (p. 78). Ali Riobaldo ia tirar esmolas todos os dias, “esperava por lá, naquele parado, raro que alguém vinha” (p. 78) e tinha receio de descer o barranco. Há ainda uma atenção voltada para as formas dos rios: o de-Janeiro é estreito, de “água mansinha” e desce reto, formando uma esquadria, para o do-Chico, que é um rio largo, “alto em grosso” e de águas terríveis.

No terceiro ou quarto dia de Riobaldo no porto, ele vê o menino, e o vê de repente: “Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro” (p. 79). A expressão “de repente” sugere aqui uma mudança no movimento, na intensidade, no foco de atenção. Essa

mesma mudança se dá quando aparecem referências ao vermelho na paisagem (“No alto, eram muitas flores, **subitamente** vermelhas” [p. 80, grifo meu]) e quando estão para entrar no São Francisco (“é **de repente**, aquela terrível água de largura: imensidade” [p. 80, grifo meu]). A mudança mais significativa que pode ser apontada é o fato de o menino se tornar o centro da atenção, tanto que é Riobaldo quem vai até ele, mas o narrador, no lugar de descrever um movimento de ida, descreve um movimento de vinda, de retorno: “Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. **Antes fui eu que vim para perto dele**” (p. 79, grifo meu). A narração, que até então era um mero relato do lugar, passa a ganhar mais movimento, outro ritmo, outras cores, novos sentidos, novas imagens. O narrador passa a discriminar principalmente sons ao falar da voz de Diadorim: “ele foi me dizendo, com voz muito natural” (p. 79), “a voz mesma, muito leve, muito aprazível” (p. 79), “ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (p. 79). E ele também discrimina cores ao se referir sobretudo aos olhos e às águas dos rios: “era um menino bonito, **claro**, com a testa alta e os **olhos aos-grandes, verdes**” (p. 79, grifo meu) e “o São Francisco puxa, se moendo todo **barrento vermelho**, recebe para si o de-janeiro, quase só um **rego verde só**” (p. 80, grifo meu).

Esse primeiro contato com Diadorim gera em Riobaldo uma reação emotiva, uma sensação que ele reconhece como prazer (e que Damásio denomina “sentimento homeostático” ou “emoção de fundo”, correspondente às imagens do nosso mundo interno): “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido” (p. 79). Como a experiência de prazer é naturalmente favorável à vida e influencia a homeostase de modo positivo, ela gera sentimentos positivos. Riobaldo, diante de Diadorim, além de não querer sair daquele estado prazeroso, produz, nesse primeiro momento, um sentimento de amizade: “Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido” (p. 79). Naturalmente, as características distintas de Diadorim (o som da voz, o verde dos olhos, as finas feições) adquirem uma importância afetiva e associam-se a emoções e sentimentos positivos (em contraste a sentimentos negativos, como veremos) que se ligam a toda a cena do encontro e às belezas do sertão. Isso cria um movimento que impulsiona o narrador Riobaldo a querer voltar ao ponto de seu encontro com o Menino. Para Damásio, a “ligação sistemática entre a característica isolada e a valência afetiva perdura, independentemente da associação original que a ensinou” (DAMÁSIO, 2019, p. 208). Ao se envolver afetivamente com Diadorim, este se torna o objeto de intensa atenção de Riobaldo e o ponto para onde convergem outras muitas relações que motivam a narração (por exemplo, a

relação com a mãe, que não será focalizada aqui). Assim, além de Diadorim ser o próprio foco de atenção, os objetos que atraem a atenção dele também atraem a atenção de Riobaldo: “Mas ele apreciava o trabalho dos homens, **chamando para eles meu olhar**, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo” (p. 79, grifo meu).

Na sequência da cena, Diadorim convida Riobaldo para um passeio de canoa. Nesse momento, observamos o primeiro contato físico entre os dois meninos, quando há uma forte sugestão de produção de imagens tácteis que se encenam por meio do toque das mãos, ao mesmo tempo que Riobaldo se põe no movimento para baixo conduzido por Diadorim: “Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco” (p. 80). A referência às mãos aparecem três vezes nesse episódio, e duas delas são seguidas do estado emocional de vergonha:

Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio. O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, **agora eu estava vergonhoso, perturbado**. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio (ROSA, 2019, p. 80, grifo meu).

E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. **Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade**. Arre vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa: “... *Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua benção...*” (ROSA, 2019, p. 82, grifo meu).

Damásio (2000) afirma que “[t]odas as emoções usam o corpo como teatro” (DAMÁSIO, 2000, p. 76) e que, portanto, elas podem ser detectadas por meio de detalhes “como a postura do corpo, a velocidade e o contorno dos movimentos, mudanças mínimas na quantidade e na velocidade dos movimentos oculares e no grau de contração dos músculos faciais” (DAMÁSIO, 2000, p. 76-77). Dessa forma, “a variedade de reações emocionais é responsável por mudanças profundas na paisagem do corpo e do cérebro” (DAMÁSIO, 2000, p. 76), que servem como base para os padrões neurais que, posteriormente, se tornam sentimentos. Nessa perspectiva, Damásio classifica a vergonha como uma emoção secundária ou social, um tipo de emoção que, além de ser biologicamente pré-ajustada, sofre forte influência da sociedade e começa a aparecer mais tarde no desenvolvimento humano, normalmente quando o sujeito adquire uma consciência de si e dos outros. Riobaldo provavelmente se sente mais “vergonhoso, perturbado” a cada vez que narra os momentos em que o Menino encosta a mão na sua e à medida que se dá conta de sentir um bem-estar ao tocar a mão de outro menino; portanto, é possível dizer que a vergonha aqui é uma emoção elaborada no momento da narração.

É também com as duas referências às mãos e ao estado emotivo de vergonha que aparecem duas importantes referências aos olhos de Diadorim: uma que coloca em evidência o verde e outra que coloca em evidência o brilho (que podemos associar à ideia de claro). Vejamos:

Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse (ROSA, 2019, p. 80).

Mas eu agüentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho (ROSA, 2019, p. 82).

Aqui, a experiência subjetiva do verde e do claro que Riobaldo experimenta olhando os olhos de Diadorim produz “um efeito de calma” e gera um bem-estar. Essas sensações perduram e passam a ser associadas ao rio de-Janeiro, lugar do primeiro encontro e do estado de prazer ao qual se busca retornar – “o de-janeiro é de **águas claras**” (p. 80, grifo meu), “quase só um **rego verde** só” (p. 81, grifo meu) – e também associadas a elementos da natureza – “chamou minha atenção para o **mato da beira**, em pé, paredão, feito à régua regulado” (p. 80, grifo meu). Quando os meninos se aproximavam do rio São Francisco, guiados por um canoeiro, Riobaldo começou a experimentar, de forma brusca e intensa, o “todo barrento vermelho”⁴⁴ das águas desse rio e o vermelho da paisagem. A beleza calma do menino (e do de-Janeiro) dá lugar à feiúra agitada do rio do-Chico. Essa experiência gera um estado emocional de medo (“Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande” [p. 80-81]) e um desejo de voltar (“‘Daqui vamos voltar?’ – eu pedi, ansiado” [p. 81]), voltar talvez a um estado de equilíbrio. É interessante observar que a experiência do vermelho e a sensação de medo coincidem com o momento em que o Menino não olhava para Riobaldo e nem piscava: “O menino não me olhou” (p. 81) e “Não piscava os olhos” (p. 81). Como não encontra o olhar de Diadorim nesse entre-lugar das duas águas à medida que vão entrando no São Francisco, Riobaldo tenta se apegar àquilo que acredita levá-lo de volta ao estado de calma e bem-estar (“Eu me apeguei de olhar o mato da margem” [p. 81]), mas, no lugar do verde, o que encontra é uma paisagem que aumenta sua tensão, “[b]eiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira” (p. 81) e “se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas” (p. 81). Com isso, o medo de Riobaldo aumenta

⁴⁴ De acordo com Edelman e Tononi (2000), “Os seres humanos podem discriminar entre um vasto número de cores e gradações de cores, até vários milhões” (EDELMAN e TONONI, 2000, p. 159, tradução minha), mas existem investigações psicofísicas que sugerem que o espaço de cores pode ser organizado em apenas alguns eixos primários correspondentes aos pares opostos vermelho-verde, azul-amarelo e claro-escuro.

e ele reage dando um grito. Diadorim, “meigo muito” (p. 81) e “sério naquela sua formosa simpatia” (p. 81) dá ordem ao canoeiro, efetivando a travessia: “Atravessa!” (p. 81).

Damáσιο (2022) argumenta que as ações emotivas visam a respaldar a integração no teatro da consciência e que, “quando evocamos eventos na memória também produzimos emoções” (DAMÁSIO, 2022, p. 68). O medo de Riobaldo funciona como uma reação do corpo às ameaças que o rio São Francisco lhe oferece, e as imagens referentes a essa reação emotiva se encenam na linguagem, uma vez que o narrador as produz ao evocá-las em sua estória. A propósito, uma resposta emotiva como o medo pode impor mudanças nos sistemas corporais internos e gerar outras respostas (neurais e corpóreas) que se convertem em imagens e em novos estados afetivos.

Assim que atravessam para o São Francisco, Riobaldo passa a lidar com estados emotivos diferentes e muito misturados. O medo se mistura à vergonha (não aquela vergonha de gostar da companhia de outro menino, mas, agora, a vergonha de estar com medo e de não saber nadar), e o corpo reage apertando os dedos na canoa e fechando os olhos:

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: **tive medo!** Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? **Medo e vergonha.** A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. **Apertei os dedos no pau da canoa.** Não me lembrei do Caboclo-d’Água, não me lembrei do perigo que é a “onçad’água”, se diz – a aririnha – essas desmergulham, em bando, e becam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. **Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato.** E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto rio, **fechei os olhos** (ROSA, 2019, p. 81, grifo meu).

Em meio ao medo, numa tentativa de voltar ao seu equilíbrio homeostático, o narrador utiliza uma imagem tátil e diz ter ali “agarrado uma esperança” (p. 81), a de que a canoa, em caso de virar, ficasse boiando e assim fosse possível se apoiar nela. O canoeiro, porém, contradiz essa ideia afirmando que a canoa em que estavam era de peroba e, portanto, ela não poderia sobrenadar. Seguem então outras reações emotivas: “Me deu uma **tontura.** O **ódio** que eu quis” (p. 81, grifo meu), “eu devo de ter **arregalado dôidos olhos**” (p. 82, grifo meu), “Visse que vinham minhas **lágrimas?**” (p. 82, grifo meu). E a dor: “**Dói** de responder: – “Eu não sei nadar...”” (p. 82, grifo meu). Ali, do ponto de vista do narrador, Diadorim expressava emoções, como serenidade e coragem, que contrastam com as de Riobaldo, e isso parece funcionar como um contraponto que acalma seus estados de tensão: “Quieto, composto, confronto, o menino me via. – ‘Carece de ter coragem...’ – ele me disse.” (p. 82), “O menino sorriu bonito. Afiçou: – ‘Eu também não sei’. Sereno, sereno” (p. 82). É nesse momento que, passada a agitação do

encontro das águas, Riobaldo vê o rio nos olhos de Diadorim, e o encontro entre os dois parece se fixar, ponto do qual não poderá mais voltar para trás.

Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – “Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – “Costumo não...” – e, passado o tempo dum meu suspiro: – “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo.” Aí o bambalango das águas avançou enorme roda-a-roda – **o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia** (ROSA, 2019, p. 82, grifo meu).

O que se segue é que eles chegam à “outra beira, a de lá” (p. 82), descem da canoa e vão andando “na vargem, no meio-avermelhado do capim-pubo” (p. 82). Os meninos se sentam “num lugar mais salientado, com pedras, rodeado por áspero bamburral” (p. 82) e ali permanecem “sem prazo, isto é, o quase calados, somente” (p. 82) até que aparece um homem, “um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com as feições muito brutas” (p. 83). O homem chega sugerindo, por meio de gestos, que os meninos estavam fazendo algo de errado: “Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente” (p. 83). Riobaldo, numa mistura de medo e vergonha, tem a reação de levantar a voz: “aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas” (p. 83). Nisso, Diadorim chama o rapaz para se sentar perto, e o que Riobaldo observa é “a bonita voz do menino” (p. 83) e o fato de que a “fala, o jeito dele, imitavam de mulher” (p. 83). De repente, Riobaldo percebe que Diadorim “[t]inha embebido ferro na coxa do mulato, a ponta rasgando fundo” (p. 83). Aqui há uma mistura da experiência do vermelho (sangue) e do verde (capim): “A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo capricho” (p. 83). Da mesma forma, se misturam o medo de Riobaldo e a coragem de Diadorim:

Meu receio não passava. O mulato podia voltar, ter ido buscar uma foice, garrucha, a reunir companheiros; de nós o que seria, daí a mais um pouco? Ao menino ponderei isso, encarecendo que a gente fosse logo embora. – **Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...** – ele me moderou, tão gentil. Me alembrei do que antes ele tinha falado, de seu pai. Indaguei: – “Mas, então, você mora é com seu tio?” Aí ele se levantou, me chamando para voltarmos. Mas veio demorão, vagaroso até aonde a canoa. E não olhava para trás. **Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia** (ROSA, 2019, p. 83, grifo meu).

No teatro mental de Riobaldo, Diadorim é sempre associado à coragem (em oposição ao medo de Riobaldo) e à calma, quietude assim como o verde dos olhos e as águas claras e

mansinhas do rio de-Janeiro, ao contrário da agitação e da tensão de Riobaldo e do vermelho do rio São Francisco.

Os meninos começam então a viagem de volta, quando o narrador afirma: “Dessa volta, não lhe dou desenho – tudo igual, igual. Menos que, por vez, me pareceu depressa demais” (p. 84). Embora ele afirme que a volta não merece tanta atenção, na dinâmica de configuração da cena, é possível notar a encenação criada desde a descrição do ambiente até os gestos e movimentos que não param de dar narração, e Riobaldo ainda observa: “O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: – ‘Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...’” (p. 84). Após Diadorim molhar as mãos na água vermelha, quase como as tranquilizando, Riobaldo afirma: “E eu não tinha medo mais” (p. 84). Aqui notamos de novo a mistura do verde (representado pelas mãos do menino) com o vermelho das águas do do-Chico. Além das mãos, o foco da atenção de Riobaldo reside principalmente no fato de que o Menino declara ser diferente de todo mundo (antecipação do final do livro) e de que nesse fato estava o “sério pontual”, o motivo de toda a estória que ele conta. Mas vale lembrar que, nesse primeiro encontro, Riobaldo lida mais com reações emotivas, sem ter consciência delas, ou melhor, sem uma avaliação muito qualificada, sem nomeá-las bem; ele sentia apenas “uma transformação, pesável” (p. 84), quando “[m]uita coisa importante falta nome” (p. 84).

Da mesma forma, até esse ponto da estória, Riobaldo também não sabia o nome do Menino. O que se narra, em seguida, é a chegada ao porto onde a mãe o esperava, o que se dá de forma breve, de modo que os meninos mal conseguem se despedir. É aqui, no “desencontro”, que de fato a palavra “Menino” usada para se referir a Diadorim passa a ser escrita com letra maiúscula; mudança que atrai a nossa atenção de leitor: “Minha mãe estava lá no porto, por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos” (p. 84).

Após terminar o relato desse episódio, o narrador indaga o interlocutor: “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? [...] Por que foi que eu conheci aquele Menino? [...] O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?” (p. 84). E mais: “Sonhação – acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente, depois, nas vezes em que no Menino pensava, eu acho que. Mas, para quê? por quê?” (p. 84). Ao indagar seu interlocutor, Riobaldo busca pelo sentido do que viveu, e, ao narrar(-se) para um outro, o sentido vai se construindo: “Mais hoje, mais amanhã,

quer ver que o senhor põe uma resposta. Assim, o senhor já me compraz. Agora, pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga” (p. 85).

A forma como Rosa descreve o primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim evoca poderosas imagens visuais, táteis, olfativas e cinestésicas que ganham vida para nós durante a leitura. A cena do primeiro encontro funciona como um esquema mental constituído por padrões experienciais (sensações e emoções) que o narrador quer reviver e entender, por isso imagens repletas de significado, importância e sentimento. Essa compreensão ricamente imagética do encontro é característica das maneiras pelas quais experimentamos o significado em todas as artes e em todas as experiências em geral, e o que as encenações criadas pelo narrador nos ensinam, quando as vivenciamos pela leitura, é que os processos de qualificação da experiência podem ocorrer em diferentes níveis de consciência à medida que a travessia pelo sertão avança.

2.6 “O senhor pense outra vez, repense o bem pensado”

Na minha tentativa de explicitar aqui o desenho do homem do sertão feito por Riobaldo, salta aos olhos o fato de que o sujeito humano, do seu lugar único, cria e integra cenas no teatro da consciência, auto-organizando-se no ambiente de que faz parte. A capacidade de criar e integrar cenas de consciência é parte do que nos torna humanos, e ela está intimamente ligada aos processos de produção de sentido em geral.

Ao produzirmos sentido por meio de narrativas da consciência, nós o fazemos com todo o corpo, com todos os sentidos. Para Merleau-Ponty, “[o] sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 285). Nessa perspectiva, “[n]ão é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 312). Assim, a (re)criação de Diadorim é fortemente vivida, sentida por Riobaldo no teatro da consciência: “Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas” (p. 211). Como nos lembra Bosi:

Entretanto, até mesmo uma filosofia drasticamente empirista sabe que a coincidência de olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão: o ouvido, o tato, o paladar e o olfato também recebem

informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta. O vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade (BOSI, 1988, p. 66).

Temos, pois, que o processo de significação é feito com todos os sentidos, de modo que Riobaldo desenha o seu encontro com Diadorim de um lugar particular. Da mesma forma, a minha análise do episódio também é atravessada por experiências que são particulares, não se trata de uma leitura fechada, acabada, pelo contrário, a ideia é que a minha leitura possa servir de espaço reflexivo para que outras sejam criadas, seguindo o fluxo do diálogo inconcluso, natural da vida. É esse fluxo inconcluso, natural de nossos processos de consciência, que busco focalizar no capítulo que segue.

3 AS COISAS ANTES DE ACONTECEREM

Não quero palavra, mas coisa, movimento, voo.

João Guimarães Rosa

La memoria no revisa exclusivamente la reconstrucción de nuestro pasado ni la sola dimensión del presente; la memoria es también, y tal vez paradójicamente sobre todo, una construcción prospectiva que mira al futuro, a la imagen de nosotros que en ese futuro queremos proyectar.

Patrizia Violi

A memória nem mesmo sabe bem andar de costas: o que ela quer é passar a olhar apenas para diante.

João Guimarães Rosa

Em sua obra *Passagens*⁴⁵, Walter Benjamin descreve a seguinte imagem: “Caso dois espelhos reflitam um ao outro, Satã estará praticando seu truque predileto, abrindo aqui à sua maneira (tal qual seu parceiro o faz nos olhares dos amantes) a perspectiva ao infinito” (BENJAMIN, 2009, p. 957). Em *GS:V*, o demo é uma presença-ausência constante desde a abertura do livro, e ele já emerge no cenário praticando seus truques de abrir a perspectiva ao infinito. Uma das grandes preocupações de Riobaldo é entender se o diabo existe ou não, se o pacto foi feito ou não, se o amor por Diadorim e sua “coragem inteirada” (p. 84) vem de Deus ou do demo. Portanto, como já anunciado na epígrafe do livro (“*O diabo na rua, no meio do redemoinho...*”), a qual se repete ao longo da estória, o demo “está misturado em tudo” (p. 16), funcionando como um vórtice na encenação da consciência de Riobaldo, uma força criadora que concentra e expande ao mesmo tempo, uma figuração dos muitos movimentos paradoxais da estória, o invisível que se mostra como condição da visibilidade experiencial/constitutiva do humano, o espelho complementar de Deus com o qual cria unidades que se diversificam e diversidades que se unificam e, nesse sentido, uma abertura para o infinito. Assim, o truque do diabo reflete também o truque do narrador na travessia de busca pelo sentido de si (e que em certo momento se identifica com o diabo: “o demo então era eu mesmo?” [p. 338]); do autor na sua busca por alcançar possibilidades elevadas de expressividade na linguagem (“Escrevendo,

⁴⁵ *Passagens*, de Walter Benjamin, é uma obra inacabada que foi escrita entre os anos de 1927 e 1940 e que constitui uma série de fragmentos sobre a cidade de Paris, a capital do século XIX. Segundo Benjamin, “Seja por inspiração divina ou satânica: Paris possui a paixão das perspectivas em espelho” (BENJAMIN, 2009, p. 957). O livro focaliza especialmente as galerias comerciais da cidade, de modo a apresentar, a partir da vida cotidiana parisiense, a vida cotidiana da modernidade, com destaque para a figura do *flâneur*, que, poderíamos dizer, muito dialoga com o sujeito errante do romance moderno e, no caso de *GS:V*, com o sujeito sem remanso em travessia pelo sertão.

descubro sempre um novo pedaço de infinito” [LORENZ, 1973, p. 328]); e do leitor que é provocado a criar sentidos vários em sua experiência de leitura.

Vale lembrar brevemente que, no capítulo anterior, tomei como ponto de partida o homem do sertão rosiano – em minha leitura, a figuração do homem humano e a presença dos problemas universais – para falar da teatralidade própria dos processos de consciência na constituição do sujeito humano e na criação de formas de expressão que evidenciam a liberdade inventiva do teatro da consciência de Riobaldo. Vimos que a atividade narrativa é mais que o discurso em si, ela é o movimento natural de nossos processos cognitivos (narramos o mundo e a nós mesmos, incessantemente, para produzir sentido), e ela se atualiza a cada momento à medida que o sujeito, com seu corpo (sentidos, emoções, sentimentos) e, em oposição a um outro sujeito, se movimenta criando espaços e tempos, constituindo o aqui e o agora, contrapondo o antes e o depois, o presente e o não presente. Nessa perspectiva, constituímos o sujeito ao criar narrativas sempre novas com base em narrativas anteriores e em projeções de narrativas futuras.

Neste capítulo, busco compreender, de forma mais detalhada e verticalizada, como se constroem esses movimentos não lineares de retomada e de antecipação, a fim de continuar o percurso para investigar como Riobaldo, em um processo especularmente configurado no jogo de interconsciências, encena seu amor por Diadorim, uma vez que Diadorim, para o narrador e como afirma Arrigucci Jr., é o “marco de sua travessia pessoal e ponto de interrogação que lhe coloca questões que não pode responder” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 17). Como já destacado, Riobaldo, mais que a estória do sujeito-jagunço, coloca em cena a “matéria vertente” constitutiva do sujeito, concentra ao máximo a narrativa nas particularidades do sertão e do sertão sertanejo, para expandi-la também ao máximo para as questões universais do mundo e do homem, capturando o próprio movimento paradoxal do ato de criar; movimento que talvez encontre na figura bivalente de Diadorim sua expressão mais ampliada. Dessa forma, a experiência do texto permite que nós, leitores, possamos ver a partir da perspectiva de Riobaldo para também criarmos nossas narrativas, como o autor mesmo o faz: “Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito” (LORENZ, 1973, p. 329). Por essa razão, além da atenção dedicada à teatralidade dos processos de consciência (Capítulo 1), atento-me agora à construção de procedimentos que sustentam os muitos movimentos do fluxo de consciência de Riobaldo, aos quais me refiro como espelhamentos que se manifestam, recursivamente, em repetições, implicando encontros diferenciais e paradoxais. É preciso lembrar que, assim como o mundo e, no caso, o mundo do sertão, todos esses processos estão

misturados, interligados e são indissociáveis. A separação apresentada aqui é meramente um exercício analítico para tentar ver mais de perto alguns dos muitos aspectos que se mostram como reveladores dos bastidores do processo de significação que ocorre no teatro da consciência.

Nesse sentido, focalizo a imagem dos dois espelhos a que se refere Benjamin e sigo a lógica própria de *GS:V* de que “[c]ontar seguido, alinhavado, só mesmo as coisas de rasa importância” (p. 76), para analisar os movimentos de retomada e de antecipação que geram uma perspectiva ao infinito por meio de espelhamentos da cena do encontro na foz do rio de Janeiro, entendendo que tal cena tem uma grande importância na obra e, portanto, é construída em várias direções, a partir de diferentes ângulos e de modo “difícil, muito entrançado” (p. 77); trata-se, pois, de um caminho que não se constrói linearmente. Desse modo, os muitos espelhamentos⁴⁶ que se desdobram na narrativa mostram-se como operações mentais utilizadas por Riobaldo para criar unidades cênicas que compõem a dinâmica de configuração do amor por Diadorim.

3.1 “A gente vive repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho”

Para falar dessa perspectiva em espelho na qual o texto rosiano nos lança, sou tentada aqui a abrir um diálogo com o problema da repetição retomado por Gilles Deleuze em sua filosofia. A perspectiva deleuziana parte da compreensão de “que a repetição não está em uma extrema semelhança, que ela não está na exatidão daquilo que é trocado, que não está nem mesmo em uma reprodução do idêntico” (DELEUZE, 1974, p. 297). Dessa forma, não se trata de uma repetição do igual, mas do diferente: “Nem identidade do Mesmo nem equivalência do semelhante, a repetição está na intensidade do Diferente” (Ibid., p. 297). Por essa razão, a repetição é, constitutivamente, paradoxal, e o encontro repetitivo implica um diferencial que pode, repentinamente, ser transfigurado em um encontro criativo, em algo novo.

Na leitura que faz da obra de David Hume, Gilles Deleuze afirma que “[u]ma repetição não é por si mesma uma progressão, ela nada forma” (DELEUZE, 2001, p. 64). Por outro lado,

⁴⁶ Viviane Michelline Veloso Danese, em tese de doutorado intitulada “Espelho, espelho meu... Estudo da forma em *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa”, analisa a forma do livro *Primeiras Estórias* concentrando-se no conto central do livro, “O Espelho”. Segundo a autora, esse conto funciona como um eixo que se movimenta sobre si mesmo propagando movimentos centrípetos e centrífugos e fazendo com que o próprio livro e as narrativas se desdobrem ao infinito.

A repetição devém uma progressão, e mesmo uma produção, quando se deixa de considerá-la relativamente aos objetos que ela repete, nos quais ela nada muda, nada descobre e nada produz, para, ao contrário, considerá-la no espírito que a contempla e no qual ela produz uma nova impressão, “uma determinação a levar nossos pensamentos de um objeto a outro”, “a transferir o passado ao porvir”, uma espera, uma tendência (DELEUZE, 2001, p. 65).

Nesses termos, não é a repetição em si que se faz criativa, vindo a ser uma progressão, mas é o nosso encontro com ela que nos provoca, que nos faz avançar e criar. Riobaldo repete experiências – especialmente a de (re)encontrar-se com o Menino – e, na repetição, impõem-se estranhamentos que geram novos sentidos.

