

FRONTEIRAS MOVEDIÇAS:
O HIBRIDISMO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

JOSINA NUNES DRUMOND
MESTRE EM ESTUDOS LITERÁRIOS / UFES

Resumo

Partindo do conceito de *fronteira*, em Semiótica da Cultura, como mecanismo semiótico sem o qual não é possível haver produção de sentido numa dada semiosfera, focalizaremos, em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, as fronteiras movediças e o hibridismo na estrutura do romance, na narrativa, na indefinição espacial e temporal, nos personagens e na alquimia do verbo.

Nas manifestações culturais contemporâneas, nota-se uma certa tendência ao esfacelamento das fronteiras e ao fortalecimento do hibridismo cultural (sincretismo, mestiçagem, crioulisto etc). Não se trata, no entanto, de mescla ou fusão e sim da convivência de elementos alógenos e heterogêneos.

A proposta deste trabalho é apresentar um estudo sobre o hibridismo na obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, baseando-se no conceito de *fronteira* em Semiótica da Cultura.

A Semiótica da Cultura estuda a semiose, ou seja, a produção de sentido num sistema sógnico. Não se trata de uma teoria, e sim de um tipo de abordagem que surgiu em universidades soviéticas, visando ao estudo das diversas linguagens.

O semioticista russo Jurij M. Lotman criou o termo semiosfera, por analogia com o conceito de biosfera, para designar o funcionamento dos sistemas de significações de diversos tipos e níveis de organização. Trata-se de um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações. É impossível haver semiose fora da semiosfera. O conceito de semiosfera corresponde portanto, à conexão de sistemas e geração de novos textos.

Sistemas culturais completamente diferentes se inter-relacionam e interagem dentro de uma dada semiosfera. Diferentes culturas podem ter os mesmos elementos, mantendo cada uma sua individualidade. Na culinária, os vários condimentos, combinados diferentemente, produzem novos sabores, mantendo cada um seu sabor original. Da mesma forma, diferentes culturas, em contato umas com outras, se expandem e se enriquecem, sem perder seus traços distintivos.

Ettore Finazzi-Agrò considera o sertão rosiano como uma paradoxal metáfora do Brasil e metonímia do mundo. “Um Brasil perenemente suspenso entre a afirmação duma Pátria e a persistência de mil pátrias, entre universalismo e particularismo, entre cidade e interior, entre progresso e atraso, entre autonomia e dependência, entre primeiro e terceiro mundo, e que o escritor deixa, justamente, boiar nessa indecisão, nesse ‘entrelugar’[...] ‘O Brasil existe e não existe?’ “ (1)

O caráter delimitado da semiosfera com relação a textos alossemióticos (extra-semióticos) pressupõe a existência de fronteiras. Porém, o termo *fronteira* foge da acepção usual de delimitação. Trata-se de uma zona dotada de receptores sensoriais que traduzem ou filtram signos desconhecidos para nosso sistema nervoso, ou seja, traduzem mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera e vice versa. Sem a intermediação da fronteira, a semiosfera é incapaz de realizar contatos com os espaços alossemióticos. Os sistemas periféricos ou fronteiros, mais flexíveis, desenvolvem-se mais rapidamente e muitas vezes desalojam as estruturas nucleares.

Partindo do conceito de fronteira como zona de indefinição, focalizaremos, em GSV, a diluição das reais fronteiras entre tempos, lugares, valores etc. Nessa obra não se pode distinguir o “dentro” do “fora”. As fronteiras entre as coisas, os fenômenos, os fatos e os saberes são imperceptíveis. Há sempre uma oscilação entre o centro e a periferia entre o Bem e o Mal, entre o amor pela exatidão e o fascínio pela mistura.

Num magistral estudo sobre tempos e espaços na ficção rosiana, Finazzi-Agrò aborda a questão do hibridismo, da ambigüidade e da diluição de fronteiras em GSV.

“[...]esse discurso híbrido e impuro, enfim, em que a palavra se confunde com o seu eco, se oferece, nessa perspectiva, como a metáfora concreta de um País que, partido por mil fronteiras, atravessado por inúmeras contradições, dividido em tantas pequenas pátrias, encontra, porém, a sua identidade complexa ‘ao longo de uma passagem’, ou seja, na combinação contínua das diferenças, nesse lugar neutro e ‘terceiro’ que não é nem uma coisa nem outra e é duas coisas ao mesmo tempo”. (2)

A fronteira favorece a “entropia” como desorganização do sistema, o que é fundamental para a sistematização das linguagens. Paradoxalmente, o caos é o habitat da organização. Sem o movimento entrópico não há organização. Todas as linguagens, apesar de serem sistematizadas, têm uma certa entropia, um sistema aberto. A ordem absoluta gera a morte do sistema. Qualquer organismo fechado em si mesmo, sem se nutrir de elementos exógenos, está fadado à falência. Na literatura, assim com nas

artes em geral, um código estético rígido sufocaria a criação artística. O aparente caos em GSV é uma desordem organizada, uma *discordia concors* barroca. Entre a ordem e a desordem, há um território complexo, criativo e rico, que Guimarães Rosa explora muito bem. A procura da linha reta, do caminho mais curto, é às vezes frustrada pela mão do destino, que toma a direção da existência.