Com base na narrativa que Riobaldo (re)cria sobre a sua relação com Diadorim, tomei como referência o ponto em que ele propriamente principia sua viagem, o porto do rio de Janeiro, lugar do primeiro encontro com o Menino. Esse é também o ponto para o qual o narrador traça um caminho de volta, considerando que, no tempo da narração, ele está em sua fazenda, às margens do rio São Francisco e próximo ao porto do de-Janeiro. Desse ponto, ele (re)conta sua estória para o interlocutor e atualiza sua narrativa sobre Diadorim, tomando como referência o lugar em que viu, pela primeira vez, o Menino. Como argumentei no primeiro capítulo, esse episódio funciona como um padrão mental na estória entre Riobaldo e Diadorim; é a partir dele que outras narrativas são (re)construídas recursivamente, e é a ele que Riobaldo retorna tentando trazer à consciência sua relação com Diadorim, para entendê-la; e entendendo-a, buscar entender a si mesmo. Nesse sentido, é importante relembrar que, na recriação da cena, o narrador disse que “não sentia nada”, apenas “uma transformação, pesável”, já que “[m]uita coisa importante falta nome”. Em outras palavras, o narrador sentia e sabia com todo o seu corpo que queria estar perto de Diadorim, mas não tinha consciência do que sentia e do que sabia, logo não podia nomear a transformação que Diadorim lhe causava. À medida que conta, que atravessa o sertão, ele repete esse encontro e, repetindo, a consciência passa a ficar mais clara, como veremos nas formas diferenciais que Riobaldo usa para (re)encenar sua passagem pela fazenda São Gregório (encontro com o bando de Joca Ramiro), pela casa do Malinácio (encontro com o Menino-Moço e com o bando) e pela Guararavacã do Guaicuí.

Dessa forma, o que percebemos com o avançar da narração é que o repetido já não é o mesmo, e as partes repetidas das cenas aqui focalizadas são transfiguradas e, nelas, se abrem dimensões diferenciais que criam a experiência do paradoxo e nos fazem compreender um sertão, onde “cada homem pode se encontrar ou se perder” (LORENZ, 1973, p. 351) ao mesmo tempo. Segundo Deleuze, “[o] paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como de identidades fixas”

(DELEUZE, 1974, p. 3). Assim, na leitura que faço, o paradoxo é uma força que implica a repetição de movimentos contrastantes, pulsando no texto para contrair e expandir e para gerar unidades e mudanças.

3.2 Ser-tão e Ser-nada: “Tudo é e não é”

Para tentar organizar o percurso a fim de compreender melhor a natureza paradoxal que caracteriza os processos de consciência constitutivos do homem do sertão e para traçar um caminho de análise dos episódios, recorro à história da filosofia, mais precisamente, na passagem do século VI a. C. para o século V a. C., quando se destacam dois filósofos pré-socráticos: Parmênides de Eleia (515-460 a. C.) e Heráclito de Éfeso (540-470 a. C.). Podemos compreender esses dois filósofos como pontos iniciais de uma filosofia do ser e de uma filosofia do vir a ser, do devir, uma vez que estabeleceram uma oposição fundante que norteou, e ainda norteia, não só os rumos da filosofia, mas de todas as esferas da cultura, e que determinou o pensamento prático e teórico em geral. Trata-se da oposição entre *ser* e *devir*.

De Parmênides só se conhecem poucos fragmentos de seu poema intitulado “Da Natureza”, documento-poético no qual, pela primeira vez na Grécia clássica, se estabelece o pensamento sobre o que é o ser. Esse pensamento constitui desde então o objeto por excelência da filosofia e marca “a superação, ou mera subsunção (integração), da problemática própria da cosmologia pela da ontologia (ciência do *ser*)” (SANTOS, 2000, p. 71). No poema, um jovem (ou o próprio Parmênides) é conduzido à morada da deusa, para que esta lhe revele a natureza do real (o saber). A deusa então apresenta “os únicos caminhos de investigação que há para pensar” (SANTOS, 2000, p. 19): o da opinião e o da verdade.

Vamos, vou dizer-te – e tu escuta e fixa o relato que ouviste –
quais os únicos caminhos de investigação que há para pensar:
um que é, que não é para não ser,
é caminho de confiança (pois acompanha a verdade);
o outro que não é, que tem de não ser,
esse te indico ser caminho em tudo ignoto,
pois não poderás conhecer o não ser, não é possível,
nem mostrá-lo [...]
(SANTOS, 2000, p. 19)

O caminho da opinião (o caminho *que não é*, o *não ser*), como é tradicionalmente conhecido, corresponderia à experiência sensível, ao mundo da empiria, em que as coisas se movimentam, em que as coisas são e não são, por isso, segunda tal perspectiva, seria um caminho enganoso; a deusa proíbe o jovem de seguir por ele. O caminho da verdade (o caminho

que é, o ser) corresponde à realidade pensável, ao mundo da racionalidade, do rigor da estratégia argumentativa, em que a única verdade é que, como afirma Parmênides, “o ser é e o não ser não é”. Essa afirmação é o ponto de surgimento, na história da filosofia, do princípio de identidade e de não contradição. Só se pode pensar o *que é* e só o pensamento é, “[...] pois o mesmo é pensar e ser” (SANTOS, 2000, p. 21). O *ser* seria então, para Parmênides, “tudo aquilo a que se pode chegar a partir do pensar” (SANTOS, 2000, p. 86) e, portanto, o pensamento seria “o único lugar onde o discurso e a realidade se encontram” (SANTOS, 2000, p. 86).

Nesse sentido, a teoria do *ser*, como a fórmula Parmênides, implica a negação da realidade do *dever*, a identidade entre ser e pensar, a imutabilidade e a unicidade do ser. Com isso, dentro dessa perspectiva, o movimento seria apenas o resultado das impressões falsas do sentido, pois uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo, o que é *nada* não pode existir e nem ser pensado. O caminho da opinião seria enganoso e, portanto, seria aquele que está bloqueado para conhecer o que efetivamente é, a realidade e, conseqüentemente, o ser, uma vez que o ser constitui a própria realidade. Essa elevação do ser à realidade não coloca em questão a veracidade da experiência sensível e ainda inaugura uma tradição lógico-racionalista que atravessa toda a história da filosofia e que tem reflexos até hoje em muitas áreas do conhecimento humano.

Heráclito, contemporâneo de Parmênides, se contrapõe a este ao apresentar a existência como fluxo e afirmar que “tudo flui” (*panta rei*). Segundo Capelle (1992),

Heráclito, por outro lado, não via no mundo nada permanente. Pelo contrário, parece que a mudança contínua de todas as coisas é verdadeiramente essencial e característica: “Tudo flui, nada permanece”, “Você não pode se banhar duas vezes no mesmo rio, você sempre tem uma água diferente fluindo ao seu redor”. Em nenhum lugar do mundo existe um ser permanente. Onde nossos sentidos nos apresentam enganosamente algo que parece permanecer, esse erro ocorre porque, por um tempo, perde a substância das coisas, a mesma coisa que chega por outros caminhos. O homem, nem seu corpo nem sua alma, não está excluído desse fluxo de todas as coisas (CAPELLE, 1992, p. 54, tradução minha)⁴⁷.

Assim, pela perspectiva heraclitiana, a realidade efetiva é o vir a ser, tudo é mudança, tudo é engendramento e perecimento, tudo é transformação, tudo é movimento. Esse *dever*, que está sempre em ação, faz que percebamos qualidades opostas na mesma coisa, pois “tudo que

⁴⁷ Texto original: “Heráclito, por el contrario, no ve en el mundo nada permanente. Más bien le parece que el cambio continuo de todas las cosas es lo verdaderamente esencial y característico: ‘Todo fluye, nada permanece’, ‘No puedes bañarte dos veces em el mismo río, pues siempre um agua distinta fluye em torno a ti’. En ninguna parte del mundo hay un ser permanente. Donde nuestros sentidos nos presentan engañosamente algo que parece permanecer, tiene lugar este engaño porque durante un tiempo pierde la sustancia de las cosas, lo mismo que le llega por otros caminos. De este flujo de todas las cosas tampoco está excluído el hombre, ni su cuerpo, ni su alma” (CAPELLE, 1992, p. 54)

acontece no mundo é uma luta entre forças opostas”⁴⁸ (CAPELLE, 1992, p. 54, tradução minha): somos e não somos os mesmos; não podemos nos banhar duas vezes precisamente nas mesmas águas, porque as duas vezes correspondem a duas águas diferentes, e o mesmo rio não é mais o mesmo rio, porque ele está em contínua transformação (HERÁCLITO, 1991; CAPELLE, 1992). Assim como as águas de um rio, tudo está em constante fluxo. O real, o ser a que Parmênides se referia, é, do ponto de vista de Heráclito, o movimento, o devir. Por isso ele pode considerar que não só o rio, no qual nós supostamente nos banhamos, não é o mesmo, como nós também não somos os mesmos a cada vez que submergimos nas águas do assim chamado mesmo rio.

A filosofia de Heráclito é, portanto, a indicação na direção do caminho alternativo que a filosofia seguiu no ocidente, que é o reconhecimento da realidade do devir. Em Heráclito, não encontramos apenas o devir como sendo a essência do real, mas encontramos também um complemento dessa doutrina do devir universal, que é a doutrina do *logos* (razão, verbo, discurso, espírito). O *logos*, em Heráclito, significa a razão universal, o elemento essencial, divino, espiritual, intelectual que existe na racionalidade humana, na realidade, no cosmo, “tudo vem a ser conforme e de acordo com este Logos” (HERÁCLITO, 1991, p. 59) e é por meio dele que o homem pode perceber aquilo que efetivamente constitui a essência das coisas e do real. Além disso, o essencial da realidade, o que constitui propriamente o ser, é expresso pelo *logos* em termos de *pólemos* (guerra) e, portanto, de oposição, de paradoxo: “De todas as coisas a guerra é pai, de todas as coisas é senhor” (HERÁCLITO, 1991, p. 73). Com isso, Heráclito abre o horizonte do pensamento dos antagonismos, em que a ideia do *pólemos* é a ideia dialética de que o real é feito pela síntese dos contrários (HUISMAN, 2001; ABBAGNANO, 2012): “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia” (HERÁCLITO, 1991, p. 61). E é nessa síntese dos contrários que os contrários se atestam e se demonstram não como irreconciliavelmente diferentes, como absolutamente opostos, mas, em última instância, como sendo a realização sintética de uma unidade. Tudo que efetivamente é nasce da tensão entre os opostos. É justamente no que há de mais tenso na oposição entre os contrários, no máximo dessa tensão, que se revela a essência do real (CAPELLE, 1992; ABBAGNANO, 2012).

Essa ideia de que tudo o que existe está em incessante transformação foi, posteriormente, interpretada por Platão em seus diálogos *Teeteto* e *Crátilo*:

⁴⁸ Texto original: “(...) todo el suceder en el mundo es una lucha de fuerzas contrapuestas” (CAPELLE, 1992, p. 54)

(152d-e) *Sócrates* – (...) nenhuma coisa é uma em si mesma e que não há o que possa denominar com acerto ou dizer como é constituída. Se a qualificares como grande, ela parecerá também pequena; se pesada, leve, e assim em tudo o mais, de forma que nada é uno, ou algo determinado ou como quer que seja. Da translação das coisas, do movimento e da mistura de uma com as outras é que se forma tudo o que dizemos existir, sem usarmos a expressão correta, pois a rigor nada é ou existe, tudo devém. Sobre isso, com exceção de Parmênides, todos os sábios, por ordem cronológica, estão de acordo: Protágoras, Heráclito e Empédocles, e, entre os poetas, os pontos mais altos dos dois gêneros de poesia: Epicarmo na comédia e Homero na tragédia (PLATÃO, 1973, p. 33).

(402a) *Sócrates* – Heráclito afirma que tudo passa e nada permanece, e compara o que existe à corrente de um rio, para concluir que ninguém se banha duas vezes nas mesmas águas (PLATÃO, 1973, p. 144).

Na *Metafísica*, Aristóteles retoma a interpretação de Platão ao citar que, em sua juventude, “Platão teve contato primeiramente com Crátilo e as doutrinas de Heráclito – segundo as quais todo o mundo sensível encontra-se sempre num estado de fluxo e que não há conhecimento científico disso” (ARISTÓTELES, 2012, p. 57, 987a 32-35). Nessa mesma obra, Aristóteles propõe então a ontologia, o estudo do ser, e qualifica o *ser* primordial a ser estudado e observado pela metafísica como a *ousía* (a substância primeira). Para ele, o termo *ser* é empregado em vários sentidos, mas apenas um é seu significado fundamental (ARISTÓTELES, 2012). Nessa relação entre os vários sentidos de *ser* e o sentido único e fundamental, nasceu o que ficou conhecido como o “Problema do ser”. De certo modo, é a partir desse problema e, portanto, da busca por um significado primário de *ser*, que a investigação metafísica, na sua forma clássica, é fundada (ABBAGNANO, 2012) e que as questões, que mais tarde levarão à discussão do conceito de subjetividade, começam a ser pensadas de forma mais sistemática.

Sendo assim, ao tratar do homem do sertão no capítulo anterior, conferi a ele uma importância ontológica que se coloca a partir do horizonte aberto pelo pensamento do *ser* e pelo pensamento do *dever* – ou seja, pela filosofia de Parmênides e de Heráclito. Nesse sentido, considera-se o objeto de investigação da metafísica não mais uma realidade em si ou uma realidade que existe apenas para nós, e sim a relação sensível do homem com o mundo e com o outro. Nessa relação, a lógica não é concebida “como uma forma originária que contivesse os primeiros princípios” (DELEUZE, p. 1998, p. 70), ao contrário, como afirma Deleuze, a “lógica é exatamente como a grande-estrada, ela não está no começo, tampouco tem fim, não se pode parar” (DELEUZE, 1998, p. 70).

Defendo aqui, em consonância com a fortuna crítica de Guimarães Rosa, que a filosofia rosiana segue o caminho alternativo inaugurado pela filosofia de Heráclito e inventa uma lógica própria pautada no paradoxo implicado na experiência da repetição. Compreender o ser dentro dessa concepção, nos leva a aproximá-lo à construção de um sujeito marcado por movimentos

paradoxais, e, portanto, de um sujeito que é processo e que está se construindo por meio das tensões entre o *ser* e o *não ser*, que são complementares. Além disso, a filosofia de Heráclito ainda me permite evocar a metáfora do rio que, em Guimarães Rosa, já está posta, de alguma forma, na palavra “veredas” do título do livro e no nome “Riobaldo”, que traz em sua constituição a ideia de um “Rio baldo”⁴⁹, rio que carrega uma falta, desprovido de remanso (“Sertanejo sem remanso” [p. 373]), rio que corre a esmo (“Eu estava indo a meu esmo.” [p. 80])⁵⁰, rio em contínuo movimento, que não para, que não tem início nem fim e que, ao mesmo tempo, comporta uma unidade. E muitos são os rios que atravessam o sertão e o próprio sujeito em sua travessia. Ainda em diálogo com a visão heraclitiana, Riobaldo narra “ponteando opostos” (p. 162), unificando os contrários neste “mundo muito misturado” (p. 162), em que “[t]udo é e não é” (p. 16) e no qual a ideia de *pólemos* se faz presente o tempo todo, seja na constituição do sujeito seja na configuração do ambiente, já que o “[s]ertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada” (p. 84).

Com base nessa compreensão do *ser* como a unidade que comporta o movimento e a tensão entre os contrários, é possível estabelecer um diálogo com a filosofia chinesa taoísta, para a qual o “Tao” – caractere que significa “caminho” e simboliza o conhecimento intuitivo da vida – é muitas vezes representado pelo símbolo do yin-yang, que conduz à ideia de harmonia entre os opostos para acessar algo maior, para retornar a uma origem e para alcançar uma unidade. Em alguma medida, a noção de Tao permite aproximar a noção de sujeito à noção de *ser* e à noção de caminho: Ser Travessia, Ser Caminho, Ser-Tao⁵¹, Sertão. O Sujeito-Sertão, que aqui estou chamando de homem do sertão, é um sujeito que caminha não para o fim, mas para as origens⁵² na busca do sentido de si, é um sujeito que está totalmente integrado ao meio, como “[o] rio desmazelado, livre rolator” (p. 208) que segue seu curso pelo sertão, dando forma à paisagem. Por isso esse sujeito só pode ser conhecido através da sua experiência-travessia de vida, a partir da qual ele produz tudo que há, ao mesmo tempo em que é produzido. Segundo essa concepção taoísta, o *ser* (a existência) e o *não ser* (a não existência) são complementares e não excludentes, o *ser* e o *não ser* se intercomunicam, uma vez que o *não ser* se configura como potência, é o que gera, é a fonte inesgotável de criação. É a partir do *não ser* que o *ser* é gerado:

⁴⁹ Em concordância com leitura feita pela professora Márcia Marques de Moraes, em disciplina do curso de graduação em Letras da PUC Minas.

⁵⁰ Cf. MORAIS, 1998a.

⁵¹ Cf. UTÉZA, 2016.

⁵² Parafrazeio aqui Manoel de Barros, quando este diz em entrevista publicada na revista *Caros Amigos*: “Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens” (MARTINS *et al.*, 2006).

O retorno é o movimento do Tao
 A suavidade é a atuação do Tao
 Todas as criaturas do mundo nascem da existência
 A existência nasce da não existência
 (LAO TSE, 2000, p. 53)

É possível ver no “Nonada” que abre a fala de Riobaldo esse *não ser* a partir do qual o *ser* é gerado. O “Nonada” inicial evoca, portanto, a ideia paradoxal de que “a existência nasce da não existência” (LAO TSE, 2000, p. 53), e uma existência pensada em termos de *ek-sistencia*⁵³ (ou de *ek-sistere*), que pressupõe um movimento para fora, uma abertura que também é um movimento para dentro, já que revela o ser e o torna visível. A existência configura-se, assim, como a abertura para que o sujeito possa vir a ser e, por isso, depois de contar toda a sua história, ao final da narrativa, Riobaldo conclui: “Existe é homem humano” (p. 435). Embora não haja um consenso sobre a relação etimológica entre os termos “humano” (do latim clássico *humanus*) e “homem” (do latim clássico *homo*), autores como Vaan (2008, p. 287-288) veem na palavra latina *humus* uma origem comum para os dois termos. *Humus* significa “chão”, “terra fértil”. O homem humano pode então ser entendido em termos de uma terra fértil, aquilo que ainda não é, um vir a ser. Nesse espaço entre aquilo que pode vir a ser e aquilo que ainda não é se situa a existência. Nesse sentido, a existência gerada da não existência é um lançar-se na travessia, o que implica necessariamente criação, visto que “Todas as criaturas do mundo nascem da existência” (LAO TSE, 2000, p. 53).

Esses movimentos para dentro e para fora que convergem para expandir em criações cada vez novas podem ser visualizados na imagem da fita de Möbius, um espaço topológico que “apresenta apenas um único anel contínuo mono-dimensional, sem interior, sem exterior, sem princípio e sem fim” (ANSHEN, 1994, p. 13) e que “simboliza a comunhão estrutural, a relação íntima entre sujeito e objecto, matéria e energia” (ANSHEN, 1994, p. 13), revelando que “tudo é unidade” (ANSHEN, 1994, p. 13). A fita de Möbius⁵⁴ demonstra “o erro de qualquer tentativa para separar o observador e o participante, o universo e o homem, em dois ou mais

⁵³ Termo do latim focalizado por Heidegger em sua obra *Ser e tempo* (1927) e que se relaciona à noção de *Dasein*, a partir da qual se enuncia a retomada da pergunta pelo sentido do ser e, portanto, o ponto de partida para uma ontologia fundamental. O *Dasein* é justamente a instância da qual nós não podemos recuar, porque o *Dasein* enquanto ser-o-aí é o ente e o único entre todos os seres existentes para quem a pergunta pelo sentido do ser é mais importante e mais fundamental. *Dasein* é um ente cuja essência, cuja natureza consiste em estar aberto para, em voltar-se para o ser, em ser abertura para o ser, em ser o aí do ser.

⁵⁴ Diversas interpretações já foram feitas, pela fortuna crítica de Guimarães Rosa, para a simbologia da fita de Möbius que aparece ao final de *GS:V*. Destaco aqui a leitura de Marli Fantini, reiterada por Ivana Ferrante em tese de doutorado, leitura essa que chama a atenção para o fato de o nome de solteira de Aracy, segunda esposa de Guimarães Rosa, ser Aracy Moebius de Carvalho. Como defendem as autoras, o livro se abre com a dedicatória “A Aracy, minha mulher, Ara pertence este livro” e se fecha com o símbolo da fita de Möbius, o que, em alguma medida, coloca em cena o caráter de circularidade da obra ou, dentro da perspectiva que aqui defendo, o caráter especular natural do teatro da consciência.

sistemas de realidade” (ANSHEN, 1994, p. 13). Da mesma forma, as cenas de consciência criadas no teatro mental de Riobaldo se colocam nesse lugar de um espaço impossível em que os opostos convergem e, assim, o desafiam a sempre criar unidades ainda não pensadas para falar de seu amor por Diadorim. O narrador, ao iniciar sua estória evocando o nada, afirma-o e nega-o ao mesmo tempo, já que “nonada” é “resultante da aglutinação de **non** + **nada**” (MARTINS, 2001, p. 354, grifo do autor) e pode ser lido ora como a negação da negação (tudo) ora como a afirmação da negação (nada). Por meio desse paradoxo, anuncia-se o início da criação (da estória, do sertão, da travessia, do sujeito); início esse que, vale lembrar, não é um começo no tempo, uma vez que o texto se abre *in medias res*.

3.3 “As grandes coisas, antes de acontecerem”

Voltando à cena do porto do de-Janeiro, encontramos Riobaldo e Diadorim sentados um de frente para o outro na canoa, no meio do rio, como dois espelhos que se refletem, se fecham e se abrem para o infinito. Conta-nos o narrador: “Ele se sentou em minha frente, estávamos virados um para o outro” (p. 80). Desse lugar, Riobaldo olha os olhos de Diadorim, nos quais vê o rio e lembra-se de que não sabia nadar: “Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar” (p. 80). O rio, entre Riobaldo e Diadorim, se coloca em perspectiva, se desdobrando infinitamente em outras imagens, assim como todos os outros elementos que, postos entre esses dois “espelhos”, também ganham outros desdobramentos na narrativa. Assim, os olhos e o rio parecem funcionar como reflexos de um espelho diante do qual o narrador se posiciona e cujas imagens se fecham e se abrem infinitamente. As imagens, atravessadas pelo narrador desdobram-se em muitas outras que repetem (ora de forma invertida e pelo avesso ora de forma direta) esse primeiro encontro entre os dois meninos, introduzindo, a cada repetição, a diferença e, conseqüentemente, o paradoxo que nos permite produzir sentidos sempre novos.

É interessante observar como as imagens dos olhos e do rio se misturam a ponto de coexistirem e de fazerem que o narrador, ao olhar os olhos de Diadorim, mergulhe no rio para ver a si mesmo. Assim, é como se a imagem do rio fosse uma imagem repetida dentro da imagem dos olhos, portanto, uma imagem que ganha maior profundidade com o uso de expressões relativas aos olhos e ao olhar e que ganha maior amplitude com expressões valorativas que qualificam e situam, no domínio do sensível, ações, falas, gestos encenados, remetendo a sentimentos, a estados interiores, a fatores da ordem da consciência das personagens:

Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – “Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – “Costumo não...” – e, passado o tempo dum meu suspiro: – “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo.” Aí o bambalango das águas avanção enorme roda-a-roda – o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia. As remadas que se escutavam, do canoeiro, a gente podia contar, por duvidar se não satisfaziam termo. – “Ah, tu: tem medo não nenhum?” – ao canoeiro o menino perguntou, com tom. – “Sou barranqueiro!” – o canoeirinho tresdisse, repontando de seu orgulho. De tal o menino gostou, porque com a cabeça aprovava. Eu também. O chapéu-de-couro que ele tinha era quase novo. **Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro.** Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. **Mas eu agüentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho** (ROSA, 2019, p. 82, grifo meu).

Note-se que o rio é visto através dos olhos do Menino, os quais, em sua superfície, eram claros e “produziam uma luz”. Os mesmos olhos, em certa profundidade, “pegavam um escurecimento duro” como as profundezas de um rio, aumentando o medo do narrador e, em contraste, aumentando a coragem de Diadorim. Riobaldo, ao sustentar “o aque do olhar” do Menino, retorna à superfície até que “[a]queles olhos então foram ficando bons, retomando brilho”, concluindo que aquele rio, daquele dia foi o que de maior avistou em sua vida. Essa imagem parece deixar ecoar a fala do autor, na entrevista concedida a Günter W. Lorenz, ao comparar os grandes rios à alma do homem:

Em outras palavras: gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele **cada rio é um oceano, um mar da sabedoria**, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. **Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranqüilos e escuros como os sofrimentos dos homens.** Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade (LORENZ, 1973, p. 328-329).

No “mergulho” que faz, Riobaldo procura respostas para a pergunta que dirige a seu interlocutor: “para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?” (p. 84). Ele narra repetindo a travessia defronte com o Menino, porque “queria decifrar as coisas que são importantes” (p. 77) e “[q]ueria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (p. 77). Faz-se necessário destacar, como já mencionado anteriormente e como já discutido no primeiro capítulo, o fato de Riobaldo ser marcado, nesse primeiro encontro, pelo medo enquanto Diadorim espelha a coragem. O destaque dado na narrativa principalmente ao medo nos faz retornar à imagem dos dois espelhos de Benjamin para lembrar a figura de Satã com seu truque de abrir a perspectiva ao infinito “tal qual seu parceiro o faz nos olhares dos amantes” (BENJAMIN, 2009, p. 957). O próprio

narrador, em um momento mais avançado da estória, define o medo, relacionando-o às “coisas que só estão é fornecendo espelho” (p. 264):

O que o medo é: um produzido dentro da gente, um depositado; e que às horas se mexe, sacoleja, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que só estão é fornecendo espelho. A vida é para esse sarro de medo se destruir; jagunço sabe. Outros contam de outra maneira (ROSA, 2019, p. 264).

Além disso, vale observar que a palavra “medo” é um anagrama de “demo” e, como apontou Morais, “o demônio, na visão de Arrigucci, é a forma que assume a interioridade dividida de Riobaldo” (MORAIS, 2001, p. 120). Desse modo, “talvez que todo o caminho trilhado por Riobaldo tenha sido, de fato, um ritual necessário para seu enfrentamento, uma gradual inserção sua na possibilidade de encarar o demo, em cujo anagrama, também se lê o medo” (MORAIS, 2001, p. 122). Nesses termos, assim como “o diabo⁵⁵ vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (p. 15) e assume a interioridade dividida do narrador, os processos de espelhamentos assumem a interioridade dividida da narrativa e dos processos de consciência, mostrando-se como procedimentos que ampliam as possibilidades de criação de unidades cênicas e que nos permitem ver, até certo ponto, seus avessos.

3.4 Encontro na madrugada de Siruiz

Após o encontro no porto do rio de-Janeiro, Riobaldo conta de forma muito breve sobre a morte da mãe em um “dezembro chovedor” (p. 85) – “apenas a *Bigrí*, era como ela se chamava” (p. 85, grifo do autor) – e conta sobre a grande tristeza que sentiu, “uma tristeza que todos sabiam” (p. 85). Nesse momento, o narrador declara: “De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. **Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte.** Amanheci mais” (p. 85, grifo meu). Aqui, a morte da mãe funciona como um divisor de águas na vida do narrador e na obra (assim como o São Francisco e a Guararavacã do Guaicuí, que remete ao Rio das Velhas), evocando, na forma do texto, “o demonismo íntimo do personagem, a sua interioridade partida entre as contradições fundas da existência” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 9) e, segundo esta leitura que ensaio, a perspectiva em espelho.

⁵⁵ Cabe ressaltar que a palavra “diabo” – formada pelo prefixo “diá” (através) e por “bállō” (atirar, arremessar) – vem do grego “diábolos”, que significa aquele que divide, “que desune, que calunia, que acusa” (CUNHA, 2010, p. 215).

Da mãe, Riobaldo herda algumas “miserinhas – miséria quase inocente – que não podia fazer questão” (p. 85), escolhendo ficar apenas com uma “rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande com ornados, um cobertor de baeta” (p. 85) e uma muda de roupa. Como se vê, os pertences herdados da mãe eram todos muito pobres, contrastando com Diadorim cujas roupas “não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam” (p. 80) e cujo “chapéu-de-couro que ele tinha era quase novo” (p. 82). Na cena do primeiro encontro, o narrador mesmo observa essa oposição: “eu reparei, me acanhava, comparando como eram pobres as minhas roupas, junto das dele” (p. 83)⁵⁶.

Com a morte da Bigrí, Riobaldo é levado para a Fazenda São Gregório, para morar com seu padrinho Selorico Mendes (que depois se descobre ser seu pai), “na beira da estrada **boiadeira**, entre o rumo do **Curralinho** e o do Bagre, onde as serras vão descendo” (p. 85, grifo meu). O pai/padrinho, ao contrário da mãe, “criara amparado amor ao seu dinheiro” (p. 88), tratava de “vender **bois** e mais outros negócios” (p. 88, grifo meu), “era rico e somítico, possuía três **fazendas-de-gado**” (p. 85, grifo meu), das quais o narrador recebeu duas por herança, “em folha de testamento” (p. 88), sendo a fazenda em que mora a maior delas. Neste ponto, cabem parênteses para evidenciar a imagem do gado/boi associada à figura paterna de Selorico Mendes. No primeiro encontro, ganha a atenção do narrador, de forma curiosa, “um carro-de-bois parado” (p. 79) “por entre as árvores” (p. 79) e “os bois que mastigavam com escassa baba, indicando vinda de grandes distâncias” (p. 79). A imagem dos bois também será reiterada na Guararavacã do Guaicuí, como veremos mais adiante.

O pai/padrinho também “gostava de conversar, contava casos” (p. 85) e, principalmente, histórias de jagunços. Riobaldo ainda destaca que “Selorico Mendes era muito medroso” (p. 86) – o que nos remete ao medo mais uma vez fornecendo espelho – e que logo lhe deu um punhal, uma garrucha, uma granadeira e “até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha de gravatá” (p. 86), pois queria que ele “aprendesse a atirar bem, e manejar porrête e faca” (p. 86). Veremos, na cena do encontro entre Riobaldo e o bando de jagunços, numa madrugada, na Fazenda São Gregório, mais uma vez o medo em oposição à coragem, quando surgir a figura de Joca Ramiro, pai de Diadorim e, como descrito por este no primeiro encontro, “o homem mais valente deste mundo” (p. 82). Temos que Selorico Mendes repete o medo de Riobaldo e que Joca Ramiro repete a coragem de Diadorim.

⁵⁶ Cf. OLIVEIRA, 2021.

Naquela época, Riobaldo não sabia ler e, então, o pai/padrinho o enviou para o Curralinho, “para ter escola e morar em casa de um amigo dele” (p. 87). De acordo com o narrador, o “Curralinho era lugar muito bom, de vida contentada” (p. 87). Lá Riobaldo “não carecia de trabalhar, de forma nenhuma” (p. 87) e namorava com as “meninas por nomes de flores” (p. 87). Embora o narrador afirme que, nos anos que passou no Curralinho, ele não separou “saúde nenhuma, nem com o passado não somava” (p. 87), as flores dos nomes das meninas – com destaque para a Rosa’uarda⁵⁷ que era “moça feita, mais velha” (p. 87), a “Amante-Mãe”, nas palavras de Francis Utéza (2016, p. 71) – talvez aludem às flores do caneco-de-asa pintado deixado pela mãe (escolhido por Riobaldo dentre as “miserinhas” que herdou dela), à roseira que aparece na cena do porto do de-Janeiro e “[a]o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado” (p. 80) formado “por muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã” (p. 80). Rosa’uarda também gostava de chamar Riobaldo de “Meus olhos”, fazendo ecoar, por meio dessa referência, no teatro da consciência do narrador, a figura especular de Diadorim naquela primeira travessia do rio São Francisco. Nos olhos de Rosa’uarda, descritos por Riobaldo como aqueles que “brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular” (p. 88), “resplandece a conjugação das energias opostas e complementares” (UTÉZA, 2016, p. 71), como analisa Utéza:

ex-altados, isto é, animados pela energia centrífuga que empurra para fora, também carregam as forças centrípetas que concentram as cores do prisma no seu brilho preto (do latim *pressus*: condensado). Além disso, aqueles olhos levam em si a luz do uno (*singular*) que toma forma (*formosura*) na sobre-coisa (*extra-ordinários*) (UTÉZA, 2016, p. 71, grifos do autor).

Encena-se, pois, em *GS:V*, o paradoxo na forma de imagens que afirmam, ao mesmo tempo, estes dois movimentos: o que converge para um ponto central, que condensa, que concentra forças contrastantes; e outro que dispersa, que reflete em diferentes ângulos, que lança para fora caminhos ambíguos, que abre a perspectiva ao infinito e às múltiplas possibilidades de significação. Esses movimentos ampliam os espaços e ampliam as possibilidades de criação de unidades cênicas. Para Davi Arrigucci Jr.,

⁵⁷ Em correspondência do dia 14 de fevereiro de 1964 enviada a Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão, Guimarães Rosa diz: “Rosa’uarda = nome misto, composto. Porque uãrd é ‘rosa’, mesmo, em árabe” (ROSA, 2003b, p. 167). Ao mesmo tempo, como sugere Márcia Marques de Moraes (1998a), “Rosa’uarda não pode deixar de evocar um nome de pai, o do próprio autor, Florduardo, não apenas pela terminação – uardo –, flexionada no feminino, quanto pela identidade semântica dos “radicais”, rosa (não por acaso, nome do autor) e flor” (MORAIS, 1998a, p. 97-98).

Rosa parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes – o aspecto material do signo verbal –, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 11).

É em meio a esses movimentos que se dá então o encontro⁵⁸ entre Riobaldo e o bando de Joca Ramiro, quando, no teatro da consciência do narrador, Diadorim simbolicamente “ressurge como um enigma, sob a forma épico-lírica de uma balada” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 27). Esse episódio ocorre após Riobaldo voltar do Curalinho para a São Gregório e ter o primeiro contato “com o universo romanesco dos jagunços que só conhecia através das **altas artes de jagunços**, das histórias que Selorico Mendes, contador de casos, gostava de contar” (Ibid., p. 27, grifo do autor). Nesse tempo, como o narrador revela ao seu interlocutor, “grande fato se deu” (p. 88):

Certa **madrugada**, os cachorros todos latiram, no São Gregório, alguém estava batendo. Era **mês de maio**, em má lua, o frio fiava. E, quando tão moço, eu custava muito para me levantar; não por fraca saúde, mas por preguiça mal corrigida. Assim que saí da cama e fui ver se era de se abrir, meu padrinho Selorico Mendes, com a lamparina na mão, já estava pondo para dentro da sala uns homens, que eram seis, todos de **chapéu-grande** e trajados de capotes e capas, arrastavam esporas. Ali entraram com uma aragem que me deu susto de possível rebofosa. Admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores. Ao que farejei: pé de guerra (ROSA, 2019, p. 88, grifo meu).

Note-se que esse “grande fato”, assim como no primeiro encontro, também ocorre no mês de maio (o que é destacado três vezes pelo narrador neste episódio). Ainda vale destacar que, embora lá no porto do de-Janeiro o encontro não tenha se dado literalmente durante uma madrugada, há a sugestão de uma madrugada figurada, pois, perto de chegar à outra margem do São Francisco, Riobaldo anunciou: “Amanheci minha aurora” (p. 82). A aurora é o “período antes do nascer do sol, quando este já ilumina a parte da superfície terrestre ainda na sombra” (CUNHA, 2010, p. 69), portanto, é o período precedido pela madrugada. Essa imagem vai ao encontro da forma como Diadorim figurativamente, no teatro mental, se encontra com Riobaldo nesse episódio, como uma claridade visível em meio a muitas neblinas.

Além disso, nessa cena, o chapéu-grande que cada um dos seis homens usava é foco da atenção do narrador e também nos chama a atenção, pois, quando viu pela primeira vez o Menino, Riobaldo fez duas referências ao “chapéu-de-couro, de sujigola baixada” (p. 79) e quase novo dele. Logo, o chapéu é um elemento que, dentro da cena na Fazenda São Gregório,

⁵⁸ Cf. MORAIS, 1998b.

se repete com um potencial de abertura para revelações dentro da estória. O chapéu de Joca Ramiro “se desabava muito largo” (p. 89) e, se contrapondo a ele, o narrador descreve o chapéu do Hermógenes (um dos jagunços que “ombreavam” com Joca Ramiro e que, veremos, funciona como a figuração do demo em *GS:V*), que era um “chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça” (p. 89), e era um chapéu cuja sombra “dava até em quase na boca, enegrecendo” (p. 89).

Assim como vimos no capítulo anterior, o jogo claro-escuro, constitutivo de nossa experiência de *qualia*⁵⁹, também se mostra encenado aqui a partir da relação luz e sombra. No início do episódio, Selorico Mendes surge “com a lamparina na mão” (p. 88), “pondo para dentro da sala uns homens, que eram seis” (p. 88) e, à medida que a cena transcorre, “para quem ele sempre estava olhando, com uma admiração toda perturbosa, era para o chefe dos jagunços, o principal” (p. 89) – Joca Ramiro. O feixe de luz da lamparina, direcionado por Selorico, fazia que a imagem do grande chefe criasse uma sombra na parede que “se trespassa diversa, na imponência, pojava volume” (p. 89) ao mesmo tempo que revelava, para Riobaldo, as feições agradáveis de Joca Ramiro (o que, para o narrador, é um espelho das feições de Diadorim): “E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil” (p. 89). Ao contrário, o Hermógenes, “homem sem anjo-da-guarda” (p. 89), era como uma imagem refletida do avesso; ele “estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava” (p. 89), “se arrepanhava de não ter pescoço” (p. 89), possuía “[a]s pernas, muito abertas” (p. 89) e, quando caminhava, se arrastava parecendo “que nem queria levantar os pés do chão” (p. 89). Na hora que ele se virou, a mesma luz que revelou o rosto de Joca Ramiro fez que o chapéu do Hermógenes criasse uma sombra enegrecendo seu rosto, escondendo-o. Além disso, diferentemente das roupas de Diadorim que não tinham nenhum amarrotado, as do Hermógenes “como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados” (p. 89).

A repetição, ora na forma de uma imagem ampliada ora na forma de uma imagem invertida ou do avesso (ou ainda na forma do lado ausente da imagem, que é omitido na imagem refletida se o elemento se posiciona diante de apenas um espelho, e que pode ser revelado se entre dois espelhos), se dá a partir da retomada, no presente, de elementos do passado. Ao mesmo tempo, tais elementos estão sempre apontando para um futuro, para a antecipação daquilo que é e que ainda não estava sendo, para certos avisos que, no tempo da narrativa, não foram notados (“Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando” [p. 89]) e que se

⁵⁹ Ver nota 37.

tornaram visíveis na experiência da repetição: “Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos?” (p. 89).

É possível perceber que a repetição tem a ver com o tempo presente, o que muito se relaciona com a escrita rosiana que tem seus dinamismos temporais ligados principalmente à dimensão do presente, já desde a escolha pelo uso do travessão no início do livro. Na travessia do presente, o aprendizado da repetição ocorre e, a cada repetição, algo novo, para além do repetido, é recursivamente criado, e algo muda não na coisa repetida, mas em quem contempla a repetição (o narrador e o leitor). Assim, o problema da repetição faz ver o problema da mudança, do devir que só é possível no presente da encenação. Segundo Candido (1970),

O narrador tinge a narrativa por uma constante redução ao presente, fazendo com que o passado seja aferido incessantemente à cor da sua angústia de agora, isto é, do momento rápido em que recompõe a vida, com a ciência do bem e do mal que lhe foi dada pela experiência que viveu. O passado, que é toda a massa do que narra, reduz-se deste modo, paradoxalmente, a um apêndice do presente. O mundo é visto numa totalidade impressionante, na qual ser jagunço foi a condição para compreender os vários lados da vida, vistos agora por quem foi jagunço. Primeira pessoa conduzindo a uma presentização do passado, a uma simultaneidade temporal que aprofunda o significado de cada coisa, – parece a condição formal básica de *Grande sertão: veredas* (CANDIDO, 1970, p. 157).

Na sequência do episódio, Selorico Mendes oferece “recanto oculto, onde a tropa dos homens passasse o dia que vinha, pois que viajavam de noite, dando surpresa e desmanchando rastro” (p. 89). Riobaldo é quem, a mando do pai/padrinho, fica encarregado de guiar “aquela gente, até aonde o poço do Cambaùbal, num fechado, mato caapuão” (p. 89). Ele sai então com Hermógenes e Alaripe (outro jagunço) “até onde estavam esperando os outros, dois passos, no baixo da estrada” (p. 89). Nesse momento, dá-se o encontro com o bando de jagunços e, de certa forma, “se apresenta para Riobaldo o mundo das armas, este já surge conjugado ao mundo das letras e da poesia” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 27).

Na descrição do momento que antecede o encontro propriamente dito com o grupo de jagunços reunidos, prevalecem formas estéticas que apontam para a sensorialidade, tamanho o alumbramento⁶⁰ de Riobaldo, uma vez que tudo parece se dar em estado de sonho (“Soubesse sonhasse eu?” [p. 90]); portanto, o conhecimento intuitivo (e não o racional) se faz mais forte: “antes de poder ver eu já pressentia” (p. 90). Tomando como base o que já foi dito, no Capítulo 1, sobre a importância da cognição visual nas nossas formas de conhecimento, é interessante notar que aqui, como o contato visual com o bando ainda não tinha se dado, a cognição

⁶⁰ Termo cunhado por Manuel Bandeira e que faz referência a seu poema “Alumbramento”, escrito no ano de 1913 e publicado no livro *Carnaval*, em 1919.

auditiva⁶¹ (“o orvalho pripingando”, “os grilos no chirilim”, a sela que range, o tinido da fivela do estribo, “o coscós, quando o animal lambe o freio e mastiga”, o couro quando raspa em couro, os cavalos que batem os pés, “um sopro, um meio-arquejo”, “o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavallhada a peso”) e a cognição olfativa (“o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão”) prevalecem, tomando forma em expressões que permitem criar uma imagem visual: “Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade” (p. 90).

Esse movimento em direção ao bando parece desvelar, no teatro da consciência do narrador, a imagem mesma dos dois meninos na canoa, no meio do rio São Francisco, no momento que antecede o “amanhecimento” e a “transformação pesável” de Riobaldo. Primeiro, “retrasando em tantas minudências” (p. 90) o contar, há a reiteração de que tudo se passava no mês de maio e há uma referência à presença da estrela-d’alva⁶², que surge no céu antes do amanhecer. Depois, há o fato de que Riobaldo “não sentia os homens, sabia só dos cavalos”, e essa massa forte de “um estado de cavalos” (p. 90) que enchia o espaço e que ele pressentia antes mesmo de ver lembrava o som de um grande rio: “o movimento esbarrado que se sussurra duma tropa assim – feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr” (p. 90). À medida que se aproxima do bando, “aos poucos, divulgava os vultos muitos, feito árvores crescidas lado a lado” (p. 90), e o que primeiro o narrador destaca são, mais uma vez, “os chapéus rebuçados, as pontas dos rifles subindo das costas” (p. 90) e um medo, já que “[a]li deviam de estar alguns dos homens mais terríveis sertanejos, em cima dos cavalos teúdos, parados contrapassantes” (p. 90). Após essa visão, “[d]ava o raiar, entreluz da aurora, quando o céu branquece” (p. 90), e o narrador ressalta, principalmente, a voz de Hermógenes (que, na cena, se refere à Riobaldo como “amigo”). Diferente da “bonita voz do menino” (p. 79), “muito leve, muito aprazível” (p. 79), “voz muito natural” (p. 79), que “falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço” (p. 79) e que “fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (p. 79), a voz do Hermógenes gerava incômodo, “voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava” (p. 90), além de fazer “um barulho de boca e goela, qual um rosno” (p. 91).

Riobaldo sai, a mando de Selorico Mendes, “caminhando ao lado do cavalo do Hermógenes, puxando todos para o Cambaùbal” (p. 91), ao som dos “passos postos da grande cavalaria, o regular, esse empurro continuado” (p. 91) e das conversas e risadas de alguns,

⁶¹ Cf. NOGUEIRA, 2018 e GUIMARÃES, 2022.

⁶² A estrela-d’alva – também conhecida como a estrela da manhã – é, na verdade, o planeta Vênus, que aparece pouco antes de amanhecer.

presumindo “que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda” (p. 91). Aqui, a ideia de “navegar na sela do cavalo” nos faz voltar à imagem dos cavalos formando um grande rio. Riobaldo, então, ouve alguém falar alto, “aquilo era bonito e sem tino: – ‘*Siruíz, cadê a moça virgem?*’”⁶³ (p. 91) e percebe que “[a]lgum, aquele Siruíz, cantou, palavras diversas” (p. 91) e que, para ele, soava como “a toada toda estranha” (p. 91). A cantiga de Siruíz⁶⁴ traz antecipações à narrativa, e, nos versos que se apresentam, “se desenrola o enredo enigmático da cantiga, cujas palavras muitas vezes voltarão ao texto do relato de Riobaldo” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 27). Como ainda ressalta Arrigucci Jr., “[a] canção atinge tão profundamente Riobaldo, que o transforma num homem de letras; a partir dali será também um fazedor de versos” (Ibid., p. 27).

Essa toada toda estranha funciona, no texto, como um ponto que concentra os muitos movimentos da estória, para, em seguida, expandi-los. Para o crítico Davi Arrigucci, o episódio que se passa na Fazenda São Gregório “reúne os termos do tópico decisivo no modo de ser e no destino de Riobaldo, juntando *armas e letras*, ao mesmo tempo que articula esse motivo importante na caracterização do personagem ao motivo da *donzela guerreira*” (Ibid., p. 27, grifo do autor), relacionando-se, dessa forma, à Diadorim, “a virgem guerreira mascarada, que arrasta o apaixonado para a guerra” (Ibid., p. 27). O contato com a canção de Siruíz parece ainda nos conduzir, em alguma medida, ao momento em que, no primeiro encontro, Diadorim dá a ordem para que o canoieiro atravessasse para o rio do-Chico. É após esse momento que Riobaldo “mergulha” nos olhos de Diadorim, como sugeri na seção anterior, e afirma ter amanhecido sua aurora. Trata-se aqui de uma aurora interior. Além disso, depois de atravessar, “o canoieiro cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa: ‘... *Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua benção...*’” (p. 82), e eles, então,

⁶³ Diadorim está na cantiga e no mal estar que a cantiga traz. Segundo Murilo Marcondes, a cantiga de Siruíz “conduz o narrador às esferas da beleza e do mistério, domínios já de Diadorim” (MOURA, 2021, p. 248). Vale destacar que, embora apareça formalmente apenas no episódio da madrugada na fazenda São Gregório, a cantiga está especularmente projetada por todo o livro, concentrando toda a estória e, ao mesmo tempo, dispersando-a em várias direções. É também a cantiga que, de alguma forma, marca a divisão do livro em duas partes, quando, em um longo parágrafo Riobaldo a reitera em forma de prosa ou de glosa.

⁶⁴ Siruíz foi o nome de um jagunço violeiro que, na madrugada em que encontrou pela primeira vez o bando de Joca Ramiro, Riobaldo ouve cantar “a toada toda estranha”. Mas Siruíz foi também o nome que Riobaldo deu ao cavalo que, pouco antes de assumir a chefia do bando, ganhou de seô Habão. O nome “Siruíz” deixa ecoar o nome “Sirius” (do grego, “incandescente”), atribuído à estrela considerada a mais brilhante do céu noturno e muito conhecida dos antigos, localizada na constelação Canis Major (Cão Maior). Em 1862, descobriu-se ainda que a estrela Sirius (ou Sirius A), também conhecida como a Estrela do Cão, era acompanhada de uma estrela menor – a Sirius B – muito mais escura e, portanto, de difícil visualização. Assim, Sirius também se abre em uma imagem paradoxal: enquanto Sirius A é uma estrela jovem, com brilho intenso e visível de quase todos os pontos da Terra, Sirius B é uma estrela anã branca (último estágio observável de uma estrela, antes de parar de queimar e escurecer, tornando-se um estrela anã negra, o estágio final teórico da evolução de uma estrela), escura e praticamente invisível.

chegaram “na outra beira, a de lá” (p. 82). Seria a moda do canoeiro um espelhamento da “toada toda estranha” que era a cantiga de Siruiz?

Outros dois elementos que ainda quero destacar e que se mostram espelhados no episódio em questão é uma ponte e um lugar chamado O-Cocho. Riobaldo, depois de ouvir a cantiga de Siruiz, foi “esperar a chegada da tropa de burros, adiante, na boca da ponte” (p. 91), para guiar “os tropeiros também para o Cambaùbal” (p. 91). Ao voltar, o pai/padrinho o leva a contra gosto de volta para casa, quando “[o] dia já estava clareando completo” (p. 92) e “o coração restava cheio de coisas movimentadas” (p. 92). O curioso é que, no primeiro encontro, Riobaldo observou “[d]ois ou três homens de fora, comprando alqueires de arroz” (p. 79) e atravessando com os sacos de arroz, “nas canoas, para o outro lado do de-Janeiro” (p. 79), onde, “por entre as árvores, se podia ver um carro-de-bois parado, os bois que mastigavam com escassa baba, indicando vinda de grandes distâncias” (p. 79), já mencionados aqui. Ao contar isso, o narrador faz o seguinte comentário: “Daí, o senhor veja: tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de água mansinha, só por falta duma ponte” (p. 79). Nesse comentário, parece haver uma antecipação e uma sugestão de mudança de perspectiva e de margem de um episódio para outro. Enquanto, no primeiro encontro, o narrador posicionava-se no porto do de-Janeiro observando a outra margem e ponderando a ausência da ponte; na madrugada de Siruiz, ele parece ver a cena, de forma espelhada, da outra parte para a qual sua vida mudou, dessa outra margem, “na boca da ponte”, como se mirasse o porto do de-Janeiro.

Ao voltar para casa, Selorico Mendes mandou que Riobaldo fosse a um local chamado O-Cocho, que ficava a “três léguas, três léguas e meia longe” (p. 92), para “buscar um homem chamado Rozendo Pio” (p. 92). Esse homem era um atirador e ele viria para, “debaixo de todos os segredos, tapejar o bando de Joca Ramiro por bons trilhos e atalhos” (p. 92). Quando chegaram de lá, “era o anoitecido, o bando estava pronto para sair” (p. 92). O narrador se despede do bando e declara “que tudo tinha perdido a graça, o de se ver” (p. 92). Aqui, cabe destacar o fato de que, quando encontrou pela primeira vez o Menino, este foi logo dizendo “que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido” (p. 79). O narrador ainda completa que “mais tarde foi que eu soube que esse lugarim Os-Porcos existe de se ver, menos longe daqui, nos gerais de Lassance” (p. 79). Além da relação semântica óbvia entre os nomes “O-Cocho” e “Os-Porcos”, uma vez que cocho é um comedouro tanto para gado como para porcos e, no português lusitano, é ainda o mesmo que porco (FIGUEIREDO, 1993), há também a relação de semelhança no que diz respeito à forma gráfica dos dois termos que nomeiam os lugares. Abre-se, dessa forma, uma dúvida sobre a identidade certa desse tio de Diadorim.

Contemplado o episódio como um todo, percebemos que há o desenho de um movimento de “amanhecimento” da própria personagem espelhando-se na descrição plástica do dia (“Certa madrugada”, “o raiar, entreluz da aurora, quando o céu branquece e “[o] dia já estava clareando completo”), em que o ponto inicial do movimento se dá na fronteira, ou melhor, na dissipação da fronteira entre a noite e o dia; visto que “[a] noite não é o fim do dia: é o começo do dia que vem” (ROSA, 2022, p. 277). Esse entrelugar configura-se como um espaço paradoxal, nele coexistem os opostos de forma mais tensionada e as sugestões de percepções sinestésicas mais ampliadas (“A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso” [p. 90]). Além da unidade do espaço que se dá no paradoxo, há a mistura das fronteiras temporais quando o narrador se desculpa por estar contando a estória com tantos detalhes. Com essa quebra no fluxo narrativo, ele traz os eventos narrados para o aqui e agora da enunciação e, conseqüentemente, mistura narrador e protagonista. Essas quebras na dimensão temporal são muito recorrentes ao longo do livro e, em alguma medida, encenam a força do presente como já defendia Santo Agostinho:

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera. Se me é permitido falar assim, direi que vejo e admito três tempos, e três tempos existem (AGOSTINHO, 1997, p. 197).

Admitindo os três tempos existentes para Santo Agostinho, o que experienciamos por meio da linguagem encenada de *GS:V* é o tempo cronológico e o espaço físico do sertão ganhando a dimensão infinita do presente, do aqui e agora da narração, e, portanto, abrindo espaços de criação.

3.5 Encontro no “Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério”

Com a partida do bando de Joca Ramiro da São Gregório, Riobaldo recursivamente experiencia a repetição a partir das estórias que Selorico Mendes contava; este, semanas depois, “só falou nos jagunços” (p. 92), “descrevia com muito agrado” (p. 92) o que sabia, “maço de estórias de toda raça de artes e estratagemas” (p. 92). A repetição aparentemente do mesmo aqui é diferencial, ela gera mudanças. Embora o narrador afirme que “[n]um lugar parado, assim, na roça, carece de a gente de vez em quando ir alterando os assuntos” (p. 92), é possível perceber

que ele não estava parado, pois ouvir as estórias repetidas de Selorico Mendes causava-lhe um enjoo, como se o padrinho quisesse “emprestar para si as façanhas dos jagunços” (p. 92) e “a total valentia” (p. 92). De ver essa coragem refletida no padrinho, e não o medo costumeiro, o narrador o caracteriza como antipático: “Meu padrinho era antipático. Ficava mais sendo. Eu achava” (p. 92).