Em busca de clareza, no afã de distinguir as coisas mais simples, de estabelecer confins, Riobaldo é, cada vez mais, impelido rumo às dobras e desdobras inexplicáveis da existência, dobras que impossibilitam a demarcação de fronteiras.

Na impossível dialética entre a precisão e a imprecisão, o desejo da delimitar os “pastos” se defronta com forças externas, que geram a ebulição das fronteiras. O hibridismo fronteiroço, em Rosa, é expresso por meio de uma linguagem também híbrida, em que prefixos e sufixos se justapõem ludicamente. A aglutinação de palavras e a combinação inesperada de coisas heterogêneas surpreendem o leitor.

A afirmação de que “o sertão está em toda parte” dispensa o traçado de fronteiras. Os pontos de vista apresentados no diálogo, em que o outro é convocado na fala do eu, não propõem nenhuma exatidão. Essa forma híbrida do falso diálogo está em consonância com a indefinição latente na obra.

Rosa não se decide entre o sim e o não; não exclui nem impõe nenhuma Verdade. Em seu emaranhado discurso se faz evidente a preferência pela dúvida, pela hesitação, pela indecisão ou insegurança. O narrador conta algo, sem saber exatamente do que se trata. “eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado [...] eu queria decifrar as coisas que são importantes. [...] Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão. Não sei. Ninguém ainda não sabe[...]” (3)

A Busca da objetividade, da perfeição absoluta depara-se com a subjetividade e com a imperfeição. O autor, por um lado, demonstra a ânsia de voltar à pureza divina do verbo e, por outro, envolve-se totalmente com hibridismos lingüísticos de toda sorte. Segundo Finazzi-Agrò, “[...]o fascínio da obra reside tanto na sua perfeição, no seu acabamento formal e discursivo quanto no seu contrário: na sua imperfeição, na sua impureza, no seu ser um conjunto magmático de materiais em expansão”. (4).

Na procura de certezas encontram-se apenas dúvidas. “Duvidar” vem de *duo-habitare*, de um residir duplo. O *Grande sertão: veredas* é considerado por tal estudioso como lugar universal da dúvida. Para Walnice Galvão o princípio organizador, que perpassa todos os níveis desse romance é a ambigüidade “Tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são”. (5)

Sempre houve, tanto na literatura quanto nas outras artes, uma tendência para se proteger os elementos do centro, da essência, da linearidade. Narrativas lineares geralmente são previsíveis e nem sempre interessantes. Narrativas labirínticas como a de GSV provocam, no leitor, um certo desconforto ou um estranhamento, gerando com ele um diálogo ou estimulado-o à reflexão.

Alguns autores mencionam, *en passant*, o barroquismo na obra de Guimarães Rosa. Porém, trata-se de um fenômeno mais complexo do que um simples estilo artístico. É uma maneira de ver e sentir o mundo. Sabe-se que, nas últimas décadas do século XX, houve um afloramento do espírito barroco. *L'air du temps* propiciou a repercussão da visão seiscento-setecentista de mundo, decorrente talvez de afinidades existentes entre essas duas épocas da civilização.

Vê-se novamente a mesma perplexidade existencial, a crise dos mesmos valores e, evidentemente, uma produção artística calcada na instabilidade das curvas e contracurvas barrocas. No livro *O lúdico e as projeções no mundo barroco*, Affonso Ávila (1971, p.26) discorre sobre a atualidade e a permanência do Barroco. Segundo ele,

“O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, [...] Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas orgânicas, perplexas, dilemáticas”.

No processo civilizatório latino-americano, a mestiçagem étnica, religiosa e lingüística gera uma proliferação de heterogeneidades e uma amplificação, numa dinâmica que engendra a convivência das polaridades.

Vale lembrar que a palavra “híbrido” vem do grego e significa “ultraje”. Para os gregos, a mistura étnica era ultrajante. Sabe-se, no entanto, que a convivência nem sempre harmônica de múltiplas tendências gera eventuais conflitos que suscitam o dinamismo, a vitalidade e a flexibilidade da cultura. Esse constante movimento está refletido na literatura rosiana, que ora reafirma, ora subverte mitos religiosos, literários e populares. Em literatura, a múltipla visão latino-americana opera-se na fragmentação da narrativa, na linguagem, na descontinuidade temporal, na indefinição espacial, na ambigüidade dos personagens, nos constantes questionamentos e na criação de realidades e verdades prismáticas.