Esse incômodo com as estórias narradas pelo padrinho logo gera a lembrança da canção de Siruiz, “[d]aquela madrugada dobrada inteira” (p. 93) que, ao contrário, era agradável e que não deixa de ser a repetição de uma repetição (já que a cantiga talvez faça ecoar, intuitivamente, o encontro com o Menino e, nela, está condensada toda a estória do livro): “O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada” (p. 93). A cantiga é o repetido que se mostra como uma força transformadora, um momento de atravessamento do protagonista, uma vez que, depois de ouvi-la, ele passa a “inventar, de espírito, versos naquela qualidade” (p. 93), “muitos recitados repetidos” (p. 93); trata-se, portanto, de um momento de iniciação no mundo das letras e da poesia.

O que o narrador logo nos conta nos faz entender que a antipatia pelo padrinho era antes uma antecipação do que o levou a fugir da Fazenda São Gregório. Ainda que lá ele pudesse “viver na lordeza” (p. 93), dispondo de tudo, sem precisar trabalhar, Riobaldo, ao saber que Selorico Mendes era, na verdade, seu pai, mais por vergonha que por raiva, pegou suas coisas, selou um cavalo e fugiu: “Virei bem fugido. Toquei direto para o Currealim” (p. 93). Repetindo esse fato no contar é que o narrador se dá conta do que, naquele tempo, não tinha visto e que agora se impõe como algo novo, como uma mudança que não se reduz ao fato repetido; ele diz ao seu interlocutor: “em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes” (p. 96).

No Currealim, Riobaldo vai para a casa de Mestre Lucas, seu ex-professor, e lá fica sabendo que “um senhor, no Palhão, na fazenda Nhanva, altas beiras do Jequitai, para o ensino de todas as matérias estava encomendando um professor” (p. 96). Como Mestre Lucas não podia deixar o Currealim, Riobaldo aceita ir no lugar dele, tornando-se assim professor do icônico Zé Bebelo, que “queria era botar na cabeça, duma vez, o que os livros dão e não” (p. 98). Na Nhanva, Riobaldo também fica sabendo do projeto de Zé Bebelo de se tornar político e “relimpar o mundo da jagunçada braba” (p. 98). Aproveitando então que, “com menos de mês, Zé Bebelo se tinha senhoreado de reter tudo” (p. 98), passando a saber mais que o próprio professor, e, por discordar dos planos de acabar com a jagunçagem, depois de certo tempo, Riobaldo resolve desertar do grupo de Zé Bebelo, repetindo, assim, a fuga da São Gregório: “me fugi, e mais não pensei exato. Só isso. O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e

aflita, mas sem sustância narrável” (p. 103). Além disso, da mesma forma que sentiu um enjoo por Selorico Mendes antes da primeira fuga, Riobaldo diz que, na hora que tomou a decisão, sentiu “um enfaro de Zé Bebelo, em trosgas, a conversação” (p. 103). Assim, a “imagem de Bebelo, que o discurso do narrador constrói, acaba aproximando-o do próprio Selorico Mendes, ambas personagens de quem Riobaldo fugira” (MORAIS, 1998a, p. 160).

Depois de fugir mais uma vez, Riobaldo vira vagaroso – o que vai devagar, mas também o que vagueia –, como ele mesmo diz: “Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte” (p. 103). Após vinte dias, ele chega perto do “Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério” (p. 103), lugar que remonta a um movimento paradoxal, pois, como lembra Utéza, “O *rio das Velhas* traz no nome a referência ao passado, enquanto o Batistério, um córrego de fraco caudal, que apenas os mapas mais detalhados de Minas mencionariam, anuncia o porvir” (UTÉZA, 2016, p. 84, grifo do autor). Nesse lugar que “não dava maleita” (p. 103), Riobaldo dorme com uma mulher casada. Dali a quarto-de-légua, ficava a casa do pai dessa mulher, para onde Riobaldo foi, a fim de requerer um lugar para descansar e esperar “o sinal da fogueira da mulher casada” (p. 107), caso o marido dela não voltasse. O pai da mulher, que “[s]e chamava Manoel Inácio, Malinácio dito” (p. 103), morava em casa “espaçosa, casa-de-telha e caiada” (p. 103), “na beira, ali onde o rio tem mais crôas, e geria uns bons pastos, com cavalhada pastando, e os bois” (p. 103). É nessa casa que ocorre o (re)encontro entre Riobaldo e o Menino-Moço, a ser analisado aqui.

O Malinácio, “homem finório de esperto” (p. 103) e “só se fazendo de sossegado” (p. 103), já que ele era o responsável por esconder as munições da tropa de Joca Ramiro, ouve Riobaldo falar de Zé Bebelo e de Joca Ramiro e logo o aconselha a ir embora dali. Riobaldo, porém, diz não estar muito bem de saúde e consegue um quarto para descansar, acordando apenas com Malinácio o chamando para jantar. Na sala, deu de cara com três homens que se diziam tropeiros, e “o arrieiro dono da tropa” (p. 104) lhe fez várias perguntas. Em meio às respostas que dava aos tropeiros, um fato se abre, e o narrador observa: “Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. **Agüentei aquele nos meus olhos**, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria” (p. 104, grifo meu). Notemos que a expressão usada aqui para representar, simultânea e paradoxalmente, o “susto desfechado” e o “susto de coração alto”, o medo e a alegria ao (re)encontrar o Menino é muito similar à expressão usada na travessia do rio São Francisco, após notar certo escurecimentos nos olhos de Diadorim: “**eu agüentei o aque do olhar dele**. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho” (p. 82, grifo meu). Somando-se a isso, também de forma repetida, Diadorim dá a mão a Riobaldo,

“e o que mão a mão diz é o curto” (p. 104). A cena de (re)encontro com o Menino (Diadorim) é narrada com grande exaltação e veemência, o que pode ser notado não só na escolha vocabular, como no ritmo que o texto recebe por meio da pontuação e do encadeamento de vários fatos condensados do primeiro encontro:

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! **O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atavessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho.** Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. **Os olhos nossos donos de nós dois.** Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. **O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto;** às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também (ROSA, 2019, p. 104, grifo meu).

A emoção do narrador ao contar o que pôde “reunir lembrado e verdadeiramente entendido” (p. 105) é própria dos processos de produção sentido, uma vez que nossos sentidos são nosso contato mais imediato com a realidade e que, portanto, vivenciamos com todo o corpo as cenas de consciência que criamos; conhecemos, pois, o mundo de forma muito subjetiva (“Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos” [p. 105], como explicou o compadre Quelemém). É por essa razão que o narrador mesmo reflete que “enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo” (p. 105). É ao repetir, ao “referir tudo no narrar” (p. 105) que um novo entendimento se faz possível para que a mudança ocorra e para que a “transformação pesável”, que antes o narrador não podia nomear, possa agora, próximo ao Córrego do Batistério, ser associada ao nome do Menino: “E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. **Ele se chamava o Reinaldo**” (p. 104, grifo meu). Além de apresentar, neste episódio, o nome de jagunço que Diadorim usava, Riobaldo parece, indiretamente, qualificar também o que sente, pois, em meio a narração, fala do sentimento de amor:

Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois (ROSA, 2019, p. 105).

Riobaldo ainda compara o que sente com o estar imerso em muitas águas – símbolo das emoções –, “fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que

tudo ajunta e amortece – só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre” (p. 105), o que, em alguma medida, espelha o mergulho figurativo sugerido no primeiro encontro. Vale ressaltar que, nesse momento da cena, Riobaldo e Diadorim se encontram novamente um de frente para o outro, como os dois espelhos que geram uma perspectiva para infinito, tanto que o narrador, no meio de sua fala, lembra-se do demo, o que existe e não existe: “Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta” (p. 105).

Além do espelhamento para o aparente passado, temos também uma projeção recursiva para o porvir na referência à batalha do Tamanduá-tão – a penúltima das batalhas e quando Riobaldo alcança seu poder máximo (“Eu era alto, maior do que eu mesmo” [p. 105]) – e, paradoxalmente, na referência à batalha do Paredão (“Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira” [p. 105]) – a última das batalhas e quando Riobaldo, mesmo vencendo o bando do Hermógenes, alcança sua ruína com a morte de Diadorim.

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremecei num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalão bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe (ROSA, 2019, p. 105).

Algo a ser destacado é que, ao mesmo tempo, este terceiro episódio espelha, em um movimento de retomada, o primeiro encontro e também espelha, em um movimento de antecipação, a Guararavacã do Guaicuí e a morte de Diadorim. A Guararavacã, por sua vez, pode ser lida como o ponto de convergência, uma vez que o rio das Velhas (cenário do segundo encontro com o Menino-Moço) era chamado de Guaicuí⁶⁵ e é o maior afluente do rio São Francisco (cenário do primeiro encontro com o Menino), desaguando nele em um lugar chamado Barra do Guaicuí (Mapa 1), no município de Várzea da Palma, em Minas Gerais.

⁶⁵ Como consta no site do Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas (CBH Rio das Velhas), “O nome Rio das Velhas tem origem indígena (tupi-guarani). Antes de receber essa nomeação, era conhecido como rio Uaimií pelos indígenas. A antiga pronúncia foi traduzida na forma portuguesa Guaxim, da qual nasceu Guaicuy que significa Rio das Velhas Tribos Descendentes”.

E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. Se sem peso e sem paz, sei, sim (ROSA, 2019, p. 105).

Foi o Reinaldo quem afiançou, para o arrieiro da tropa, Titão Passos, o valimento de Riobaldo, dando-se assim a entrada deste no bando. Após pegarem a “munição de contos e contos de réis” (p. 107) que foram buscar – “[a]quela munição era de ida urgente, mas também valia mais que ouro, que sangue, se carecia de todo cuidado” (p. 111) –, os jagunços jantaram e partiram em viagem com o novo integrante; iam “sem beiradear, mas sabendo o rio” (p. 107). No caminho, Riobaldo sofre, em vez de estar alegre, por pensar que, se não fosse “a combinação daquela mulher acender a fogueira” (p. 107), talvez ele não tivesse encontrado o Menino. Ele, então, questiona se ter encontrado o Menino foi mesmo sorte. Logo destaca que viu “a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada” (p. 107), e que “[a]ssaz as seriemas para trás cantaram” (p. 107), evocando assim elementos (neblina, rio, madrugada e ave) que reiteram a imagem de Diadorim.

O bando chega a um sitiozinho, “na casa do preto Pedro Segundo de Rezende, que era posteiro em terras da Fazenda São Joãozinho, de um coronel Juca Sá” (p. 111). Lá “ia ao menos dormir o dia” (p. 107) e, para isso, “três tinham de sobreficar, de vigias” (p. 107). Como o Reinaldo se ofereceu para a vigília, Riobaldo teve “coragem de oferecer também que ficava” (p. 107). Nessa parte do episódio, é possível notar o uso de muitas ocorrências no diminutivo (“sitiozinho”, “ave-mariazinha”, “marrequinhos”, “passarim”, “engraçadinho”, “manuelzinho-da-crôa”, “perninhas”, “desempinadinhos”, “coisinhas”, “Machozinho”, “biquinquim”) que refletem certa afetividade por parte do narrador, já que este está recriando uma cena em que se encontrava muito próximo a Diadorim, observando o rio e “instância de pássaros” (p. 107), principalmente, o manuelzinho-da-crôa, o passarinho que Diadorim mais apreciava e que andava “sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação” (p. 108). Foi com Diadorim que Riobaldo aprendeu a “parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso” (p. 108). De certa forma, o gosto de Diadorim pela natureza causava um estranhamento, uma vez que ele se referia principalmente aos pássaros com delicadeza o que, segundo Riobaldo, contrastava com a função que ocupava naquele momento de “homem-d’armas, brabo bem jagunço” (p. 108). De ouvir Diadorim falar com “macieza da voz” (p. 108)

e apreciar os pássaros, Riobaldo passou a gostar mais dele e a também achar o manuelzinho-da-crôa “o pássaro mais bonito gentil que existe” (p. 108).

Aqui cabe um destaque para o manuelzinho-da-crôa, pois sempre que ele aparece na narrativa expressa um momento em que o sentidos se fazem mais presentes que a razão, uma vez que lembra Diadorim em um lugar mais íntimo. Assim como o narrador chama a atenção para o fato de que esse pássaro andava sempre em casal, ele também ressalta o comentário de Diadorim de que os nomes deles dois, Reinaldo e Riobaldo, davam par. Além disso, o nome do pássaro também marca o lugar em que se deu o encontro “definitivo”; é que a croa de areia com a munição escondida que o grupo chefiado por Titão Passos foi buscar era conhecida como “Crôa-com-Ilha do Malinácio” (lembrando que Malinácio é uma abreviação de Manoel Inácio), onde só se chegava em canoa.

Riobaldo segue então descrevendo, de forma detalhada, outros momentos que aconteciam perto de Diadorim, “tudo com risadas e ditos amigos” (p. 109), como quando Diadorim quis cortar seu cabelo e lhe emprestou a navalha para que fizesse a barba; navalha que tirou de “uma capanga bonita que tinha, com labores e três botõezinhos de abotoar” (p. 109), onde também guardava “tesoura, tesourinha, pente, espelho, sabão verde, pincel” (p. 109)⁶⁶. Após esse encontro com o Menino-Moço, Riobaldo passa a ter gosto não só por apreciar a natureza como por cuidar de si: “De estar folgando assim, e com o cabelo de cidadão, e a cara raspada lisa, era uma felicidadezinha que eu principiava. Desde esse dia, por animação, nunca deixei de cuidar de meu estar” (p. 109). Aqui, vemos como o Reinaldo – “Aquele mandante amizade” (p. 110) – passa a governar a vida de Riobaldo; além de lhe mandar fazer a barba, de dar-lhe presentes (“uma outra navalha e pincel” [p. 109] “naquela dita capanga” [p. 109], “camisa de riscado fino, lenço e par de meia, essas coisas todas” [p. 109]), ele o deixa na praia e manda que “fosse lavar o corpo, no rio” (p. 109), quase como um ritual de batismo. Aqui, Riobaldo destaca que o Reinaldo só tomava banho “no sinal da madrugada” (p. 109), pois “por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro” (p. 109); de novo a madrugada aparecendo como elemento que conecta Riobaldo e Diadorim e como um fato que sugere uma possível justificativa para a presença-ausência de Diadorim na rememoração do episódio da Fazenda São Gregório, durante a madrugada de Siruiz.

Riobaldo, então, descreve uma vergonha que sente de fazer tudo que o Reinaldo o manda fazer e ainda de sentir prazer nisso, vergonha essa seguida de uma vontade de fugir novamente, um “ímpeto de se viajar às altas e ir muito longe” (p. 110):

⁶⁶ Cf. PROENÇA, 1958.

Cheguei a encarar a água, o Rio das Velhas passando seu muito, um rio é sempre sem antiguidade. Cheguei a tirar a roupa. Mas então notei que estava contente demais de lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. “Agançagem!” – eu pensei. Destapei raivas. Tornei a me vestir, e voltei para a casa do preto; devia de ser hora de se comer a janta e arriar a tropa para as estradas. Agora o que eu queria era ímpeto de se viajar às altas e ir muito longe. A ponto que nem queria avistar o Reinaldo (ROSA, 2019, p. 110).

Há, pois, em Diadorim a própria figuração do paradoxo, que muitas vezes se revela: em sentimentos contrastantes provocados em Riobaldo, gerando movimentos de afastamento e de aproximação; na ambiguidade de gênero, em que o feminino e o masculino se misturam; e também na dúvida de Riobaldo sobre a procedência do amor que sente pelo amigo, se de Deus ou do demo. Diadorim com suas finas feições, seus traços angelicais, delicados, carrega também gostos estranhos como o de tomar banho sozinho no escuro e o escurecimento nos olhos, já referido aqui. Nesse sentido, não dá para deixar de notar que as referências ao amor por Diadorim são acompanhadas pelas referências ao demo, lembrando-nos do truque do espelho que abre a perspectiva em infinito, como pode ser observado na fala do narrador:

Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois (ROSA, 2019, p. 110).

3.6 “Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais”

Os dias passados no sitiozinho foram, segundo Riobaldo, diferentes do resto da sua vida, e essa foi a última vez que viu o Reinaldo “tão sereno, tão alegre” (p. 111). Saindo de lá, o bando tem um primeiro enfrentamento com os zebebelos (representantes das forças do governo), depois passa por um lugar chamado Cansação-Velho – onde Riobaldo ouve o caso da Maria Mutema – e o grupo segue para um novo confronto com o zebebelos. Nesse confronto, Zé Bebelo é capturado, se dá então o famoso episódio do julgamento, quando ele é condenado a ir embora para Goiás e não voltar enquanto Joca Ramiro vivesse.

Após o julgamento de Zé Bebelo na fazenda Sempre-Verde, todo o “bando muito grande de jagunços” (p. 207) se separa. Riobaldo e Diadorim continuam com o grupo de Titão Passos com o objetivo de seguirem “o mais encostado possível no São Francisco, até para lá do Jequitaiá, e mais” (p. 207), a fim de “estanciar em certos lugares, com o fito de receber remessas; e em acontecer de vigiar algum rompimento de soldados, que para o Norte entrassem” (p. 207). Ao contrário do encontro no porto do de-Janeiro em que se configurava um movimento para baixo, aqui começa um movimento de ascensão (“Mas saímos, saímos. Subimos” [p. 208]) que leva o grupo até a Guararavacã do Guaicuí, lugar de “macias terras, agradáveis” (p. 208), de “muitas águas” e onde os “verdes já estavam se gastando” (p. 208). Nesse lugar, o narrador diz se lembrar “daqueles pássaros” (p. 208). O pronome demonstrativo “daqueles”, normalmente usado para referências mais distantes no tempo-espaço, aqui se liga a referências mais marcantes da encenação mental do narrador, trazendo o acontecimento distante para o presente. Esse pronome, no contar de Riobaldo, muitas vezes está associado à velhice dos olhos de Diadorim e, de forma explícita, à do rio, pois nos remete ao (re)encontro com o Reinaldo às margens do rio das Velhas, na casa de Malinácio, lugar em que o Reinaldo apresentou para Riobaldo a beleza dos vários pássaros, sendo o principal deles o manuelzinho-da-crôa, e lugar em que se deu o banho no “rio desmazelado, livre rolador” (p. 208), como um “ritual” de iniciação na jagunçagem. Além disso, vale relembrar que “Guaicuí” é o nome em tupi para “rio da Velhas” e identifica o ponto em que este rio deságua no rio São Francisco (rio em que se deu a primeira travessia de Riobaldo e Diadorim).

Nesse sentido, a Guararavacã é um lugar de grande importância dentro da narrativa, pois, localizada no meio do livro⁶⁷, representa o ponto para o qual convergem os encontros com Diadorim e onde há duas grandes revelações: a consciência do amor por Diadorim e a notícia da morte de Joca Ramiro. Portanto, é também o ponto a partir do qual se dá uma abertura, uma expansão da narrativa, pois ali começa a vingança do bando contra os assassinos de Joca Ramiro, direcionando a travessia para o episódio do Paredão, que fecha a estória romanesca. Assim, “a Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais” (p. 217) pode ser lida como o lugar próprio do paradoxo implicado na experiência da repetição, o qual encontrará sua expressão máxima na figura de Diadorim.

Do grupo de vinte e três homens, uma esquadrinha foi com o Alaripe “para a outra banda do morro, baixada própria da Guararavacã esperar o que não acontecesse” (p. 208), enquanto o restante permaneceu ali “num campo solteiro, em varjaria descoberta, pasto de

⁶⁷ Cf. ROWLAND, 2011.

muito gado” (p. 208), mais especificamente na Tapera Nhã⁶⁸, onde “[n]ão se tinha perigos em vista, pois “a natureza, isto é, a Grande Mãe, fornece tudo aos jagunços sem exigir deles qualquer esforço” (UTÉZA, 2016, p. 107), “não se carecia de fazer nada” (p. 208), “[t]odo dia se comia bom peixe novo, pescado fácil” (p. 208) e tudo era muito parado, vagaroso. A Guararavacã era, então, o *locus amoenus*, o lugar idílico e paradisíaco do não fazer – “nunca faltava tempo para à toa se permanecer” (p. 208) – e “do não saber” (p. 209), do inconsciente – “não tinha notícia de ninguém, de coisa nenhuma deste mundo” e “vinha a ideia de tudo só ser o passado no futuro” (p. 209). Ao mesmo tempo, trata-se do lugar do “cansaço clarividente”, para utilizar a expressão do escritor austríaco Peter Handke retomada pelo filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2014), segundo o qual, em oposição ao cansaço da sociedade de produção, que é alienante e que limita os sentidos, há um cansaço clarividente, fundamental, descrito por Handke, cansaço que “habilita o homem para uma serenidade especial, para um não-fazer sereno” (HAN, 2014, p. 54), que não embota os sentidos e que, portanto, desperta uma visibilidade especial. “É este cansaço que permite o acesso a um tipo completamente diferente de atenção, o acesso àquelas formas lentas e morosas que se subtraem à hiperatenção fugaz e acelerada” (HAN, 2014, p. 54). É possível dizer que, tomado por esse estado do não fazer e do ritmo vagaroso, Riobaldo consegue ter consciência do que realmente sentia por Diadorim. Portanto, na Guararavacã, sem fazer nada e não sabendo de nada, Riobaldo alcança o conhecimento de coisas importantes e tem um esclarecimento, uma iluminação: “Fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (p. 210).

Mesmo tendo tudo de forma fácil na Guararavacã, como também era na São Gregório, após a iluminação que tem, “[u]m dia, sem dizer o que a quem” (p. 209), Riobaldo montou a cavalo e saiu “a vão, escapado” (p. 209), a esmo. Assim como afirmou que, na fuga a cavalo da casa do pai, aquela hora “queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira!” (p. 94), na Guararavacã, ele diz que “caçava outra gente, diferente” (p. 209), mas o “mundo estava vazio” (p. 209), só se deparava com “Boi e boi. Boi e boi e campo” (p. 209): “‘Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago...’ – foi o que pensei, na ocasião” (p. 209). As descobertas feitas ali após, simbolicamente, em meio ao desejo de fuga, atravessar “um ribeirão verde, com os umbuzeiros e ingazeiros debruçados” (p. 209), levam a

⁶⁸ Como explica Francis Utéza: “*Tapera* significa em tupi *aldeia abandonada*; *Nhã* remete para o Nada que figura na raiz do nome do demônio dos índios, *Anhangá*, como, aliás, Rosa explica a seu tradutor italiano; também poderia ser uma deformação de *Sinhá*, como sugere outra passagem de *GSV* em que a mulher do Hermógenes é chamada de ‘a nhã senhora’ (p. 406), como uma possível conotação diabólica. Assim este topônimo que nunca mais será lembrado estaria sob a dupla invocação do Vazio e da versão negativa da Grande Mãe” (UTÉZA, 2016, p. 105).

um sentimento de culpa e a um estado de angústia⁶⁹ que desencadeiam reações no corpo: “Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão de motivo; que, quando notei que estava com dor-de-cabeça, e achei que por certo a tristeza vinha era daquilo, isso até me serviu de bom consolo” (p. 209). Riobaldo é então interdito por “um corguinho (...), um riachim à-toa de branquinho” (p. 209), quando desce do cavalo e dorme, antecipando em sonho a consciência das emoções que lhe chegava pelos sentidos, antes da razão; esta só foi possível na recriação da cena: “O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias. Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei” (p. 209).

Como já dito anteriormente, a relação de Riobaldo com Diadorim é sempre permeada pela presença do demo com o seu truque da perspectiva em infinito, por meio do qual o esclarecimento se faz. Ao narrar o momento em que parou para dormir, o narrador afirma que “em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta” (p. 209) e, ainda, que se trata de “[u]m que é o romãozinho, é um diabo menino, que corre adiante da gente, alumando com lanterninha, em o meio certo do sono” (p. 209). Ao acordar, “Diadorim aparecia ali, a uns dois passos” (p. 209), numa imagem quase divina (“tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável” [p. 209]), vigiando Riobaldo. Como se percebe, Diadorim vai assumindo, ao longo do texto, cada vez mais sua natureza paradoxal que parece encontrar na Guararavacã sua expressão máxima, pois alcança, ao mesmo tempo, aspectos divinos e diabólicos, femininos e masculinos, claros e escuros que se veem refletidos nos olhos:

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 (ROSA, 2019, p. 209-210).

Ao descrever com mais detalhes a Guararavacã do Guaicuí, o narrador pede que seu interlocutor “tome nota deste nome” (p. 210), que veja, escreva e vá escutando, como uma tentativa de fazer que, por meio dos muitos sentidos, aquele lugar que “não tem mais, não encontra”, que agora “se chama é Caixeirópolis” (p. 210) e que “agora dá febre” (p. 210) passe a existir novamente. Com esse movimento, percebemos certo espelhamento com o primeiro encontro no porto do de-Janeiro, lugar que também mudou de nome, sendo, no tempo da

⁶⁹ Lembrando que “angústia”, do latim, significa aperto, “estreiteza, limite, restrição, ansiedade ou aflição intensa” (CUNHA, 2010, p. 41).

enunciação, “o porto do seo Joãozinho, o negociante” (p. 78); o que nos leva a estabelecer a relação entre a função de negociante e o nome do lugar “Caixeirópolis” (mistura de “caixeiro”, um comerciante, mais “pólis”, que significa cidade). Além disso, estando também num ponto mais alto, somos lembrados do fato de que, ao contrário da Guararavacã, no porto do de-Janeiro “não dá febre de maresia” (p. 78); febre que também não dava no encontro no rio das Velhas. A Guararavacã é então o lugar em que os destinos de Riobaldo, como ele mesmo afirma, foram fechados e o lugar em que se veem refletidas, tanto repetidas como antecipadas, “[a]s grandes coisas, antes de acontecerem” (p. 210).