Na civilização latino-americana, o Barroco não surgiu da oposição ao clássico, mas integrou-se à constituição de sua própria cultura. Ele aqui floresceu sem a problemática do enfrentamento do binarismo europeu (dentro/fora; alto/baixo; Bem/Mal; céu/inferno; Deus/Diabo; corpo/alma; morte/vida; razão/emoção; vício/virtude; martírio/glória; sacro/profano; essência/aparência; múltiplo/uno etc.). As conhecidas oposições de Wölfflin (6) (linear/pictórico, plano/profundidade, forma fechada/forma aberta, pluralidade/unidade, clareza/obscuridade) para distinguir o estilo clássico do Barroco não se ajustam à América Latina. Ao invés de oposição, o que sempre houve aqui foi a relação entre os opostos. Isso gera a ambigüidade e a conseqüente tensão, tensão que, em GSV, mantém-se em estado permanente. Há um interlocutor sem voz, interrogações sem respostas e um dialogismo que nunca se concretiza. Na dialética rosiana não há síntese. Se a relação entre as

dicotomias tivesse como objetivo criar um terceiro, este teria uma individualidade e o processo dialético recomençaria. A síntese superaria e destruiria a tensão, eliminando a textura e a dobra. O Barroco se interessa pela manutenção da ambigüidade que se situa sempre numa zona fronteira.

“[...]nessa dialética espacial [e histórica] inconclusa e inconcludente, nessa dialética paradoxal e do paradoxo que todavia alude a uma forma de pensamento: àquela que, pensando [n]o limite entre as coisas, chega a intuir o caráter disforme de qualquer lógica, a impossibilidade de qualquer limite, naufragando na ausência de confins, na total impermanência, na fluidez de todas as fronteiras”. (7)

A dobra ou prega, também denominada plica (*plis*, em francês) deriva etimologicamente do verbo *plicare*, que em latim significa dobrar. Algo que é inexplicável possui uma dobra que não se explica, ou seja, não se desdobra. Algo é complicado quando possui várias plicas. A complicação de uma doença, por exemplo, corresponde à sua evolução, ao aumento de plicas. Por outro lado, o que é simplificado (*simplex*) é dobrado uma só vez. A dobra barroca desdobra-se ao infinito, encobrindo-se às vezes sob a máscara da simplicidade. A trama de GSV não deve ser considerada ingenuamente como a luta entre o Bem e o Mal. O que é aparentemente simples torna-se complexo devido às várias implicações (aquilo que se esconde nas plicas). No valente jagunço Diadorim esconde-se a meiga donzela Deodorina. O Bem esconde-se no Mal e vice versa. Nas idas e voltas do texto rosiano, há signos duplos, gerando um indestrinçável emaranhado de volutas discursivas que se enroscam sobre si mesmas. Perguntas de Riobaldo, contidas nas próprias respostas, são dobras que se desdobram, plissando o tecido da existência humana. O Ser situa-se entre verdades pendulares que se separam e se unem, ao mesmo tempo. Riobaldo esforça-se no afã de “desmisturar” as coisas do mundo.

“Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados [...] Ao que, este mundo é muito misturado [...] Aprendi dos antigos. O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente, o rico longe do pobre. O senhor não descuide desse regulamento, e com as suas duas mãos, o senhor puxe a rédea” (8)

Os escritores, compositores e artistas latino-americanos dispõem de um farto e diversificado material, advindo de diversas culturas. Eles equacionam com maior desenvoltura que os europeus, elementos heterogêneos e alógenos. Enquanto que na Europa, a carnavalização é a contracultura, aqui ela é a própria cultura. A mistura de elementos díspares (*concordia discors*) está na base do Barroco, na base da cultura latino-americana e também na base da obra rosiana.

Praticando a arte dos encaixes, com cuidadosa mestiçagem de formas, Rosa escreveu uma obra que não se encaixa em nenhum cânone literário. O barroco é escorregadio; não se pode delimitá-lo. O sertão rosiano tampouco pode ser delimitado; ele se localiza e se define justamente na falta de limites, no seu “estar em toda parte”.

O Barroco se dá na fricção dos opostos, ou seja, na conhecida dobra deleuzeana que acontece justamente no encontro com a borda (fronteira). Na alegoria da casa barroca, de Deleuze (9), mantém-se uma comunicação entre os dois andares distintos. O compartimento superior (mente), totalmente fechado, mantém uma interação com o inferior (corpo) possuidor de porta e janelas (os 5 sentidos) através das quais se relaciona com o exterior. A dobra separa os dois andares (mente/corpo, dentro/fora, alto/baixo) e se dissemina para os dois lados, desdobrando-se infinitamente, numa profusão barroca. Isso se dá tanto nas veredas do sertão quanto na narrativa rosiana, que se alastra inesperadamente para os lados, com uma enorme capacidade de proliferação, mobilizando uma grande diversidade de elementos.