A primeira grande revelação que Riobaldo tem na Guararavacã do Guaicuí, como já dito, é a de “que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (p. 210), e isso é revelado a ele de repente: “Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo” (p. 210). Em um primeiro momento, ele não se assustou, não achou ruim e não se reprovou, mas ele se lembrou de que tudo se deu de forma muito contraditória, quando “estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro” (p. 210), “deitado numa esteira de taquara” (p. 210), mandando o amor em posse de suas armas com as quais “mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças”. Nesse momento, ele se refere ao “pejo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço – um vento com todas almas” (p. 210); o que nos remete inclusive à expressão popular “frio na espinha” como uma imagem sensorial para representar o medo. O narrador continua destacando que era um vento “que fuxicava as folhagens ali” (p. 210), mas que também “ia, lá adiante longe, na baixada do rio, balançar esfíapado o pendão branco das canabravas” (p. 210) e, ainda, um vento que trazia a lembrança de “algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada” (p. 210). O vento é um elemento que antecipa a cena da morte de Diadorim enquanto o buritizal remonta ao lugar onde Riobaldo morou com a mãe; há, pois, aqui a retomada e a antecipação de dois sofrimentos relacionados a duas personagens que se refletem uma na outra. Assim, a saudade⁷⁰ da mãe é também a saudade de Diadorim, “dessas que respondem ao vento” (p. 210), daí as referências ao verde (no buritizal, no “capim tem-te que verde” e no vento que é verde) e a referência “[a]o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade” (p. 210-211); tempestade trespasada no Paredão e naquele dezembro chovedor. A Guararavacã era, nesse sentido, o lugar-tempo do intervalo em que as grandes coisas ainda não tinham acontecido, em que se “pega o silêncio põe no colo” (p. 211), em que se vive em estado

⁷⁰ Segundo Utéza, “pelo latim *solitudo*, raiz etimológica de *saudade*, remonta-se ao grego *holos*: uno. Reintegrado pela magia da lembrança, o uno engloba a totalidade” (UTÉZA, 2016, p. 74) e, nesse contexto, “a *saudade* transcende o sentimentalismo: é metafísica” (UTÉZA, 2016, p. 74).

de sonho e em que tudo é feliz: “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. Mas, lá na Guararavacã, eu estava bem. O gado ainda pastava, meu vizinho, cheiro de boi sempre alegria faz” (p. 211).

Outra imagem que Riobaldo compõe e que o leva à revelação de que gostava de Diadorim é quando escuta “o barulho, vindo do dentro do mato, de um macuco – sempre solerte” (p. 211), sendo “mês de macuco ainda passear solitário” (p. 211). Quando Riobaldo chama Diadorim para ver o macuco, pensando “que Diadorim estivesse em voz de alcance” (p. 211), ele se dá conta de que os dois também estavam “macho e fêmea desemparelhados” (p. 211), pois Diadorim não estava perto. Nesse momento, os olhos do macuco funcionam como espelho (tanto o macuco como Riobaldo estavam solitários) e evocam o demo: “O macuco me olhou, de cabecinha alta. Ele tinha vindo quase endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o quê? **Vinha me pôr quebrantos**” (p. 211, grifo meu). Ao se dar conta disso, Riobaldo tem um impulso de raiva que acaba controlando, ele tem vontade de dar um tiro no macuco, mas acaba apenas dando um susto nele, que “caminhou primeiro até de costas, fugiu-se, entrou outra vez no mato, vero, foi caçar poleiro para o bom adormecer” (p. 211). Como o macuco, Riobaldo parece então entrar num estado de sonho, de adormecimento, e imagina, só para si, “um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos” (p. 211), de modo a justificar uma “vergonha maior” (p. 211). O narrador, então, na criação de cenas de consciência, imagina: “Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era?” (p. 211). Ao encenar, ele percebe, sente com todo o corpo e verbaliza o que sentia: “O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...’ Como era que eu podia dizer aquilo?” (p. 211). Desse modo, “o claro que rompia, rebentava” (p. 212) e o que Riobaldo passa a saber de forma consciente “tinha sido o que foi” (p. 211): “o sentir tinha estado sempre em mim, mas amortecido, rebuçado. Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, no fofo dum costume” (p. 211).

Depois de descobrir o amor por Diadorim – segundo o narrador, um gostar no mal –, Riobaldo passa a negá-lo, queria, “por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo” (p. 212), não podia admitir o amor por outro homem, por outro jagunço. Então, começa a dizer para si mesmo, “sempres vezes” (p. 212) que gostava de Diadorim só como amigo, “como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário” (p. 212). É então que o amor por Diadorim é comparado ao “barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra” (p. 212), sem que

muitas vezes seja notado e que só “encostando o ouvido no chão, se escuta” (p. 212). Trata-se, pois, de um amor encoberto que se deixa ver na “varjaria descoberta” (p. 208) da Guararavacã do Guaicuí.

Gavião-Cujo, “um jagunço que carrega no nome uma referência demoníaca” (UTÉZA, 2016, p. 110), quebra o ritmo vagaroso dos “bondosos dias” (p. 208) com a notícia da morte de Joca Ramiro. Este foi o segundo grande fato revelado na Guararavacã, o qual começa a ser anunciado de forma antecipada na descrição feita da natureza. Primeiro, o narrador observa que “[d]a outra banda do rio, se sucedeu a queima dos campos: quando o vento dava para trás, trazia as tristes fumaças” (p. 212) das queimadas no cerrado; fumaças que inclusive acompanham as lembranças que Riobaldo tem do Hermógenes (“Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças” [p. 89]). As tristes fumaças de alguma forma já anunciam a triste notícia, e elas vêm acompanhadas de uma grande claridade do morro que “se esclarecia, vermelho, asgrava em labaredas e brasas” (p. 212). Além disso, aquele lugar que oferecia tudo em abundância, “depois, com o secar, de magros e fracos os bois se atolavam no embrejado, até morreram alguns” (p. 213). Essas mudanças ainda coincidem com o fim do período de muda do manuelzinho-da-crôa, como anunciado por Diadorim, e com uma referência meio deslocada à canção de Siruiz (que foi pela primeira vez referida quando Riobaldo se encontrou com o bando e com Joca Ramiro), quando “o Liduvino e o Admeto cantavam coisas de sentimento” (p. 213), e Riobaldo perguntou sobre “aquela canção de Siruiz” (p. 214), recebendo a resposta de que se tratava de “[c]antigas muito velhas” (p. 214). Outro elemento que também anuncia a triste notícia é a chuva ameaçando tempestade. Segundo o narrador, “deu um sutil trovão. Trovejou-se, outro” (p. 214), “Bateu o primeiro toró de chuva” (p. 214) e “Os dias de chover cheio foram se emendando” (p. 214), “no friinho de entrechuvras” (p. 214). A agitação das chuvas quebra, assim, o ritmo vagaroso daquele lugar de “bom ermo” (p. 212).

Foi só após “a primeira estiada” (p. 214), em “um feio dia” (p. 214), que chegou “um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo” (p. 214) com a notícia da morte, e “[e]le tinha tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota, e pelos vazios do cavalo” (p. 214). Em meio a tal notícia, chama a atenção de Riobaldo a reação de Diadorim cuja voz macia dá lugar a um uivo – “no meio ouvi um uivo doido de Diadorim” (p. 214) – ao mesmo tempo que gritava o araral e que “vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas” (p. 214). Em contraposição, a tempestade dá lugar a um céu quieto, só com “um moído de nuvens” (p. 214); mas ainda assim são nuvens que anunciam chuvas. Nesse momento, “Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro” (p. 214), e, ao voltar a si, transparece uma mistura de raiva e tristeza: “Recobrou as cores, e em mais

vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas” (p. 215). Já Riobaldo sente um tremor nos braços, a boca seca e uma dor na barriga: “Arre, eu surpreendi eriço de tremor nos meus braços. Secou todo cuspe dentro do estreito de minha boca. Até atravessado, na barriga, me doeu” (p. 215). A notícia da morte de Joca Ramiro chega, pois, “feito um relâmpago em fato” (p. 215), “como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade” (p. 215), de modo que “Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova” (p. 216), causando uma comoção geral e mudando o rumo da estória, “[a]o que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava” (p. 215).

Diante de tudo isso, Riobaldo mantém a atenção em Diadorim, agora “mudado triste, muito branco, os olhos pisados, a boca vencida” (p. 217), com uma dor que parece ser refletida no “céu encoberto, e um mormaço” (p. 217) e que, principalmente, parece ser refletida “numa voz de mais dor, como saía ansiada” (p. 216), “uma voz de pouco corpo” (p. 217), “com uma mistura de carinho e raiva, tanto desespero” (p. 217). É essa mesma tristeza que alcança Riobaldo quando ele vai dar a notícia, do outro lado do morro, para o pessoal do Alaripe; uma tristeza que, segundo ele, também se estabeleceu na sua voz. Nesse momento, já “estava chovendo, de acordo com o mormaço” (p. 217) e, pelo jeito com que deu a notícia, Riobaldo ouve que tem “sustância para ser um chefe, tem a bizzarria” (p. 217), o que ele rejeita: “De ser chefe, mesmo, era o que eu tinha menos vontade” (p. 217).

Paradoxalmente, a morte ocorre em um lugar de nome “Jerara”⁷¹ – que soa como “gerara”, nos remetendo ao verbo “gerar” –, e os assassinos eram o Hermógenes e o Ricardão (os chamados “os Judas”) que fugiram, passando pelo bando “como a noite atravessa o dia, da manhã à tarde, seu pretume dela escondido no brancor do dia, se presume” (p. 219). A autoria do assassinato aumentou a raiva do grupo, pois “foi à traição toda” (p. 215) e ainda “atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres” (p. 216). A partir desse fato, o bando deixa “para trás aquele lugar” (p. 217) e dá-se início a vingança, “[e]ra a outra guerra” (p. 216) começando e pondo fim ao tempo vagaroso da Guararavacã; “agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra” (p. 216). Foi assim que “principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos (...) até ao ponto em que Zé Bebelo voltou, com

⁷¹ Em uma perspectiva psicanalítica que sugere uma imagem paradoxal, segundo Márcia Marque de Moraes: “Se se atenta para a imagem acústica do signo, pode-se ler o verbo gerar, indicando um passado muito antigo (mais-que-perfeito), a sugerir uma morte acontecida nos primórdios de um começo, de uma origem, como se a morte do pai fosse concomitante à geração do filho, o que confirmaria a própria história de Riobaldo, cuja imagem de pai ficou inteiramente apagada de sua infância, motivando aquela sua relação ímpar com a mãe Bigri” (MORAIS, 2001, p. 47).

cinco homens, descendo o Rio Paracatu numa balsa de talos de buriti, e herdou brioso comando” (p. 223), tornando-se chefe do grupo.

3.7 “Aqui eu podia por ponto”

A ideia, neste capítulo, foi acompanhar a construção dos espelhamentos nos episódios da Fazenda São Gregório, da casa do Malinácio e da Guararavacã do Guaicuí, atentando-me aos movimentos construídos por meio de repetições recursivas e manifestados em imagens paradoxais, por entendê-los como movimentos fundantes da dinâmica do teatro da consciência. Como afirma Guimarães Rosa,

“a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo” (LORENZ, 1973, p. 324)

Se o paradoxo está em tudo e existe para “exprimir algo para o qual não existem palavras” (LORENZ, 1973, p. 324), ele está intimamente ligado aos processos de consciência. Isso porque o teatro mental só se manifesta no próprio ato de criação e transcende, no caso do texto literário, a palavra em si. A palavra é antes de tudo, para usar o raciocínio de Rosa, a “fórmula que o homem pode empregar” (LORENZ, 1973, p. 324) para criações sempre novas e, nesse sentido, é o paradoxo em que a convergência de movimentos opostos, a perspectiva ao infinito e a emergência de cenas simultâneas e contrastantes adquirem existência. Portanto, o que venho tentando mostrar aqui é que Riobaldo faz uso dessa fórmula de modo a construir, para o seu amor por Diadorim, encenações que, assim como o sertão, “se divulga” (p. 13) e “é onde os pastos carecem de fechos” (p. 13). No capítulo seguinte, focalizo o episódio de (des)encontro entre Riobaldo e Diadorim, momento em que é posto em cena o enfrentamento da morte e, conseqüentemente, o momento em que as cenas dos episódios até aqui analisados se integram e se abrem numa cena mais ampla, para a totalidade.

4 O MURMÚRIO DE TODAS AS FONTES

– “Mãe, que é que é o mar, Mãe?” *Mar era longe, muito longe dali, espécie duma lagôa enorme, um mundo d’água sem fim, Mãe mesma nunca tinha avistado o mar; suspirava.* – “Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?” *Miguilim parava.*

João Guimarães Rosa

“Perto de muita água, tudo é feliz”

João Guimarães Rosa

Segundo Edelman & Tononi (2000), “uma propriedade fundamental da experiência consciente é que ela é integrada – a cena consciente não pode ser decomposta em componentes independentes”⁷² (p. 146) – e, portanto, um estado de consciência é sempre unificado e coerente. É essa propriedade que nos permite, por exemplo, falar da experiência consciente de Riobaldo, a partir de episódios unificados (e não componentes independentes) que se relacionam, para formar cenas mais amplas e para compor a própria narrativa do livro como um todo. Nessa perspectiva, a cena consciente ainda é caracterizada por uma subjetividade inerente, pois é sempre vivenciada a partir de um único ponto de vista que não pode ser completamente compartilhado, a não ser por meio da forma como o sujeito sente, (re)vive e (re)conta as próprias experiências. Sendo assim, pensar o processo de consciência, que nos permite produzir sentido para o ser e estar no mundo, é pensar a relação entre três fatores fundamentais: agente, tempo e espaço. Como afirma Abrantes (2010), “a consciência humana é a consciência do aqui-e-agora imediato e dos objetos (incluindo outros eus) que habitam esse ambiente situado”⁷³ (ABRANTES, 2010, p. 10). Esse processo inclui a “experiência de agência e identidade, o sentimento de que existe um eu que é o protagonista deste jogo existencial adaptado individualmente”⁷⁴ (ABRANTES, 2010, p. 8) e que é consciente da agência dos outros eus. Ainda de acordo com a autora, “[e]ste sujeito agente também é temporalmente profundo; as noções de passado e futuro são importantes para dotar este sujeito de continuidade e unidade de experiência”⁷⁵ (ABRANTES, 2010, p. 9).

⁷² Texto original: “[...] a fundamental property of conscious experience is that it is integrated – conscious scene cannot be decomposed into independent components” (EDELMAN & TONONI, 2000, p. 146).

⁷³ Texto original: “(...) human consciousness is the awareness of the immediate here-and-now and of the objects (including other selves) that inhabit this situated environment” (ABRANTES, 2010, p. 10).

⁷⁴ Texto original: “A theory of consciousness needs to accommodate this experience of agency and identity, the feeling that there is an I who is the protagonist of this individually tailored existential play” (ABRANTES, 2010, p. 8).

⁷⁵ Texto original: “This agentive subject is also temporally deep; the notion of past and future are important to endow this subject with continuity and unity of experience” (ABRANTES, 2010, p. 9).

O relato de travessia de Riobaldo é revelador, como tem sido defendido até aqui, dessa consciência humana. O narrador, consciente do seu *eu* em um aqui-e-agora imediato e do seu interlocutor virtual, compartilha a maneira como sente e entende sua relação com Diadorim, a partir da narração de episódios enquadrados e unificados pelo seu ponto de vista: “O senhor entende, o que conto assim é resumo; pois, no estado do viver, as coisas vão enqueridas com muita astúcia” (p. 295). O narrador ainda declara: “Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia” (p. 434). A narrativa, mesmo que se mostre muitas vezes desordenada e confusa, é dotada de coerência, pois “quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada” (CANDIDO, 2023, p. 192), como defende Antonio Candido. Tudo isso faz que a experiência consciente deva ser necessariamente compreendida como uma experiência marcada pela complexidade, visto que somente algo com muitas partes que interagem de forma heterogênea, não completamente aleatória nem regular, criando um todo unificado, e “[s]omente algo que parece ser ao mesmo tempo ordenado e desordenado, regular e irregular, variante e invariante, constante e mutável, estável e instável merece ser chamado de complexo”⁷⁶ (EDELMAN & TONONI, 2000, p. 135).

Nessa direção, nos capítulos anteriores, foi possível perceber que, na evocação das memórias de seu encontro com Diadorim e na recriação dos sentimentos que as acompanham, o sujeito narrador (performance do sujeito autor) realiza, a partir de seu ponto de vista, operações de integração conceptual com base nas quais faz emergir, em sua encenação discursiva, criações estéticas que: revelam a presença de estados emocionais e de imagens sensoriais como organizadores do processo de significação do narrador (e, por extensão, do autor e do leitor) e armam o ponto das muitas relações especulares compreendidas no texto. Essas criações estéticas podem ser relacionadas, em alguma medida, com o que Brandt (2004) denominou “visão interior”, uma característica estrutural da mente humana que funciona como uma “visão” proprioceptiva. Um efeito disso “é a nossa capacidade de ‘ver’ o que nós ou outras pessoas queremos dizer, olhando mentalmente para outra coisa: usando uma imagem, e assim ‘ver algo como outra coisa”⁷⁷ (BRANDT, 2004, p. 5, grifo do autor). Como afirma Brandt, “[a]s estruturas imagéticas de significado na linguagem e no pensamento são particularmente

⁷⁶ Texto original: “Only something that appears to be both orderly and disorderly, regular and irregular, variant and invariant, constant and changing, stable and unstable deserves to be called complex” (Edelman & Tononi, 2000, p. 135).

⁷⁷ Texto original: “(...) is our capacity to ‘see’ what we or other people mean, by mentally looking at something else: by using an image, and thereby ‘seeing something as something else” (BRANDT, 2004, p. 5, grifo do autor).

díficeis de estudar”⁷⁸ (BRANDT, 2004, p. 6) e, até onde se sabe, “o operador imagético mais proeminente é a estrutura que os estudiosos da literatura e da linguística chamam de metáfora”⁷⁹ (BRANDT, 2004, p. 6, grifo do autor).

Sendo assim, a fim de continuar a “ver” o que Riobaldo nos diz ao narrar sua travessia, volto aqui à metáfora do rio, que constitui uma imagem muito importante em *GS:V*. Enquanto a metáfora do teatro torna possível descrever a configuração e a dinâmica dos processos de consciência em termos gerais, a metáfora do espelho e a metáfora do rio “fazem ver” as operações mentais envolvidas nesses processos, criando a imagem do próprio movimento, do fluxo contínuo, das misturas e da continuidade entre o sujeito e o ambiente. No caso do rio, percebemos que ele se mostra, no relato do narrador, como parte da paisagem, mas é também a representação da própria experiência do sujeito. Riobaldo, inclusive, diz, para o seu interlocutor, que pretende “[l]he mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos” (p. 26). Portanto, Riobaldo nos diz não só do rio que atravessa geograficamente o sertão, mas, sendo o sertão também dentro da gente, somos convidados a ver esse rio que “despenha” dos “altos claros das Almas” e que desaparece.

Em outra passagem, na Guararavacã do Guaicuí, depois de se dar conta de que “gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (p. 210), Riobaldo se sente confuso e passa a afirmar para si mesmo que gostava de Diadorim só como amigo. Nesse momento, ele diz para seu interlocutor: “Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio?” (p. 212). Essas águas que vão rolando por debaixo da terra podem ser lidas como figuração do fluxo de narrativas interiores do narrador. Dessa forma, quando encostamos o ouvido no chão da linguagem de *GS:V*, é possível escutar o barulho das fortes águas da consciência de Riobaldo à medida que ele organiza a sua estória de amor.

A linguagem é o meio pelo qual conhecemos as formas de expressão que tornam acessível esse rio sobre o qual se dorme, que corresponde às encenações mentais do narrador. No caso da literatura, especialmente da literatura rosiana, são criadas imagens novas que nos tornam ainda mais sensíveis para ouvir, em muitos níveis, os barulhos das águas que revelam nossos processos de consciência. Segundo Curt Meyer-Clason, tradutor alemão da obra rosiana,

⁷⁸ Texto original: “Imagistic structures of meaning in language and thought are particularly difficult to study” (BRANDT, 2004, p. 6).

⁷⁹ Texto original: “(...) the most prominent imagistic operator is the structure literary and linguistic scholars call metaphor” (BRANDT, 2004, p. 6, grifo do autor).

é possível afirmar que “em Rosa vem primeiro o ser humano e depois a linguagem” (ROSA, 2003, p. 410), pois “ele não procura realidade na própria linguagem, ele procura com ela perscrutar através da linguagem a realidade humana. Para Rosa, a linguagem não é um substituto do homem, mas o meio de torná-lo visível, pensável, perceptível e palpável” (ROSA, 2003, p. 410). O próprio escritor mineiro declara: “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (ROSA, 2003, p. 238). Guimarães Rosa busca, pois, “[c]ortar todo lugar-comum, impiedosamente” (ROSA, 2003, p. 237), para descobrir “novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade” (ROSA, 2003, p. 314).

Seguindo o curso dessa linguagem a partir da imagem do rio e entendendo-a como reveladora da propriedade de integração que constitui os estados conscientes de Riobaldo, focalizo, neste capítulo, o episódio da morte de Diadorim. No processo de rememoração do narrador, tal episódio pode ser lido como o ponto de encontro dos episódios analisados anteriormente, pois é o momento da narrativa em que Riobaldo consegue dar sentido à sua travessia, tornando-a mais coerente e desfazendo algumas de suas inquietações.

4.1 Breve retomada dos fatos: da saída da Guararavacã do Guaicuí ao Paredão

Após sair da Guararavacã do Guaicuí, o bando se dividiu em pequenos grupos e investiu “o sertão, os mares de calor” (p. 217), contra os Judas – o Hermógenes e o Ricardão –, que fugiram após matarem Joca Ramiro. Riobaldo, Diadorim, Alaripe e Jesualdo foram “subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda” (p. 223), onde ficaram por dois dias. Nessa fazenda, Riobaldo e Otacília se conheceram e combinaram noivado. Dali Riobaldo com Diadorim e os outros saíram “em cata do grosso do bando de Medeiro Vaz” (p. 223), para se juntarem a ele, “economizando rumo, num lugar chamado o Bom-Buriti” (p. 223). Sob o comando de Medeiro Vaz, o bando “revirava caminho, ia em cima dos outros – deles! – procurando combate” (p. 29) e, assim, “principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos⁸⁰ (...) até ao ponto que Zé Bebelo

⁸⁰ Sob o comando de Medeiro Vaz, houve a primeira tentativa de atravessar o Liso do Sussuarão, lugar que “não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos” (p. 31). Lá não tem água, não tem pássaros, “é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos” (p. 32). Depois se soube que foi Diadorim quem sugeriu a Medeiro Vaz de “cruzar o Liso do Sussuarão, e cutucar de guerrear nos fundões da Bahia” (p. 39). A tentativa de atravessar o Liso porém foi frustrada, e o bando teve de voltar.

voltou, com cinco homens, descendo o Rio Paracatú⁸¹ numa balsa de talos de burití, e herdou brioso comando” (p. 223).

Com Zé Bebelo, o bando foi conquistando vitórias até o tiroteio “bem dado e bem ganho, na Fazenda São Serafim” (p. 223) e, mais adiante, depois da retirada da Fazenda dos Tucanos⁸², chegou numa “tapera de retiro, cujo a Coruja era que era o nome” (p. 296). Nesse lugar, Riobaldo recebeu “coragem de decisão” (p. 301) de “ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto!” (p. 296), motivado pela informação de que o Hermógenes era pactário e, portanto, pela ideia de que essa seria a única forma de derrotá-lo. Numa noite, “hora em que capivara acorda, sai de seu escondido e vem pastar” (p. 301), Riobaldo caminha, então, para as Veredas-Mortas, onde chama pelo Demo e, aparentemente, nada acontece; só o seu “corpo era que sentia um frio, de si, friôr de dentro e de fora” (p. 305), uma “solidão duma friagem” (p. 305) que ele nunca tinha sentido na vida. Depois daquela noite, Riobaldo assumiu a chefia do bando no lugar de Zé Bebelo, e este lhe deu o nome de Urutú-Branco.

Sob o comando de Riobaldo, o bando conseguiu realizar a travessia do Liso do Sussuarão, cortando caminho e chegando à fazenda do Hermógenes, na Bahia, onde capturou a mulher dele e a fez de refém a fim de atraí-lo. Passando estrategicamente por Goiás, o grupo voltou para Minas Gerais e chegou aos Campos do Tamanduá-tão, onde conquistou vitória sobre o pessoal do Ricardão. Por fim, aconteceu a batalha final no Paredão, com vitória sobre o Hermógenes. Nessa batalha final, em que Diadorim matou o Hermógenes e também morreu, Riobaldo teve a revelação de que Diadorim era mulher, vindo a saber mais tarde que seu verdadeiro nome era “*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...” (p. 432).

4.2 “Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico”

Em “Do diário em Paris – III”, Rosa escreve que “Só na foz do rio é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes” (ROSA, 2022, p. 277). Na leitura que faço, o episódio da morte de Diadorim é como essa foz para onde corre o rio da consciência de Riobaldo, revelando a mente integradora, que unifica (foz do rio) e que diversifica (todas as fontes) as experiências subjetivas do narrador para viabilizar a criação de sentidos coerentes para elas. Portanto, da mesma forma que “[o] rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso,

⁸¹ O rio Paracatu é o mais caudaloso afluente do rio São Francisco.

⁸² Ver nota 40.

mais fundo” (p. 313), o contar de Riobaldo quer chegar a ser “um mar sem fim... Sertão” (p. 219), a foz onde se ouvem “os murmúrios de todas as fontes” da consciência. Nesse sentido, de modo geral, faço aqui a comparação desse episódio, em que se encerra a estória romanesca, com a foz do Rio São Francisco, pois, para o narrador, “Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda. E algum ribeirão” (p. 59).

Tal comparação é possível, pois, em termos geográficos, a foz do São Francisco é o mar, e, antes de desaguar no mar, ele é o rio que acolhe a foz do rio de-Janeiro (palco do primeiro encontro com o Menino), a foz do rio das Velhas (palco do segundo encontro com o Menino-Moço), a foz do rio Urucúia (rio de amor do narrador, referido várias vezes, por ele, como rio de sua vida e citado, no último episódio, quando descobre que Diadorim é mulher) e, ainda, a foz de outros rios importantes que aparecem nos demais episódios do romance, como o rio Paracatu, o rio Carinhanha, o rio Abaeté. O São Francisco, do qual Riobaldo indiretamente recebeu a bênção no primeiro encontro, quando o canoeiro cantou uma moda de copla⁸³, leva, pois, os murmúrios desses outros rios para o mar. E “*O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho...*” (ROSA, 2001, p. 171, grifo do autor), como disse Brejeirinha no conto “Partida do audaz navegante”, de *Primeiras Estórias*; o mar resgata, pois, a imagem do infinito, já discutida no capítulo anterior. Além disso, o do-Chico, “que de tão grande se comparece” (p. 435), se mostra, ao final da narrativa, como “um pau grosso, em pé, enorme” (p. 435), imagem muito parecida àquela que Riobaldo tem de si às vésperas da morte de Diadorim: “Nasci para ser. Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava” (p. 423). Logo, o mar pode também ser visto como o lugar da morte simbólica do rio, de Diadorim, da narrativa.

Seguindo essa lógica, em termos metafóricos, a imagem do mar pode ser usada como representação do amor de Riobaldo por Diadorim e como representação do próprio sertão, onde esse amor é encenado. Após a morte de Diadorim, o narrador declara: “Chapadão. Morreu o mar, que foi” (p. 430). Nessa aproximação entre mar e sertão, vale lembrar que há várias evidências científicas de que o sertão já foi mar e há ainda a conhecida profecia de Antônio Conselheiro⁸⁴, proferida em 1833, de que “o sertão vai virar mar”. Assim, a cena final do Paredão funciona como esse mar em que desagua, dissolvendo e concentrando, toda a estória narrada, tanto que, após Diadorim ser “no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão”

⁸³ “Arre vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa: ‘... *Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua bênção...*’” (ROSA, 2019, p. 82)

⁸⁴ Antônio Conselheiro foi o líder religioso cearense que fundou o Arraial de Canudos, no sertão da Bahia, e que liderou o movimento conhecido como Guerra de Canudos (1896-1897), relatado por Euclides da Cunha em *Os Sertões* e pontuado em momentos de *GS:V*.

(p. 429), Riobaldo consegue colocar um ponto em sua estória (“Aqui a estória se acabou. / Aqui, a estória acabada. / Aqui a estória acaba.” [p. 429]), deixa a vida de jagunço (“reparti o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo!” [p. 429]) e tenta voltar às Veredas-Mortas, como se “pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida” (p. 430), mas descobre que o lugar “se chamava mais certo não era *Veredas-Mortas*, mas *Veredas-Altas*” (p. 430, grifo do autor). Tudo isso o leva a concluir, mais adiante, “que o Diabo não existe” (p. 435), que “existe é homem humano” (p. 435), e, ainda, o leva a cumprir o feito de “limpar estes Gerais da jagunçagem” (p. 431), herdar as duas maiores fazendas do pai/padrinho Selorico Mendes e casar-se com Otacília.

Ao chegarmos nesse ponto da narrativa, somos colocados diante do fato de que os estados de consciência operam com uma infinidade de possibilidades que se organizam em um todo unificado e coerente. Basta pensarmos no próprio romance, que, a partir de muitas fontes diferentes, de muitas veredas, integra na noção de sertão toda a experiência subjetiva de Riobaldo, a qual projetamos na nossa própria experiência de leitores. Como se pode ver, esse último episódio do livro tem uma grande importância para os estados de consciência do narrador, pois é o momento em que muita coisa passa a fazer sentido para ele. Segundo leitura feita por Adélia Bezerra de Meneses (2010),

(...) é só na narrativa da traumática morte de Diadorim, contada, partilhada, compartilhada, revivida emocionalmente na narrativa – “Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava...”, diz ele, – é só na verbalização daqueles fatos que Riobaldo conseguirá elaborar aquilo tudo e, finalmente, entender aquela revelação, acontecida no bojo de uma incontornável perda, reconhecê-la e incorporá-la ao seu vivido (MENESES, 2010, p. 31).

Depois de conhecermos a narração dos últimos fatos, o sentido fica mais claro também para nós, leitores, pois nos damos conta de que tudo já tinha sido dito, como o próprio Riobaldo sinalizou ao final da primeira parte do livro, quando o bando saiu da Guararavacã do Guaicuí:

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: Só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das de Carinhonha. Tenho saquinho de relíquias. Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua... (ROSA, 2019, p. 224).

Talvez seja possível dizer aqui que, nos episódios anteriores, vimos apenas a luzinha dividida, e que agora, no episódio final, podemos ver as águas a lume de lua.

4.3 O (des)encontro entre Riobaldo e Diadorim

Assim o narrador começa a descrever o embate final entre Hermógenes e Diadorim: “Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e dôido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam” (p. 424-428). Nesse momento da cena, Riobaldo encontrava-se em um sobrado que “marcava o meio quase da rua” (p. 410) e que “era a residência alta do Paredão, soberana das outras” (p. 416), lembrando inclusive o porto do de-Janeiro que “tem de ser naquele ponto, mais alto” (p. 78). Na paisagem, portanto, “[a]quele sobrado era a torre. Assumido superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger o todo cantão de guerra!” (p. 417). Lá de cima, Riobaldo vê “Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco” (p. 425), em direção ao Hermógenes e tem vontade de gritar, mas não consegue. Riobaldo fica paralisado, como se algo tivesse tirado suas forças, a ponto de o impedir de falar e de segurar o fuzil, que caiu de suas mãos. Diadorim e Hermógenes “vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadoro, bramavam, se investiram...” (p. 425), e eles “sanharam e baralharam, terçaram” (p. 425).

Do alto do sobrado, querendo ver Diadorim e “segurar com os olhos” (p. 425), Riobaldo tenta rezar, “na ânsia por um livramento” (p. 425), mas só lhe vinha um pensamento que lhe ocorreu por três vezes: “*o Diabo na rua, no meio do redemunho*” (p. 425). O único consolo que teve foi poder imaginar a “Nossa-Senhora assentada no meio da igreja” (p. 426) – aqui somos de novo colocados diante da imagem da virgem. Depois disso, Riobaldo não vê mais Diadorim, vê apenas, “no céu, um pano de nuvens” (p. 426) e desmaia. Ao voltar a si, Riobaldo fica sabendo da morte de Diadorim (“Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam” [p. 426]), da morte do Hermógenes (“Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais” [p. 426]) e da vitória deles na guerra. Vale lembrar que, pouco antes do primeiro encontro, no rio de-Janeiro, o narrador antecipa os fatos que aconteceram no Paredão bem como o seu luto, por meio da sugestão da cor preta e da morte, além de mencionar a frase “*O demônio na rua, no meio do redemunho...*”, que também é a epígrafe do romance:

Assim, **feito no Paredão**. Mas a água só é limpa é nas cabeceiras. O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão. O senhor ouvindo seguinte, me entende.

O Paredão existe lá. Senhor vá, senhor veja. É um arraial. Hoje ninguém mora mais. As casas vazias. **Tem até sobrado.** Deu capim no telhado da igreja, a gente escuta a qualquer entrar o borbolo rasgado dos morcegos. Bicho que guarda **muitos frios no corpo.** Boi vem do campo, se esfrega naquelas paredes. **Deitam. Malham. De noitinha, os morcegos pegam a recobrir os bois com lencinhos pretos. Rendas pretas defunteiras.** Quando se dá um tiro, os cachorros latem, forte tempo. Em toda a parte é desse jeito. Mas aqueles cachorros hoje são do mato, têm de caçar seu decomer. **Cachorros que já lamberam muito sangue.** Mesmo, o espaço é tão calado, que ali passa o **sussurro de meia-noite** às nove horas. Escutei um barulho. Tocha de carnaúba estava alumando. Não tinha ninguém restado. Só vi um papagaio manso falante, que esbagaçava com o bico algum trem. Esse, vez em quando, para dormir ali voltava? **E eu não revi Diadorim. Aquele arraial tem um arruado só: é a rua da guerra... O demônio na rua, no meio do redemunho...** O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem (ROSA, 2019, p. 75-76).

Na sequência do episódio, a mulher do Hermógenes é retirada do quarto do sobrado em que estava trancada. Ela, então, pede “[q]ue trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes...” (p. 427). Deixando as “lágrimas virem” (p. 427), Riobaldo ordena que trouxessem Diadorim, o qual “em cima de mesa foi posto” (p. 428). A Mulher “embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado” (p. 428). Ao ver o corpo de Diadorim, uma das coisas que Riobaldo destaca é a beleza que permanecia e “[o]s olhos dele ficados para a gente ver” (p. 428). Nesse momento, “a Mulher ia lavar o corpo dele” (p. 428) e mandou todo mundo sair, apenas Riobaldo ficou. “E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples” (p. 428) e disse: “A Deus dada. Pobrezinha...” (p. 428). Aqui, somente após ouvir essas palavras da Mulher, Riobaldo conhece “[q]ue Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita” (p. 428):

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero (ROSA, 2019, p. 428).

Na primeira parte do romance, ao relembrar uma cena de ciúmes de Diadorim por Otacília, o narrador também antecipa a cena da morte de Diadorim e o fato de que Diadorim era mulher:

Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (ROSA, 2019, p. 141).

Quando é revelado para Riobaldo o corpo de mulher, notamos a atenção do narrador voltada para vários elementos que, ao longo de todo o livro, foram evocados para a construção da figura de Diadorim. Talvez o elemento que mais se destaca são os olhos associados ao verde (dos buritis, das águas, das folhas) e à beleza; olhos “ficados para a gente ver” (p. 428) em toda a narrativa, como é possível observar nos trechos selecionados a seguir, referentes aos cinco episódios analisados.

Encontro no porto do de-Janeiro:

“Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (p. 79).

“(…) aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (p. 80).

“Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Não piscava os olhos” (p. 81).

“Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz” (p. 82).

“Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro” (p. 82).

“Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho” (p. 82).

Encontro na casa do Malinácio:

“Aguntei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado” (p. 104).

“Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afilhadinho” (p. 104).

“Os olhos nossos donos de nós dois” (p. 104).

A Guararavacã do Guaicuí:

“De tarde, como estava sendo, esfriava um pouco, por pejo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço – um vento com todas almas. Arrepio que fuxicava as folhagens ali, e ia, lá adiante longe, na baixada do rio, balançar esfiapado o pendão branco das canabravas. Por lá, nas beiras, cantava era o João-pobre, pardo, banhador. Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo” (p. 210-211).

“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” (p. 209-210).

“Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas” (p. 215).

“(...) Diadorim do meu lado, mudado triste, muito branco, os olhos pisados, a boca vencida” (p. 217).

A morte de Diadorim no Paredão:

“Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes...” (p. 427).

“Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor...” (p. 428).

“E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada” (p. 428).

“Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca” (p. 429).

Note-se que, no episódio da Madrugada de Siruiz, não há propriamente uma alusão aos olhos, uma vez que Diadorim não está presente na cena. Porém, nesse primeiro encontro que Riobaldo tem com o bando de Joca Ramiro, ele ouve alguém falar mais alto: “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” (p. 91, grifo do autor) – que depois entendemos como uma antecipação da cena final, da moça “a Deus dada” e de nome Deodorina –, o que soa para Riobaldo como algo “bonito e sem tino” (p. 91). Além disso, Siruiz canta uma “toada toda estranha” (p. 91), com alusão à padroeira e cuja estrofe central traz a referência ao verde que podemos associar a Diadorim: “*Corro os dias nesses verdes, / meu boi mocho baetão: / buriti – água azulada, / carnaúba – sal do chão...*” (p. 91, grifo do autor). Nesse sentido, podemos falar de indícios da presença-ausência simbolizada de Diadorim em outros elementos que compõem a cena consciente de Riobaldo desse episódio, na casa do pai/padrinho Selorico Mendes.

Voltando ao episódio do Paredão, é preciso destacar que, embora haja, nesse momento, o desencontro entre Riobaldo e Diadorim provocado pela morte, há, ao mesmo tempo, o encontro entre Riobaldo e Maria Deodorina. Pela primeira vez, Riobaldo beija os olhos, as faces e a boca de Diadorim, conseguindo verbalizar o que sentia: “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – ‘Meu amor!...’” (p. 429). Todavia, vale destacar que, mesmo depois dos fatos ocorridos no Paredão, Riobaldo não deixa de usar o nome “Diadorim”, nome esse que carrega a ambiguidade dos gêneros⁸⁵:

⁸⁵ Como destaca Márcia Marques de Moraes: “Reitera-se, então, a idéia de Diadorim também como duplo: jagunço do bando e filho do chefe; Reinaldo e Deodorina; masculino e feminino; anjo e diabo, este, referenciado até mesmo pelo *diá* com que se inicia *Diadorim*, e oposto a *Deo*, início do seu nome próprio, *Deodorina*, formando, de novo, o par antitético Diabo *versus* Deus; há, ainda, a conotação de duplicidade, de divisão, de conflito, no próprio *Di* da palavra *Diadorim*” (MORAIS, 2001, p. 123).

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade **dele** não me desse repouso; nem o **nele** imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa **dela**, mesma, **ela** tinha me negado (ROSA, 2019, p. 433, grifo meu).

Dessa forma, “Diadorim – o nome perpetuo” (p. 268) – continua existindo nos estados de consciência do narrador, mas não apenas como uma personagem da estória de travessia e sim como um sentimento: “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu” (p. 226). Segundo Meneses (2010), “essas situações de vida (...) têm a possibilidade de serem *RECORDADAS* – no sentido etimológico de *recordar* = colocar de novo no coração. E assim, ressignificadas no sentido profundo, no nível dos afetos” (MENESES, 2010, p. 27, grifo da autora). Ao reconstruir, no teatro da consciência, toda a sua travessia para chegar nesse ponto específico da narrativa, Riobaldo não está criando apenas projeções de memória e de pensamento, ele está criando um espaço em que tais projeções se constituem como realidade fenomenológica, portanto como experiência subjetiva, e dialogam com os estímulos perceptuais recebidos no presente situado da narração. Em outras palavras, ao narrar para um outro, Riobaldo revive, emocionalmente e corporalmente, a experiência de amor por Diadorim, ressignificando-a no nível dos afetos, como ele mesmo afirma: “Agora eu tinha Diadorim assim perto de afeto” (p. 175).

5 CONCLUSÃO

*Rebento, tudo que nasce é rebento
Tudo que brota, que vinga, que medra
Rebento raro como flor na pedra
Rebento farto como trigo ao vento*
Gilberto Gil

A obra *Grande Sertão: Veredas* pode ser estudada em tantas direções que ela admite leituras pelo olhar crítico de diferentes perspectivas teóricas sem que tais leituras sejam excludentes, tamanha as condições de criação do livro. Neste trabalho de pesquisa, assumi o desafio de propor uma abordagem de viés cognitivo e, ao mesmo tempo, literário e filosófico, a fim de investigar como o narrador Riobaldo encena, em seus estados de consciência, o amor por Diadorim.

Ao optar por tal abordagem e tal problematização, admiti que: Riobaldo é uma performance do autor; o autor, ao performar-se nesse narrador, projeta um leitor ideal; e o leitor, ao ler o texto, interage com esse narrador e com as demais personagens conferindo-lhes existência e também projetando o autor. Também foi preciso partir da ideia de que a consciência é uma experiência subjetiva que não pode ser apreendida em sua totalidade. O mais próximo que podemos chegar dela são as formas de expressão que ela manifesta ao criar uma unidade para nossos conteúdos mentais, ou seja, podemos criar relatos de nossas próprias experiências, conhecer os relatos da experiência dos outros, compartilhar nossas experiências com outras pessoas, comparar as experiências compartilhadas e, dessa forma, atribuir a elas significados. E isso só é possível porque somos seres de linguagem, é a linguagem que nos permite descrever, encenar, transmitir, acessar experiências subjetivas na interação com o outro e com o mundo.

Ainda vale destacar que, para além de reconhecer a consciência de Riobaldo, focalizei o que o estudo dela pode informar sobre os processos de construção da consciência humana, em geral. Nesse sentido, uma abordagem cognitiva e filosófica dos estudos literários não só se mostrou adequada para trazer uma leitura nova para um texto já muito estudado, como é o caso de *GS:V* (ainda pouco explorando, por exemplo, em uma perspectiva cognitiva), mas também para compreender esse texto como expressão da consciência humana. Para tanto, assumi os seguintes pressupostos teóricos: a consciência pode ser entendida como um teatro; a teatralidade própria dos estados de consciência está ligada aos processos de produção sentido; o movimento é o princípio gerador do fluxo de consciência; e os processos de produção de

sentido envolvem o pensamento, as percepções sensoriais, as emoções e a qualificação que fazemos do mundo.

Riobaldo, na condição de performance do sujeito autor, interage com o ambiente (social, cultural, físico e biológico), auto-organizando-se como sujeito de sua narrativa-travessia e construindo, diferencialmente, cenas integradas de consciência que emergem na encenação discursiva, o que lhe permite produzir sentido para o amor que sente por Diadorim e agir no sertão-mundo. Sendo, porém, o relato de Riobaldo uma narrativa de longa extensão, foi necessária a seleção de episódios específicos que, mesmo analisados separadamente, permitissem um olhar para o texto como um todo, como uma unidade integrada não só em relação as estratégias narrativas mas, sobretudo, em relação às estratégias cognitivas implicadas. Foram, então, selecionados cinco episódios do livro: (i) o encontro no porto do rio de-Janeiro (ANEXO I); (ii) a experiência de encontro com o bando na fazenda São Gregório (ANEXO II); (iii) o encontro na casa do Malinácio (ANEXO III); (iv) a Guararavacã do Guaicuí (ANEXO IV); (v) a batalha final no Paredão e a morte de Diadorim (ANEXO V). Tais episódios foram analisados com base em uma abordagem metodológica qualitativa de natureza descritiva e interpretativista, focalizando os processos associativos que compõem o relato de Riobaldo ao recriar sua relação com Diadorim.

No Capítulo 1, propus que a criação de narrativas de consciência é constitutiva de nossas atividades cognitivas, portanto o ato de narrar é um processo natural de produção de sentido e de constituição da experiência do sujeito. O texto literário encena essa nossa disposição natural para a criação de narrativas, e o modo como a narração de Riobaldo é organizada no romance revela, em alguma medida, a configuração teatral dos estados de consciência. Nessa primeira parte da pesquisa, busquei descrever, em termos gerais, o que chamei de teatro da consciência, o sujeito que se constitui como experimentador desse teatro e a criação, pelo sujeito-narrador, de imagens sensoriais para a narração do primeiro encontro entre Riobaldo e o Menino Diadorim no porto do rio de-Janeiro.

No Capítulo 2, analisei três episódios – o encontro de Riobaldo com o bando de Joca Ramiro, o segundo encontro de Riobaldo com Diadorim e a passagem pela Gararavacã do Guaicuí –, focalizando os movimentos não lineares de retomada e de antecipação que geram uma perspectiva ao infinito. Essa perspectiva ao infinito é entendida a partir da imagem de espelhos que se refletem e da imagem do rio em contínuo fluxo, a fim de revelar duas propriedades fundamentais da consciência, a diferenciação e a integração.

No Capítulo 3, focalizei o episódio da morte de Diadorim, entendendo-o como o ponto da narrativa em que as cenas dos episódios anteriores se integram e se abrem numa cena mais

ampla. Para isso, retomei a imagem do rio, a fim de destacar a propriedade de integração que constitui os estados de consciência.

A partir das análises feitas em cada capítulo, foi possível perceber que o texto rosiano apresenta um trabalho deliberado com a forma estética, de tal modo a tornar acessíveis, em muitos níveis diferentes, as experiências subjetivas do sujeito narrador, que, por sua vez, dizem das experiências subjetivas do sujeito humano. É fato que todo texto literário pode ser compreendido como expressão de conteúdos mentais, mas, no caso de *GS:V*, a configuração da estória narrada parece alcançar níveis maiores de expressão, tornando-se reveladora de processos gerais de construção de consciência. O relato de Riobaldo, na forma como ele se organiza e se encena, revela a complexidade dos processos conscientes, tendo em vista a capacidade que possui de ordenação de questões existenciais, viabilizando o exercício de reflexão e de percepção das experiências humanas.

A narrativa de *GS:V* coloca em evidência, de diferentes ângulos, o próprio ato de criar cenas de consciência, constitutivo da nossa condição humana. Nesse sentido, o texto rosiano permite aos leitores explorar e compreender o mundo de maneira(s) única(s) e significativa(s), pois, como defende Antonio Candido, “a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere” (CANDIDO, 2023, p. 193). Nessa perspectiva, pode-se dizer que a literatura rosiana propicia, pois, a criação de espaços para os leitores experimentarem diferentes modos de pensamento e de percepção da realidade, uma vez que apresenta formas estéticas pertinentes e coerentes. Guimarães Rosa utiliza-se de imagens poéticas que exploram a sensorialidade, o paradoxo, a repetição e dinâmicas diferentes de atenção que, em certa medida, desafiam nossas suposições e oferecem novas perspectivas sobre o mundo, possibilitando que nossos estados de consciência se enriqueçam de novas imagens e, portanto, de novas vivências.

Assim, ao reconstruir sua travessia para tentar entender o amor por Diadorim, Riobaldo constrói cenas mentais que se organizam a todo momento em unidades integradas e que evocam sensações, emoções, sentimentos, fazendo-o reviver, no presente situado da narração, toda a sua estória e, dessa forma, ressignificá-la. Nós, leitores, na interação com o texto, compartilhamos as cenas criadas e encenadas na linguagem, comparando-as com as nossas cenas de consciência e trazendo-as para as nossas próprias experiências.

Por fim, destaco que as análises feitas com base em uma abordagem interdisciplinar visou apresentar *GS:V*, por meio dos episódios selecionados, a partir de um novo olhar, a fim de sugerir novas relações entre os elementos da obra e abrir espaços para que outras relações sejam pensadas. Com isso, busquei contribuir para um entendimento mais alargado do texto

rosiano, evidenciando as muitas possibilidades de expressão assim como uma perspectiva de estudo ainda pouco explorada pela fortuna crítica do autor.

Com base na pesquisa desenvolvida, ainda é possível dizer que uma obra como *GS:V* muito pode informar sobre o que nós sabemos da mente humana, pois, ao interagirmos com uma forma organizada de nossos processos internos, somos levados a refletir sobre eles para conhecê-los. A narrativa de Riobaldo consegue sair do lugar comum e dar nome para o que parecia impossível de ser nomeado. Ele “[a]rticula, transforma em palavras o vórtice interior, o torvelinho de sensações, emoções, sentimentos, que o povoam, que nos povoam – e assim os traduz em linguagem” (MENESES, 2010, p. 53). Ao organizar a estória como um sertão a ser atravessado, com todos os seus conflitos e tensões, e como um amor, com todas as suas contradições e ambiguidades, o narrador constrói “um universo ordenado – um universo ficcional – em que vemos, articuladas, expressas, verbalizadas, as nossas emoções, sensações, e vivências, que não conseguíamos nomear” (MENESES, 2010, p. 52). Em outras palavras, “[o] poeta dá nome, fornece a possibilidade de expressão simbólica a percepções, afetos e sentimentos não formulados e confusamente vividos (MENESES, 2010, p. 52), o que nos permite conhecer um pouco mais a fundo a configuração de nossos estados de consciência.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ABRANTES, A. M.; CAVALCANTE, S.; SOUZA, A. L.. A mente comunicativa – Per Aage Brandt. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, vol. 18, n. 34, p. 323-330, 2o sem. 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/9445>. Acesso em: 20 maio 2023.
- ABRANTES, Ana Margarida. Consciousness and self in language. A view from cognitive semiotics. **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, n. 4, p. 7-24, 2º sem. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52976>. Acesso em: 20 dez. 2023.
- ADORNO, Theodor W.. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor W.. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões** (Coleção Patrística). São Paulo: Paulus, 1997.
- ANDRADE, Dênia Moreira; GUERRA, Maria José Oliveira Araújo. A (trans)figuração do mundo pelo ato-palavra de/em “Mineirinho”. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, vol. 17, n. 3, p. 8-34, julho/set. 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/57814>. Acesso em: 29 maio 2023.
- ANSHEN, Ruth Nanda. A fita Möbius. *In*: CHOMSKY, Noam. **O Conhecimento da Língua – Sua Natureza, Origem e Uso**. Tradução de Anabela Gonçalves e Ana Teresa Alves. São Paulo: Editorial Caminho, 1994. p. 13.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *In*: **Revista Novos Estudos/CEBRAP**. n.º 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Sertão: mar e rios de histórias. *In*: **O guardador de segredos: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 113-129.
- BAKHTIN, M. M. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.337- 57.
- BENJAMIN, Walter. Passagens Parisienses II. *In*: **Passagens**. Organização Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 953-964.
- BENVENISTE, G. Da subjetividade na linguagem. *In*: **Problemas de Lingüística Geral I**. 3. ed. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. p. 284-293.

BENVENISTE, G. A linguagem e a experiência humana. *In: Problemas de Lingüística Geral II*. Tradução Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Pontes, 1989. p. 68-80.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BORGES, Jorge Luis. Nova refutação do tempo. *In: Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 197-218.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In: NOVAES, Adauto et. al.. O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BRANDT, Line. **The Communicative Mind**: A Linguistic Exploration of Conceptual Integration and Meaning Construction. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

BRANDT, Per Aage. **Spaces, Domains, and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics**. Bern et.: Peter Lang, 2004.

BRANDT, Per Aage. Form and Meaning in Art. *In: TURNER, Mark. The artful mind*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 171-188.

BRANDT, Per Aage. The mental architecture of meaning. A view from cognitive semiotics. **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**. n. 4, p. 25-36, jul./dez., 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52979>>. Acesso em: 19 maio 2023.

BRANDT, Per Aage. **Cognitive Semiotics – Signs, Mind and Meaning**. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *In: Revista Humboldt*. Munique/Rio de Janeiro, vol. 18, nº 37, 1978. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 03 jul. 2023.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *In: CANDIDO, Antônio. Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 135-160.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. *In: CANDIDO, Antonio. Tese e antítese*: ensaios. 4. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002a. p. 121-139.

CANDIDO, Antonio. No Grande sertão. *In*: CANDIDO, Antonio. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002b. p. 190-192.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Todavia, 2023 p. 183-208.

CAPELLE, Wilhelm. **Historia de la Filosofia Griega**. Trad. Emilio Lledó. Madri: Gredos, 1992.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In*: NOVAES, Adauto *et. al.*. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Filosofia seiscentista: a descoberta da subjetividade?. **Revista Limiar**. vol. 5, n. 10, p. 3-24, 2 sem 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9786>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

CHAUÍ, Marilena. Obra de arte e filosofia. *In*: **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. 2. ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2022. p. 151-195.

COSERIU, Eugenio. **O homem e a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas**: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DAMÁSIO, António. **Sentir e Saber**: as origens da consciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DANESE, Viviane Michelline Veloso. **Espelho, espelho meu... Estudo da forma em Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade**: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2001.

DESCARTES, René. **Discurso do Método; Meditações; Objeções e Respostas; As Paixões da Alma; Cartas**. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Col. Os Pensadores. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.

EDELMAN, G. M. & TONONI, G. **A Universe of Consciousness. How Matter Becomes Imagination**. Basic Books, 2000.

FIGUEIREDO, Candido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Nova edição essencialmente refundida, corrigida e copiosamente ampliada. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1913. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/31552/31552-pdf.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2023.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. São Paulo: É realizações, 2013.

GALEANO, Eduardo. **Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

GUIMARÃES, Simone Matheus. **A vocalidade no romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço**. Lisboa: Relógio D'água, 2014.

HERÁCLITO. Fragmentos. *In: Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

HUISMAN, Denis. **Dicionário dos filósofos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

INGARDEN, Roman. **Das literarische Kunstwerk**. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. *In: JAUSS, Hans Robert. et al.. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

ISER, Wolfgang. O ato de fingir. **O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013. p. 31-56.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding**. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2007.

LAO-TSE. **Tao Te King**. Lisboa: Estampa, 2000.

LORENZ, Günter W. João Guimarães Rosa. *In: LORENZ, Günter W. Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo, E.P.U., 1973. 315-355.

MARTINS, Bosco; TRIMARCO, Cláudia; DIEGUES, Douglas. Três momentos de um gênio. *In: Caros Amigos*. São Paulo, Ano 10, n.º 117, Dez/2006.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MATURANA Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. 12. ed. São Paulo: Palas Athena, 2021.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Cores de Rosa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le Roman et la métaphysique. In: **Sens et non-sens**. Paris: Nagel, 1966.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MORAIS, Márcia Marques de. **Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em "Grande Sertão: Veredas"**. 1998a. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MORAIS, Márcia Marques de. Encontros de Riobaldo: travessias do sujeito. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 205-210, 2º sem. 1998b. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10235>. Acesso em: 25 maio 2023.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MORIN, Edgar. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, Dora Fried. **Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 45-55.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOURA, Murilo Marcondes de. A canção de Siruiz. In: KAWANO, Marta; HATOUM, Milton; TITAN JR., Samuel (Orgs.). **Invenção e crítica: sobre a obra de Davi Arrigucci Jr.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p.247-262.

NOGUEIRA, Erich Soares. **Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

NUNES, Benedito. Filosofia e Literatura. In: NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1993. p.191-199.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 169-195.

OLIVEIRA, Ana Luiza Franco de. **Grande viés: veredas – a indumentária masculina em Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte, 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

PAULINO, Graça; WALTY, I. L. C.. Leitura literária: enunciação e encenação. *In*: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia (Orgs.). **Ensaio sobre leitura**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005, v. 1, p. 138-154.

PLATÃO. **Diálogos: Teeteto – Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade do Pará, 1973. Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/101>. Acesso em: 5 mar. 2023.

POPOVA, Yanna. B. Narrativity and enaction: the social nature of literary narrative understanding. **Frontiers in Psychol.** vol. 5, artigo 895, p. 1-14, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00895>>. Acesso em: 3 jul. 2022.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 3a ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

ROSA, Hartmut. **Social Acceleration: a new theory of modernity**. London/Art Resource, NY: Columbia University Press, 2013.

ROSA, Hartmut. **The Uncontrollability of the World**. Cambridge; Medford, MA: Polity Press, 2020.

ROSA, João Guimarães. Pedro Bloch obtém uma não entrevista de Guimarães Rosa. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, n. 580, 15 jun. 1963, p. 70-73. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=50760>. Acesso em: 04 jun. 2023.

ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa – entrevistado por Arnaldo Saraiva. **Diário de Notícias**, Porto, 24 set. 1966. Disponível em: <<https://www.elfikurten.com.br/2011/01/grandes-entrevistas-guimaraes-rosa.html>>. Acesso em: 04 jun. 2023.

ROSA, João Guimarães. O espelho. *In*: ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 119-128.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Edição, organização e notas de Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003b, 447 p.

ROSA, João Guimarães. Entremeio – Com o vaqueiro Mariano. *In*: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 91-124.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. *In*: ROSA, João Guimarães. **Tutameia (Terceiras estórias)**. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 25-34.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. São Paulo: Global Editora, 2022.

ROWLAND, Clara. **A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa**. Campinas: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

SANTOS, José Trindade. **Da natureza** – Parmênides. Brasília: Thesaurus, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Grande-Sertão: a fala. **A Sereia e o desconfiado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 37-41.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. 2.ed.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: PULM (Presses Universitaires de la Méditerranée), 2016.

VAAN, Michiel de. **Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages**. Editado por Alexander Lubotsky. Leiden/ Boston: Brill, vol. 7, xiii, p. 825, 2008.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Campus de Araraquara), Araraquara, 1993.

VINCENT, Jean-Didier. As paixões e o humano. *In*: MORIN, Edgar. **A religião dos saberes: o desafio do século XXI**. Tradução e notas Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 180-184.

VON FOERSTER, Heinz. On Self-Organizing Systems and Their Environments. *In*: Understanding Understanding. Springer, New York, NY, 2003. Disponível em: <https://www.organism.earth/library/document/on-self-organizing-systems>. Acesso em: 03 jun. 2023.

ANEXO A – O ENCONTRO NO PORTO DO DE-JANEIRO

(ROSA, 2019, p. 78-85)

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão.

Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui – circunstância de cinco léguas – minha mãe e eu. No porto do Rio-de-Janeiro nosso, o senhor viu. Hoje, lá é o porto do seo Joãozinho, o negociante. Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há. Assim sendo, verdade, que se chama, no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. Cereais. Tinha até um pé de roseira. Rosmes!... Depois o senhor vá, verá. Pois, naquela ocasião, já era quase do jeito. O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. Quem carece, passa o de-Janeiro em canoa – ele é estreito, não estende de largura as trinta braças. Quem quer bandear a cômodo o São Francisco, também principia ali a viagem. O porto tem de ser naquele ponto, mais alto, onde não dá febre de maresia. A descida do barranco é indo por a-pique, melhoramento não se pode pôr, porque a cheia vem e tudo escavaca. O São Francisco represa o de-Janeiro, alto em grosso, às vezes já em suas primeiras águas de novembro. Dezembro dando, é certo. Todo o tempo, as canoas ficam esperando, com as correntes presas na raiz descoberta dum paud'óleo, que tem. Tinha também umas duas ou três gameleiras, de outrora, tanto recordo. Dá dó, ver as pessoas descerem na lama aquele barranco, carregando sacos pesados, muita vez. A vida aqui é muito repagada, o senhor concorde. Outro, meu tempo, então, o que é que não havia de ser?

Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto – metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode. Ora, lugar de tirar esmola era no porto. Mãe me deu uma sacola. Eu ia, todos os dias. E esperava por lá, naquele parado, raro que alguém vinha. Mas eu gostava, queria novidade quieta para meus olhos. De descer o barranco, me dava receio. Mas espiava as cabaças para bóia de anzol, sempre dependuradas na parede do rancho.

Terceiro ou quarto dia, que lá fui, apareceu mais gente. Dois ou três homens de fora, comprando alqueires de arroz. Cada saco amarrado com broto de buriti, a folha nova – verde e amarela pelo comprido, meio a meio. Arcavam com aqueles sacos, e passavam, nas canoas,

para o outro lado do de-Janeiro. Lá era, como ainda hoje é, mata alta. Mas, por entre as árvores, se podia ver um carro-de-bois parado, os bois que mastigavam com escassa baba, indicando vinda de grandes distâncias. Daí, o senhor veja: tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de água mansinha, só por falta duma ponte. Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve. Até hoje é assim, por borco.

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. Muito tempo mais tarde foi que eu soube que esse lugarim Os-Porcos existe de se ver, menos longe daqui, nos gerais de Lassance.

– “Lá é bom?” – perguntei. – “Demais...” – ele me respondeu; e continuou explicando: – “Meu tio planta de tudo. Mas arroz este ano não plantou, porque enviuvou de morte de minha tia...” Assim parecesse que tinha vergonha, de estarem comprando aquele arroz, o senhor veja.

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo.

A ser que tinha dinheiro de seu, comprou um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura. Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco.

As canoas eram algumas, elas todas compridas, como as de hoje, escavacadas cada qual em tronco de pau de árvore. Uma estava ocupada, apipada passando as sacas de arroz, e nós escolhemos a melhor das outras, quase sem água nem lama nenhuma no fundo. Sentei lá dentro, de pinto em ovo. Ele se sentou em minha frente, estávamos virados um para o outro. Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio. O menino tinha me dado a mão para

descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar. O remador, um menino também, da laia da gente, foi remando. Bom aquilo não era, tão pouca firmeza. Resolvi ter brio. Só era bom por estar perto do menino. Nem em minha mãe eu não pensava. Eu estava indo a meu esmo.

Saiba o senhor, o de-janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. 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; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – quê-quê-quê? – o araçari perguntava. Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim.

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-janeiro, quase só um rego verde só. – “Daqui vamos voltar?” – eu pedi, ansiado. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para quê?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Não piscava os olhos. O canoeiro, sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino

também tinha se levantado. Eu disse um grito. – “Tem nada não...” – ele falou, até meigo muito. – “Mas, então, vocês fiquem sentados...” – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – “Atravessa!” O canoeiro obedeceu.

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d’Água, não me lembrei do perigo que é a “onçad’água”, se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e ficam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. Tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco. Eu disse isso. E o canoeiro me contradisse: – “Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! A mentira fosse – mas eu devo de ter arregalado doidos olhos. Quietos, compostos, confrontados, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – “Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – “Costumo não...” – e, passado o tempo dum meu suspiro: – “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo.” Aí o bambalango das águas avanção enorme roda-a-roda – o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia. As remadas que se escutavam, do canoeiro, a gente podia contar, por duvidar se não satisfaziam termo. – “Ah, tu: tem medo não nenhum?” – ao canoeiro o menino perguntou, com tom. – “Sou barranqueiro!” – o canoeirinho tresdisse, repontando de seu orgulho. De tal o menino gostou, porque com a cabeça aprovava. Eu também. O chapéu-de-couro que ele tinha era quase novo. Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu agüentei o aque

do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade. Arre vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa: “... *Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua benção...*” Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá.

Ao ver, o menino mandou encostar; só descemos. – “Você não arreda daqui, fica tomando conta!” – ele falou para o canoeiro, que seguiu de cumprir aquela autoridade, desde que amarrou a corrente num pau-pombo. Aonde o menino queria ir? Sofismeí, mas fui andando, fomos, na vargem, no meio-avermelhado do capim-pubo. Sentamos, por fim, num lugar mais salientado, com pedras, rodeado por áspero bamburral. Sendo de permanecer assim, sem prazo, isto é, o quase calados, somente. Sempre os mosquitinhos era que arrelavam, o vulgar. – “Amigo, quer de comer? Está com fome?” – ele me perguntou. E me deu a rapadura e o queijo. Ele mesmo, só tocou em miga. Estava pitando. Acabou de pitar, apanhava talos de capim-capivara, e mastigava; tinha gosto de milho-verde, é dele que a capivara come. Assim quando me veio vontade de urinar, e eu disse, ele determinou: – “Há-te, vai ali atrás, longe de mim, isso faz...” Mais não conversasse; e eu reparei, me acanhava, comparando como eram pobres as minhas roupas, junto das dele.

Antojo, então, por detrás de nós, sem avisos, apareceu a cara de um homem! As duas mãos dele afastavam os ramos do mato, me deu um susto somente. Por certo algum trilho passava perto por ali, o homem escutara nossa conversa. À fé, era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com as feições muito brutas. Debochado, ele disse isto: – “Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...” Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. Olhei para o menino. Esse não parecia ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou, social com seu prático sorriso. – “Hem, hem? E eu? Também quero!” – o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: – “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele.

Ah, tem lances, esses – se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutu dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria.

Tinha embebido ferro na coxa 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 capricho. – “Quicé que corta...” – foi só o que disse, a si dizendo. Tornou a pôr na bainha.

Meu receio não passava. O mulato podia voltar, ter ido buscar uma foice, garrucha, a reunir companheiros; de nós o que seria, daí a mais um pouco? Ao menino ponderei isso, encarecendo que a gente fosse logo embora. – “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” – ele me moderou, tão gentil. Me alembrei do que antes ele tinha falado, de seu pai. Indaguei: – “Mas, então, você mora é com seu tio?” Aí ele se levantou, me chamando para voltarmos. Mas veio demorão, vagaroso até aonde a canoa. E não olhava para trás. Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia.

Tem de tudo neste mundo, pessoas engraçadas: o remadorzinho estava dormindo espichado dentro da canoa, com os seus mosquitos por cima e a camisa empapada de suor de sol. Se alegrou com o resto da rapadura e do queijo, nos trouxe remando, no meio do rio até mais cantava. Dessa volta, não lhe dou desenho – tudo igual, igual. Menos que, por vez, me pareceu depressa demais. – “Você é valente, sempre?” – em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: – “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome.

Minha mãe estava lá no porto, por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos.

Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda. Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo? Por duas, por uma, isto que eu vivo pergunta de saber, nem o compadre meu Quelemém não me ensina. E o que era que o pai dele tencionava? Na ocasião, idade minha sendo aquela, não dei de mim esse indagado. Mire veja: um rapazinho, no Nazaré, foi desfeitoado, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? – “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” Bolas, ora. Senhor vê, o senhor sabe. Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada. Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu,

compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? O São Francisco cabe sempre aí, capaz, passa. O Chapadão é em sobre longe, beira até Goiás, extrema. Os gerais desentendem de tempo. Sonhação – acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente, depois, nas vezes em que no Menino pensava, eu acho que. Mas, para quê? por quê? Eu estava no porto do de-Janeiro, com minha capanguinha na mão, ajuntando esmolas para o Senhor Bom-Jesus, no dever de pagar promessa feita por minha mãe, para me sarar de uma doença grave. Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim? Artes que foi, que fico pensando: por aí, Zé Bebelo um tanto sabia disso, mas sabia sem saber, e saber não queria; como Medeiro Vaz, como Joca Ramiro; como compadre meu Quelemém, que viaja diverso caminhar. Ao quê? Não me dê, dê. Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. Assim, o senhor já me compraz. Agora, pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga.

ANEXO B – A EXPERIÊNCIA COM O BANDO NA FAZENDA SÃO GREGÓRIO

(ROSA, 2019, p. 88-92)

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

Meu padrinho mandou eu ir lá dentro, chamar alguma das mulheres, que coasse café quente. Quando voltei, um dos homens – Alarico Totõe – estava expondo, explicando. Todos continuavam sem tomar assentos. Alarico Totõe sendo um fazendeiro do Grão-Mogol, conhecido de meu padrinho. Ele, com seu irmão Aluiz Totõe, pessoas finas, gente de bem. Tinham encomendado o auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política, logo entendi. Meu padrinho escutava, aprovando com a cabeça. Mas para quem ele sempre estava olhando, com uma admiração toda perturbosa, era para o chefe dos jagunços, o principal. E o senhor sabe quem era esse? Joca Ramiro! Só de ouvir o nome, eu parei, na maior suspensão.

Adrede Joca Ramiro estava de braços cruzados, o chapéu dele se desabava muito largo. Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume. E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil. Dos lados, ombreavam com ele dois jagunços; depois eu soube – que seus segundos. Um, se chamava Ricardão: corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela

hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo.

No terminar, Alarico Totõe pediu que precisavam de um recanto oculto, onde a tropa dos homens passasse o dia que vinha, pois que viajavam de noite, dando surpresa e desmanchando rastro. – “Tem ótimo reconditório...” – meu padrinho consentiu. E mandou que eu fosse guiar aquela gente, até aonde o poço do Cambaùbal, num fechado, mato caapuão. Primeiro, tomou-se café. Assim Joca Ramiro corria pronto os olhos, em tudo ali, sorrindo franco, a cara muito galharda, e pôs as mãos nos bolsos. Ricardão ria grosso. E aquele Hermógenes veio para sair comigo, mais o outro homem – um cabeça-chata alvaço, com muita viveza no olhar; desse gostei, Alaripe se chamava, até hoje se chama. Em que, eles dois a cavalo, eu a pé, viemos até onde estavam esperando os outros, dois passos, no baixo da estrada.

Aí mês de maio, falei, com a estrela-d’alva. O orvalho pripingando, baciadas. E os grilos no chirilim. De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver eu já pressentia. Um estado de cavalos. Os cavaleiros. Nenhum não tinha desapeado. E deviam de ser perto duns cem. Respirei: a gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão. Adonde o movimento esbarrado que se sussurra duma tropa assim – feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr. A bem dizer, aquela gente estava toda calada. Mas uma sela range de seu, tine um arreaz, estribo, e estribeira, ou o coscós, quando o animal lambe o freio e mastiga. Couro raspa em couro, os cavalos dão de orelha ou batem com o pé. Daqui, dali, um sopro, um meio-arquejo. E um cavaleiro ou outro tocava manso sua montada, avançando naquele bolo, mudando de lugar, bridava. Eu não sentia os homens, sabia só dos cavalos. Mas os cavalos mantidos, montados. É diferente. Grandeúdo. E, aos poucos, divulgava os vultos muitos, feito árvores crescidas lado a lado. E os chapéus rebuçados, as pontas dos rifles subindo das costas. Porque eles não falavam – e restavam esperando assim – a gente tinha medo. Ali deviam de estar alguns dos homens mais terríveis sertanejos, em cima dos cavalos teúdos, parados contrapassantes. Soubesse sonhasse eu?

Decerto de guarda, apartado dos mais, se via um cavaleiro, inteiro. Veio vindo para cá, o cavalo dele era escuro; era um alazão de bom pisar.

– “Capixum, é eu, mais o siô Hermógenes...” – o cabeça-chata falou aviso.

– “A bom, Alaripe!” – o de lá respondeu.

A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso. Dava o raiar, entreluz da aurora, quando o céu branquece. Ao o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles cavaleiros, escorrido, se

divisava. E o senhor me desculpe, de estar retrasando em tantas minudências. Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade.

De junto com o Capixum, se aproximou outro um, também, de sotochefe, que o Hermógenes tratou de sié-Marques. O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim – fantasia de dizer – o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento. – “Aoh, uê, alguém, irmão?” – aquele sié-Marques perguntou, tratando de minha pessoa. – “De paz, mano velho. Amigo que veio mostrar à gente o arrancho...” – o Hermógenes contestou. Deu ainda um barulho de boca e goela, qual um rosno. Sem mais delongas nenhuma, saí, caminhando ao lado do cavalo do Hermógenes, puxando todos para o Cambaùbal. Atrás de nós, eu ouvia os passos postos da grande cavalaria, o regular, esse empurro continuado. Eu não queria virar e espiar, achassem que eu era abelhudo. Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda. Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha:

*Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti –água azulada,
carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração...*

Vinham quebrando as barras. Dia de maio, com orvalho, eu disse. Lembrança da gente é assim.

Me emprestaram um cavalo, e eu fui, com o Alaripe, esperar a chegada da tropa de burros, adiante, na boca da ponte. Não tardava já vinham aparecendo. Um lote de dez mulas, com os cargueiros. Mas vinham com os cincerros tapados, tafulhados com rama de algodão: afora o geme-geme das cangalhas, não faziam nenhum rumor. Guiamos os tropeiros também para o Cambaùbal. Mas, aí, meu padrinho chegou, com Joca Ramiro, Ricardão, e os Totões. Meu padrinho insistiu, me trouxe outra vez para casa. O dia já estava clareando completo. Meu coração restava cheio de coisas movimentadas.

Não vi mais o acampo deles, as esporas tilintim. Não pude. Padrinho Selorico Mendes mandou que eu fosse no O-Cocho, buscar um homem chamado Rozendo Pio, esse homem – meu padrinho me disse – rastreava. E era para ele vir, debaixo de todos os segredos, tapejar o bando de Joca Ramiro por bons trilhos e atalhos, na Serra das Trinta Voltas, modo de caber em duas noites, sem perigo maior, o que, se não, durasse seis ou sete. Sendo assim, só eu mesmo merecia confiança de ir. Fui, com desgosto. Três léguas, três léguas e meia longe. Mas eu tinha de levar um cavalo adestro, para o homem. E esse Rozendo Pio era tratantaz e tolo. Demorou muito, com desculpa de arranjos. No caminho, na vinda, ele nem sabia de nada, de jagunços, quase não conversava, não quis dar demonstração. Nem fazia prazer naquilo. Quando chegamos, era o anoitecido, o bando estava pronto para sair. Se separavam em pequenos golpes. Meu padrinho tinha mandado amarrar os cachorros todos da fazenda. Se foram. Achei mesmo que tudo tinha perdido a graça, o de se ver.

ANEXO C – O ENCONTRO NA CASA DO MALINÁCIO

(ROSA, 2019, p. 104-110)

Acordei só no aquele Malinácio me chamando para jantar. Cheguei na sala, e dei com outros três homens. Disseram de si que tropeiros eram, e estavam assim vestidos e parecidos. Mas o Malinácio começou a glosar e reproduzir minha conversa tida com ele – disso desgostei, segredos frescos contados não são para todos. E o arrieiro dono da tropa – que era o de cara redonda e pra clara – me fez muita interrogação. Não estive em boas cócoras. Construí de desconfiar. Não do fato d’ele tal encarecer – pois todo tropeiro sempre muito pergunta ; mas do jeito como os outros dois ajudavam aquele a me ver, de tudo perseverado tomando conta. Ele queria saber para onde eu mesmo me ia além. Queria saber por que, se eu punia por Joca Ramiro, e estava em armas, por que então eu não tinha caçado jeito de trotar para o Norte, a fito de com o pessoal ramiros me juntar? Quem desconfia, fica sábio: dizendo como pude, muito confirmei; mas confirmei acrescentando que chegara até ali por dar volta cautelosa, e mesmo para sobre ter a calma de resolver os projetos em meu espírito. Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria.

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atavessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo.

Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê. Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque,

enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante. – “Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos” – me explicou o compadre meu Quelemém. Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece – só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre: peixinho pediu. Por quê? Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta. Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremeci num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe.

Conto. Reinaldo – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. Se sem peso e sem paz, sei, sim. Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto. Ah – e Otacília? Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase. A Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. Depois lhe conto; tudo tem o tempo. Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que eu tive de compesar, numa mão e noutra, amor com amor. Se pode? Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro?... Todo tormento. Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou? O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível. Digo: afora esses dois – e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza – eu nunca supri outro amor, nenhum. E Nhorinhá eu deamei no passado, com

um retardo custoso. No passado, eu, digo e sei, sou assim: relembro minha vida para trás, eu gosto de todos, só curtindo desprezo e desgosto é por minha mesma antiga pessoa. Medeiro Vaz, antes de sair pelos Gerais com mão de justiça, botou fogo em sua casa, nem das cinzas carecia a possessão. Casas, por ordem minha aos bradados, eu incendiei: eu ficava escutando – o barulho de coisas rompendo e caindo, e estralando surdo, desamparadas, lá dentro. Sertão!

Logo que o Reinaldo me conheceu e me saudou, não tive mais dificuldade em dar certeza aos outros de minha situação. Ao quase sem sobejar palavras, ele afiançou o meu valimento, para aquele mestre de cara redonda e bom parecer, que passava por arrieiro da tropa e se chamava Titão Passos. De fato, tropeiros não eram, eu soube, mas pessoal brigal de Joca Ramiro. E a tropa? Essa, que se estava para seguir porquanto pra o Norte, com os três lotes de bons animais, era para levar munição. Nem tiveram mais prevenimento de esconder isso de mim. Aquele Malinácio era o guardador: com as munições bem encobertas. Defronte da casa dele, mesmo, e para cima e para baixo, o rio possuía as croas de areia – cada qual com seu nome, que os remadores do das-Velhas botavam, e que todos tanto conheciam. Três croas e uma ilha. Mas uma delas três, maior, também sendo meio ilha: isto é, ilha de terra, na parte de baixo, com grandes pedras e árvores, e suja de matinho, capim, o alecrim viçoso remolhando suas folhagens nágua e o bunda-de-negro verde vivente; e croa, só de areia, na parte de cima. Uma croa-com-ilha, que é conforme se diz. A Croa-com-Ilha do Malinácio, dita. A lá, que aonde estava o oculto, a gente ia em canoa, baldear a munição. Os outros companheiros, afetados de tropeiros, sendo ó Triol e João Vaqueiro, e mais Acrísio e Assunção, de sentinelas, e Vove, Jenolim e Admeto, que acabavam de enquerir a carga na mulada. A gente, jantou-se, já se estava de saída, para toda viagem. Eu ia com eles. Pois fomos, Nem tive pesar nenhum de não esperar o sinal da fogueira da mulher casada, filha do Malinácio. E ela era bonita, sacudida. Mulher assim de ser: que nem braçada de cana – da bica para os cochos, dos cochos para os tachos. Menos pensei. A andada de noite principiava como sobre algodão – produzida cuidadosa. Aquilo era munição de contos e contos de réis, a gente prezava grandes responsabilidades. Se vinha sem beiradear, mas sabendo o rio. Titão Passos comandava.

De seguir assim, sem a dura decisão, feito cachorro magro que espera viajantes em ponto de rancho, o senhor quem sabe vá achar que eu seja homem sem caráter. Eu mesmo pensei. Conheci que estava chocho, dado no mundo, vazio de um meu dever honesto. Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte. Abalado desse tanto, transtornei um imaginar. Só não quis arrependimento: porque aquilo sempre era começo, e descoroçoamento era modo-de-matéria que eu já tinha aprendido a

protelar. Mas o Reinaldo vinha comigo, no mesmo lote, e não caçava minha companhia, não se chegou para perto de mim, nem vez, não dava sinal de prosseguir amizade. A gente descarecia de cuidar dos burros, um por um, enfileirados naquela paciência, na escuridão da noite eles tudo enxergavam. Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino? – era o que eu pensava. Veja o senhor: eu puxava essa idéia; e com ela em vez de me alegre ficar, por ter tido tanta sorte, eu sofria o meu. Sorte? O que Deus sabe, Deus sabe. Eu vi a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada. Assaz as seriemas para trás cantaram. Ao que, esbarramos num sitiozinho, se avistou um preto, o preto já levantado para o trabalho, descampando mato. O preto era nosso; fizemos paragem.

Dali, rezei minha ave-mariazinha de de-manhã, enquanto se desalbardava e amilhava. Outros escovavam os burros e mulas, ou a cangalhada iam arrumando, a carga toda se pôde resguardar – quase que ocupou inteira a casinha do preto. O qual era tão pobre desprevenido, tivemos até de dar comida a ele e à mulher, e seus filhinhos deles, quantidade. E notícia nenhuma, de nada, não se achava. A gente ia ao menos dormir o dia; mas três tinham de sobreficar, de vigias. O Reinaldo se dizendo ser um deles, eu tive coragem de oferecer também que ficava; não tinha sono, tudo em mim era nervosia. O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava recheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse-o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rioabaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinhoda-crôa.

(265) Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo

num homem-d'armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa.

Depois, conversamos de coisas miúdas sem valor alheio, e eu tive uma influência para contar artes de minha vida, falar a esmo leve, me abrir em amáveis, bom. Tudo me comprazia por diante, eu não necessitava de prolongares. – “Riobaldo... Reinaldo...” – de repente ele deixou isto em dizer: – “... Dão par, os nomes de nós dois...” A de dar, palavras essas que se repartiram: para mim, pincho no em que já estava, de alegria; para ele, um vice-versa de tristeza. Que por quê? Assim eu ainda não sabia. O Reinaldo pitava muito; não acerto como podia conservar os dentes tão asseados; tão brancos. Ao em tanto que, também, de pitar se carecia: porque volta-emeia abespinhavam a gente os mosquitinhos chupadores, donos da vazante, uns mosquitinhos dançadinhos, tantos de se despertar. Eu fui contando minha existência. Não escondi nada não. relatei como tinha acompanhado Zé Bebelo, o foguetório que soltei e o discurso falado, na Pedra-Branca, o combate dado na beira do Gameleiras, os pobres presos passando, com as camisas e as caras sujudas de secos sangues. – “Riobaldo, você é valente... Você é um homem pelo homem...” – ele no fim falou. Sopesei meu coração, povoado enchido, se diz; me cri capaz de altos, para toda seriedade certa proporcionado. E, aí desde aquela hora, conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que ele falasse, para mim virava sete vezes.

Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz. Também, o que é que vale e o que é que não vale? Tudo. Mire veja: sabe por que é que eu não purgo remorso? Acho que o que não deixa é a minha boa memória. A luzinha dos santos-arrepentidos se acende é no escuro. Mas, eu, lembro de tudo. Teve grandes ocasiões em que eu não podia proceder mal, ainda que quisesse. Por quê? Deus vem, guia a gente por uma légua, depois larga. Então, tudo resta pior do que era antes. Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao quando bem não me entender, me espere.

Aí nesse mesmo meio-dia, rendidos na vigiação, o Reinaldo e eu não estávamos com sono, ele foi buscar uma capanga bonita que tinha, com labores e três botõezinhos de abotoar. O que nela guardava era tesoura, tesourinha, pente, espelho, sabão verde, pincel e navalha. Dependurou o espelho num galho de marmelo-do-mato, acertou seu cabelo, que já estava cortado baixo. Depois quis cortar o meu. Me emprestou a navalha, mandou eu fazer a barba, que estava bem grandeúda. Acontecendo tudo com risadas e ditos amigos – como quando com

seu arreleque por-escuro uma nhaúma devoou, ou quando eu pulei para apanhar um raminho de flores e quase caí comprido no chão, ou quando ouvimos um him de mula, que perto pastava. De estar folgando assim, e com o cabelo de cidadão, e a cara raspada lisa, era uma felicidadezinha que eu principiava. Desde esse dia, por animação, nunca deixei de cuidar de meu estar. O Reinaldo mesmo, no mais tempo, comprou de alguém uma outra navalha e pincel, me deu, naquela dita capanga. Às vezes, eu tinha vergonha de que me vissem com peça bordada e historienta; mas guardei aquilo com muita estima. E o Reinaldo, doutras viagens, me deu outros presentes: camisa de riscado fino, lenço e par de meia, essas coisas todas. Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado. Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho.

Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumaçãõ, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. Sempre eu sabia de tal credence, como alguns procediam assim esquisito – os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado. No que era verdade. Não me espantei. Somente o senhor tenha: tanto sacrificio, desconforto de esbarrar nos garranchos, às tatas na ceguez da noite, não se diferenciando um ai dum ei, e pelos barrancos, lajes escorregadas e lama atolante, mais o receio de aranhas caranguejeiras e de cobras! Não, eu não. Mas o Reinaldo me instruiu aquilo, e me deixou na beira da praia, alegrias do ar em meu pensamento. Cheguei a encarar a água, o Rio das Velhas passando seu muito, um rio é sempre sem antiguidade. Cheguei a tirar a roupa. Mas então notei que estava contente demais de lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. “Agançagem!” – eu pensei. Destapei raivas. Tornei a me vestir, e voltei para a casa do preto; devia de ser hora de se comer a janta e arriar a tropa para as estradas. Agora o que eu queria era ímpeto de se viajar às altas e ir muito longe. A ponto que nem queria avistar o Reinaldo.

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar. A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade. Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios desencontrados. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. Direitinho declaro o que, durando todo tempo, sempre mais, às vezes menos, comigo se passou. Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisafeita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o

que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois.

ANEXO D – A GUARARAVACÃ DO GUAICUÍ

(ROSA, 2019, p. 208-217)

As nove. Com mais dez, até à Lagoa do Amargoso. E sete, para chegar numa cachoeira no Gorutuba. E dez, arranchando entre Quem-Quem e Solidão; e muitas idas marchas: sertão sempre. Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo. Mas saímos, saímos. Subimos. Ao quando um belo dia, a gente parava em macias terras, agradáveis. As muitas águas. Os verdes já estavam se gastando. Eu tornei a me lembrar daqueles pássaros. O marrequim, a garrixa-do-brejo, frangos-d'água, gaivotas. O manuelzinho-dacroa! Diadorim, comigo. As garças, elas em asas. O rio desmazelado, livre rolador. E aí esbarramos parada, para demora, num campo solteiro, em varjaria descoberta, pasto de muito gado.

Lugar perto da Guararavacã do Guaicuí: Tapera Nhã, nome que chamava-se. Ali era bom? Sossegava. Mas, tem horas em que me pergunto: se melhor não seja a gente tivesse de sair nunca do sertão. Ali era bonito, sim senhor. Não se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada. Nós estávamos em vinte e três homens. Titão Passos determinou uma esquadrinha deles – com Alaripe em testa: fossem para a outra banda do morro, baixada própria da Guararavacã, esperar o que não acontecesse. Nós ficamos.

(605) O que, por começo, corria destino para a gente, ali, era: bondosos dias. Madrugar vagaroso, vadiado, se escutando o grito a mil do pássaro rexenão – que vinham voando, aquelas chusmas pretas, até brilhantes, amanheciam duma restinga de mato, e passavam, sem necessidade nenhuma, a sobre. E as malocas de bois e vacas que se levantavam das malhadas, de acabar de dormir, suspendendo corpo sem rumor nenhum, no meio-escuro, como um açúcar se derretendo no campo. Quando não ventava, o sol vinha todo forte. Todo dia se comia bom peixe novo, pescado fácil: curimatã ou dourado; cozinheiro era o Paspé – fazia pirão com fartura, e dividia a cachaça alta. Também razoável se caçava. A vigiação era revezada, de irmãos e irmãos, nunca faltava tempo para à-toa se permanecer. Dormi, sextas inteiras, por minha vida. Gavião dava gritos, até o dia muito se esquentar. Aí então aquelas fileiras de reses caminhavam para a beira do rio, enchiam a praia, parados, ou refrescavam dentro d'água. Às vezes chegavam a nado até em cima duma ilha comprida, onde o capim era lindo verdejo. O que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha idéia de tudo só ser o passado no futuro. Imaginei esses sonhos. Me lembrei do não-saber. E eu não tinha notícia de ninguém, de coisa nenhuma deste mundo – o senhor pode raciocinar. Eu queria uma mulher, qualquer. Tem trechos em que

a vida amolece a gente, tanto, que até um refter de mau desejo, no meio da quebreira, serve como benefício.

Um dia, sem dizer o que a quem, montei a cavalo e saí, a vão, escapado. Arte que eu caçava outra gente, diferente. E marchei duas léguas. O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo. Eu tocava seguindo por trilhos de vacas. Atravessei um ribeirão verde, com os umbuzeiros e ingazeiros debruçados – e ali era vau de gado. “Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago...” – foi o que pensei, na ocasião. De pensar assim me desvalendo. Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão demotivo; que, quando notei que estava com dor-de-cabeça, e achei que por certo a tristeza vinha era daquilo, isso até me serviu de bom consolo. E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um corguinho que defrontei – um riachim à-toa de branquinho – olhou para mim e me disse: – Não... – e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para diante. O riachinho me tomava a benção. Apeei. O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias. Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é o romãozinho, é um diabo menino, que corre adiante da gente, alumando com lanterninha, em o meio certo do sono. Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava.

Sério, quieto, feito ele mesmo, só igual a ele mesmo nesta vida. Tinha notado minha idéia de fugir, tinha me rastreado, me encontrado. Não sorriu, não falou nada. Eu também não falei. O calor do dia abrandava. 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. De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir, era engraçado, era para se dar feliz risada. Não dei. Nem pude nem quis. Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. Montamos, viemos

voltando. E, digo ao senhor como foi que eu gostava de Diadorim: que foi que, em hora nenhuma, vez nenhuma, eu nunca tive vontade de rir dele.

A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas, não tem mais, não encontra – de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis; e dizem que lá agora dá febres. Naquele tempo, não dava. Não me alembro. Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem. Agora, o mundo quer ficar sem sertão. Caixeirópolis, ouvi dizer. Acho que nem coisas assim não acontecem mais. Se um dia acontecer, o mundo se acaba. Guararavacã. O senhor vá escutando.

Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora. Melhor alembro. Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro, eu estava deitado numa esteira de taquara. Ao perto de mim, minhas armas. Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor? O rancho era na borda-da-mata. De tarde, como estava sendo, esfriava um pouco, por pejo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço – um vento com todas almas. Arrepio que fuxicava as folhagens ali, e ia, lá adiante longe, na baixada do rio, balançar esfiapado o pendão branco das canabravas. Por lá, nas beiras, cantava era o João-pobre, pardo, banhador. Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. Mas, lá na Guararavacã, eu estava bem. O gado ainda pastava, meu vizinho, cheiro de boi sempre alegria faz. Os quem-quem, aos casais, corriam, catavam, permeio às reses, no liso do campo claro. Mas, nas árvores, pica-pau bate e grita. E escutei o barulho, vindo do dentro do mato, de um macuco – sempre solerte. Era mês de macuco ainda passear solitário – macho e fêmea desemparelhados, cada um por si. E o macuco vinha andando, sarandando, macucando: aquilo ele ciscava no chão, feito galinha de casa. Eu ri – “Vigia este, Diadorim!” – eu disse; pensei que Diadorim estivesse em voz de alcance. Ele não estava. O macuco me olhou, de cabecinha alta. Ele tinha vindo quase endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o quê? Vinha me pôr quebrantos. Eu podia dar nele um tiro certo. Mas retardei. Não dei. Peguei

só num pé de espora, joguei no lado donde ele. Ele deu um susto, trazendo as asas para diante, feito quisesse esconder a cabeça, cambalhota fosse virar. Daí, caminhou primeiro até de costas, fugiu-se, entrou outra vez no mato, vero, foi caçar poleiro para o bom adormecer.

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim - que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava.

O que sei, tinha sido o que foi: no durar daqueles antes meses, de estropelias e guerras, no meio de tantos jagunços, e quase sem esparecimento nenhum, o sentir tinha estado sempre em mim, mas amortecido, rebuçado. Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, no fofo dum costume. Mas, agora, manava em hora, o claro que rompia, rebentava. Era e era. Sobrestive um momento, fechados os olhos, sufruía aquilo, com outras minhas forças. Daí, levantei.

Levantei, por uma precisão de certificar, de saber se era firme exato. Só o que a gente pode pensar em pé – isso é que vale. Aí fui até lá, na beira dum fogo, onde Diadorim estava, com o Drumão, o Paspe e Jesualdo. Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado. – “Hê, Riobaldo, eh, uê, você carece de alguma coisa?” – ele me perguntou, quem-me-vê, com o certo espanto. Eu pedi um tição, acendi um cigarro. Daí, voltei, para o rancho, devagar, passos que dava. “Se é o que é” – eu pensei – “eu estou meio perdido...” Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! – com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo. Ou eu fugia – virava longe no mundo, pisava nos espaços, fazia todas as estradas. Rangi nisso – consolo que me determinou. Ah, então eu estava meio salvo! Aperrei o nagã, precisei de dar um tiro – no mato – um tiraço que ribombou. – “Ao que foi?” – me gritaram pergunta, sempre riam do tiro tolo dado. – “Acho que um macaquinho miúdo, que acho que errei...” – eu expendi. Tanto também,

fiz de conta estivesse olhando Diadorim, encarando, para duro, calado comigo, me dizer: “Nego que gosto de você, no mal. Gosto, mas só como amigo!...” Assaz mesmo me disse. De por diante, acostumei a me dizer isso, sempre vezes, quando perto de Diadorim eu estava. E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio?

Segundo digo, o tempo que paramos na Guararavacã do Guaicuí regulou em dois meses. Bom ermo. De lá, a gente cruzou as vizinhanças todas, fizemos grande redondeza. Todo dia, trocávamos recado de avisos com o pessoal do Alaripe. Notícia, nenhuma. Nada não chegava em envio, do que fosse para chegar. Da outra banda do rio, se sucedeu a queima dos campos: quando o vento dava para trás, trazia as tristes fumaças. De noite, o morro se esclarecia, vermelho, asgrava em labaredas e brasas. Da banda de cá, num rumo, daí a obra de duas léguas, tinha uma lavourinha, de um sujeito ainda moço, que era amigo nosso. – “Ah, se ele quisesse alugar a mulherzinha dele para a gente, bem caros preços que eu pagava...” – assim o que dizia o Paspé, suspiroso. Mas quem vinha eram os meninos do lavrador, montados num cavalo magro, traziam feixes de cana, para vender para a gente. Às vezes, vinham em dois cavalos magros, e eram cinco ou seis meninos, amontados, agarrados uns nos outros, uns mesmo não se sabia como podiam, de tão mindinhos. Esses menininhos, todos, queriam todo o tempo ver nossas armas, pediam que a gente desse tiros. Diadorim gostava deles, pegava um por cada mão, até carregava os menorzinhos, levava para mostrar a eles os pássaros das ilhas do rio. – “Olha, vigia: o manuelzinho-da-troa já acabou de fazer a muda...” Um dia, em que tínhamos caçado uma paca bem gorda, o Paspé pitou de sal um quarto dela, enrolou em folhas, e deu ao menino mais velho: – “P’ra tu leva de presente, dá à tua mãe, fala que quem mandou fui eu...” – ele recomendou. A gente ria. Os meninos receavam o gado: ali no meio tinha reses muito bravas, um dia uma vaca deu corrida em alguém, querendo bater. Mas, depois, com o secar, de magros e fracos os bois se atolavam no embrejado, até morreram alguns. Os urubus espaceavam, quando o céu empoeirado. Pousavam no pindaibal do brejo. João Vaqueiro chamava a gente, ia desatolar os bois que podia. Uns eram mansos: por um punhado de sal, se chegavam, lambiam o chão nos pés da gente. João Vaqueiro sabia tudo. Chega passava a mão nas tetas de uma vaca – capins tão bons, o senhor crê? – algumas ainda guardavam leite naqueles peitos. – “A gente carecia era de dar um fogo, de sair por aí, por combate...” – sensato se dizia. Que jagunço amolece, quando não padece.

A quase meio-rumo de norte e nascente, a quatro léguas de demorado andamento, tinha uma venda de roça, no começo do cerradão. Vendiam licor de banana e de pequi, muito forte,

geléia de mocotó, fumo bom, marmelada, toucinho. Sempre só um de nós era que ia lá – para não desconfiarem. Ia o Jesualdo. A gente outorgava a ele o dinheiro, cada um encomendava o que queria. Diadorim mandou comprar um quilo grande de sabão de coco de macaúba, para se lavar corpo. O dono da venda tinha duas filhas, o Jesualdo cada vez que voltava carecia de explicar à gente, de dia é de noite, como elas eram, formosuramente. – “Ei, que quando vier o tempo, que de guerra se tiver licença, ah, e se esse vendeiro for contra nós, ah, eu vou lá, pego uma das duas, de mocinha faço ela virar mulher...” – o Vove disse. – “O que tu não faz! Porque o que eu quero é o exato: que eu vou lá, prezado peço em casamento, e nóivo...” – o Triol contestou. E o Liduvino e o Admeto cantavam coisas de sentimento, cantavam pelo nariz. Ao que perguntei: e aquela canção de Siruiz? Mas eles não sabiam. – “Sei não, gosto não. Cantigas muito velhas...” – eles desqueriam.

Daí, deu um sutil trovão. Trovejou-se, outro. As tanajuras revoavam. Bateu o primeiro toró de chuva. Cortamos paus, folhagem de coqueiros, aumentamos o rancho. E vieram uns campeiros, rever o gado da Tapera Nhã, no renovame, levaram as novilhas em quadra de produzir. Esses eram homens tão simples, pensaram que a gente estava garimpando ouro. Os dias de chover cheio foram se emendando. Tudo igual – às vezes é uma sem-gracez. Mas não se deve de tentar o tempo. As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas, e o socó-boi range cincerros, e o socó latindo sucinto. Aí pelo mato das pindaíbas avante, tudo era um sapal. Coquexavam. De tão bobas tristezas, a gente se ria, no friinho de entrechovas. Dada a primeira estiada, voltou aquele vaqueiro Bernabé, em seu cavalinho castanho; e vinha trazer requeijão, que se tinha incumbido a ele, e que por dinheirinho bom se pagou. – “A vida tem de mudar um dia para melhor” – a gente dizia. Requeijão é com café bem quente que é mais gostoso. Aquele vaqueiro Bernabé voltou, outras diversas vezes.

Ah, e, vai, um feio dia, lá ele apontou, na boca da estrada que saía do mato, o cavalinho castanho dava toda pressa de vinda, nem cabeceava. Achamos que fosse mesmo ele. Aí, não era. Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. Ele tinha tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota, e pelos vazios do cavalo. Esbarrou e desapeou, num pronto ser, se via que estava ancho com muitas plenipotências. O que era? O Gavião-Cujo abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e demorou – decerto porque a notícia era urgente ou enorme. – “Ar’uê, então?!” – Titão Passos quis. – “Te rogaram alguma praga?” O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:

– “Mataram Joca Ramiro!...”

Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de Diadorim: todos os homens se encostavam nas armas. Aí, ei, feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral. As vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas. Titão Passos bramou as ordens. Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro.

Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou uma cuia d'água, que com os dedos espiçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas. Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava. Assim os companheiros num estupor. Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava.

– “Repete, Gavião!”

– “Aí, chefe, aí, chefe: que mataram Joca Ramiro...”

– “Quem? Adonde? Conta!”

Arre, eu surpreendi eriço de tremor nos meus braços. Secou todo cuspe dentro do estreito de minha boca. Até atravessado, na barriga, me doeu. Antes mais, o pobre Diadorim. Alheio ele dava um bufo e soluço, orço que outros olhos, se suspendia nas sussurrosas ameaças. Tudo tinha vindo por cima de nós, feito um relâmpago em fato.

– “... Matou foi o Hermógenes...”

– “Arraso, cão! Caracães! O cabrobó de cão! Demônio! Traição! Que me paga!...” – constante não havendo quem não exclamasse. O ódio da gente, ali, em verdade, armava um pojar para estouros. Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido. E a gente raivava alto, para retardar o surgir do medo – e a tristeza em cru – sem se saber por que, mas que era de todos, unidos malaventurados.

– “... O Hermógenes... Os homens do Ricardão... O Antenor... Muitos...”

– “Mas, adonde onde!?”

– “A desgraça foi num lugar, na Jerara, terras do Xanxerê, beira da Jerara – lá onde o córrego da Jerara desce do morro do Vôo e cai barra no Riachão... Riachão da Lapa... Diz-se que foi sido de repente, não se esperava. Aquilo foi à traição toda. Morreram os muitos, que estavam persistindo lealmente. Aí, mortos: João Frio, o Bicalho, Leôncio Fino, Luís Pajeú, o Cambó, Leite-de-Sapo, Zé Inocêncio... uns quinze. Até se deu um tiroteio terrível; mas o

pessoal do Hermógenes e do Ricardão era demais numeroso... Dos bons, quem pôde, fugiram corretamente. Silvino Silva conseguiu fuga, com vinte e tantos companheiros...”

Mas Titão Passos, de arrompe, atalhou a narração, ele agarrou o Gavião-Cujo pelos braços:

– “Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na vingança agora, nas desafrontas? Se tem, e ond’ é então que estão?!”

– “Ah, sim, chefe. Os todos os outros: João Goanhá, Sô Candelário, Clorindo Campelo,.. João Goanhá pára com porçanheira de homens, na Serra dos Quatis. Aí foi ele quem me mandou trazer este aviso... Sô Candelário ainda está para o Norte, mas o grosso dos bandos dele se acha nos pertos da Lagoa-do-Boi, em juramento... Já foi portador para lá. Sendo que se despachou um positivo também para dar parte a Medeiro Vaz, nos Gerais, no de lado de lá do Rio... Sei que o sertão pega em armas, mas Deus é grande!”

– “Louvado. Ah, então: graças a Deus! Ao que, então, está bem...” – Titão Passos se cerrou.

E estava. Era a outra guerra. A gente ficávamos aliviados. Aquilo dava um sutil enorme.

– “Teremos de ir... Teremos de ir...” – falou Titão Passos, e todos responderam reluzentemente. Tínhamos de tocar, sem atraso, para a Serra dos Quatis, a um lugar dito o Amoipira, que é perto de Grão Mogol. Artes que o Gavião-Cujo ainda contava mais, as miúcias – parecia que tinha medo de esbarrar de contar. Que o Hermógenes e o Ricardão de muito haviam ajustado entre si aquele crime, se sabia. O Hermógenes distanciou Joca Ramiro de Sô Candelário, com falsos propósitos, conduziu Joca Ramiro no meio de quase só gente dele, Hermógenes, mais o pessoal do Ricardão. Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer. – “E enterraram o corpo?” – Diadorim perguntou, numa voz de mais dor, como saía ansiada. Que não sabia – o Gavião-Cujo respondeu; mas que decerto teriam enterrado, conforme cristão, lá mesmo, na Jerara, por certo. Diadorim tanto empalidecesse; ele pediu cachaça. Tomou. Todos tomamos. Titão Passos não queria ter as lágrimas nos olhos. – “Um homem de tão alta bondade tinha mesmo de correr perigo de morte, mais cedo mais tarde, vivendo no meio de gente tão ruim...” – ele me disse, dizendo num modo que parecia ele não fosse também jagunço, como era de se ser. Mas, agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra. Mão do homem e suas armas. A gente ia com elas buscar doçura de vingança, como o rominhol no panelão de calda. Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova.

A daí, carecia fosse alguém do lado de lá do morro, pela gente do Alarípe. – “Pois vamos, Riobaldo!” – Diadorim se pôs. Vi que ele fervia ali assim no pego do parado. Selamos os cavalos. Serra acima, fomos. Ao no galope, cada um engolia suas palavras. A mesmo estava o céu encoberto, e um mormaço. Mas, na descambada, Diadorim me reteve, me entregou a ponta do cabresto para segurar. – “De tudo nesta vida a gente esquece, Riobaldo. Você acha então que vão logo olvidar a honra dele?” – me perguntou. Devo que retardei muito em responder, com cara de não compreensão. Porque Diadorim completou: – “... dele, a glória do finado. Do que se finou...” E dizia aquilo com uma mistura de carinho e raiva, tanto desespero que nunca vi. Desamontou, foi andando sem governar os passos, tapado pelas moitas e árvores. Eu restei ficando tomando conta do cavalo. Pensei que ele tivesse ido a lá, por necessitar. Mas demorou tanto a volta, que eu resolvi tocar atrás, para o que havia ver, esporei e vim puxando o cavalo dele adestro. E aí o que vi foi Diadorim no chão, deitado de-bruços. Soluçava e mordida o capim do campo. A doideira. Me amargou, no cabo da língua. – “Diadorim!” – chamei. Ele, sem se apumar, virou o rosto, apertou os olhos no choro. Falei, falei, meus consolos, e ele atendia, em querelenga, me pedindo que sozinho fosse, deixasse ele ali, até minha volta. – “Joca Ramiro era seu parente, Diadorim?” – eu indaguei, com muita cordura. – “Ah, era, sim...” – ele me respondeu, com uma voz de pouco corpo. – “Seu tio, será?” – Que era... – ele deu, em gesto. Entreguei a ele o cabresto do cavalo, e continuei ida. Em certa distância, para prevenir os alarípes, e evitar atraso, esbarrei e disparei tiros, para o ar, umas vezes. Cheguei lá, estavam todos reunidos, por meu feliz. E estava chovendo, de acordo com o mormaço. – “Trago notícia de grande morte!” – sem desaparecer eu declarei. Eles todos tiraram os chapéus, para me escutar. Então, eu gritei: – “Viva a fama do nosso Chefe Joca Ramiro...” “ E, pela tristeza que estabeleceu minha voz, muito me entenderam. Ao que quase todos choraram. – “Mas, agora, temos de vingar a morte do falecido!” – eu ainda pronunciei. Se aprontaram num átimo, para comigo vir. – “Mano velho Tatarana, você sabe. Você tem sustância para ser um chefe, tem a bizzarria...” – no caminho o Alarípe me disse. Desmenti. De ser chefe, mesmo, era o que eu tinha menos vontade.

Mas assim se deu que, no seguinte dia, no romper das barras, saímos tocando, Diadorim do meu lado, mudado triste, muito branco, os olhos pisados, a boca vencida. Deixamos para trás aquele lugar, que disse ao senhor, para mim tão célebre – a Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais.

ANEXO E – A MORTE DE DIADORIM

(ROSA, 2019, p. 424-429)

Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz.

Como vinham de lá e de lá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – “Tua honra... Minha honra de homem valente!...” – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco.

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...

Ái, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadorno, bramavam, se investiram... Ao que – fechou o fim e se fizeram. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ... *o Diabo na rua, no meio do redemunho...* O senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreio, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho

de sangue: porfiou para bem matar! Soluço que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades.

O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei.

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

Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam.

– “E a guerra?!” – eu disse.

– “Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!... João Goanhá e o Fafafa, com uns dos nossos, ainda seguiram perseguindo os restos, derradeira demão...” – João Concliz deu resposta. – “O Hermógenes está morto, remorto matado...” – quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido – do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir – cara sepultada... Um Hermógenes.

Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencia. Sobresseguida à doideira de mão-de-guerra na rua, João Goanhá tinha carregado em cima dos bandidos deles que estavam dando retaguarda, e com eles

rebentado... Aquilo não fazia razão. Suspendi minhas mãos. Vi que podia. Só o corpo me estivesse meio duro, as pernas teimando em se entesar, num emperro, que às vezes me empalhava. Sendo que me levantei, sustentando, e caminhei os passos; as costas para a janela eu dava.

Nesse ponto, foi que o Alaripe e o Quipes vinham chegando. Notícia de Otacília me dessem; eu custava a me lembrar de tantas coisas. Aqueles dois vinham alheios, do que vinham, desiludidos da viagem deles:

– “Era a vossa noiva não, Chefe...” – o que Alaripe relatava. – “O homem se chamava só Adão Lemes, indo conduzindo a irmã dele, fazendeira, cujo nome é Aesmeralda... Iam de volta para suas casas... Os que, então, no Porto-do-Ci deixamos, na barra do Caatinga...”

Tanta gente tinha o mundo... – eu pensei. Tanta vida para a discórdia. Agradei ao Alaripe, mas virei para os outros nossos; perguntei:

– “Mortos, muitos?”

– “Demais...”

Isto o João Curiol me respondeu, prestativamente, sistema de amigo. Solucei em seco, debaixo de nada. Agora um me dizendo: que, com as ferramentas, uns estavam trabalhando de abrir covas para enterro, revezados. Alaripe fez um cigarro, queria dar para mim; que rejeitei. – “E o Hermógenes?” – aí foi o que o Alaripe perguntou.

Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes. Ela visse. – *A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua...* – o que João Concliz falou. Aquela Mulher não era malina. – *A senhora conheça, dona, um homem demôiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro...* Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. – *Eu tinha ódio dele...* – ela disse; me estremecendo. Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede. Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência. – *Tomaram as roupas da mulher nua?* Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. – “Gente, vamos trazer. Esse é o Reinaldo...” – o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borromeu. – *Ai, Jesus!* – foi o que eu ouvi, dessas vozes deles.

Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus bunitizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim – será que amereci só por metade? Com meus molhados

olhos não olhei bem – como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial...

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim – nu de tudo. E ela disse:

– “A Deus dada. Pobrezinha...”

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

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

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...”

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo.

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

acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim. Como tinham ido abrir a cova, cristamente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: – “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...” Tal que disse, doidava. Recai no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão.

Ela tinha amor em mim.

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.