No “mundo misturado” de Riobaldo, tempo e espaço espalham-se em todas as direções, pelas eventuais veredas que se vislumbram. O espaço encolhe-se e expande-se no decorrer dos fatos, durante a travessia.

“Esses gerais são sem tamanho [...] o sertão está em toda parte” (10). Vale sublinhar que Guimarães Rosa, como diplomata, trabalhou durante muito tempo como responsável pelo Serviço de Demarcação de Fronteiras do Itamarati. A fluidez de suas fronteiras literárias diverge da rígida tarefa quotidiana de traçar linhas, estabelecer limites e demarcar confins em mapas geográficos. Observa-se que em GSV, a obsessão pela delimitação das margens se converte em atração pelo hibridismo. Seu romance, calcado em antinomias e marcado pela busca atormentada de definição fronteiriça entre elas, pode ser paradoxalmente definido por sua indefinição, pela inconsistência das meias-verdades. Busca-se a linearidade do “existir” no labirinto da existência. Finazzi-Agrò, em seu estudo anteriormente citado, ressalta tanto a impossível dialética rosiana entre a exatidão e a imprecisão quanto sua imperfeita dialética entre a exigência de marcar fronteiras e a abolição contínua delas. Na primeira página de GSV, lê-se “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos”.

A sensação de estranhamento situa-se numa zona fronteiriça entre o real e o imaginário. O leitor sente-se indefeso diante de algo inapreensível. Na narrativa de GSV, essa sensação persegue insistentemente o leitor. Sabe-se que Guimarães Rosa deixa evidente sua intenção de provocar um certo incômodo no leitor. Em seu trabalho, tudo é projetado e elaborado minuciosamente. Cada detalhe é objeto de reflexão. A profusão barroca de elementos, a aparência caótica, a fragmentação, o trabalho detalhístico da linguagem, o teor especulativo, a metafísica e os conflitos existenciais estão sempre presentes em GSV.

O escritor Guimarães Rosa é um digno representante do chamado Neobarroco latino-americano, que nada mais é, como já se viu, do que uma retomada contemporânea do Barroco, despojado de seu projeto histórico, num processo de transculturação.

Affonso Romano Sant'Anna (11) considera Guimarães Rosa como um autêntico exemplar do Barroco moderno, no que se refere ao rebuscamento da frase, à montagem labiríntica da narrativa, ao jogo de espelhos e ao seu amor à cabala, à numerologia e ao esotacismo.

Podemos acrescentar ainda o trabalho encantatório e lúdico com a linguagem, a transgressão das normas, a constante presença do conflito, a sustentação do paradoxo etc.

Uma das características do Barroco, a paixão pela ourivesaria (a textura), em literatura corresponde ao minucioso trabalho com o significante, à utilização de recursos lingüísticos e estilísticos. Em Guimarães Rosa, podemos sublinhar, entre outros:

- *o rebuscamento, a transgressão e a subversão das normas gramaticais;
- *a variedade da construção e do ritmo;
- *a fragmentação narrativa;
- *a grande recorrência de figuras de retórica;
- *a expressividade, a flexibilidade, a desagregação, a reconstituição da lingua-gem etc.

Neste último item, encaixam-se: colagem de vocábulos, rimas sentenciosas, aliagens insólitas de sufixos, prefixos com função criadora de antônimos, prolongamento das palavras por meio de sufixos, jogo de luz e sombra através de contrastes, inversões e dicotomias, trocadilhos, efeitos estilísticos que modificam a ordem habitual das palavras, transgressão na pontuação, enumeração sucessiva, neologismos, estrangeirismos, pastiches, preciosismos, polissemias, onomatopéias, ousada repetição de sílabas, pitoresca e extravagante onomástica etc.

Guimarães Rosa, segundo ele próprio relata, falava oito línguas (português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto e um pouco de russo), entendia alguns dialetos, lia outras quatro línguas (sueco, holandês, latim e grego), estudou a gramática do húngaro, do hebraico, do japonês, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do tcheco, do polonês, do tupi, do finlandês e do dinamarquês. Segundo ele, “estudar o mecanismo e o espírito de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional” (12) Guimarães Rosa, profundo conhecedor do vernáculo, cria um estilo personalíssimo. Lança mão de vários recursos lingüísticos que resultam numa maior expressividade e também num hermetismo muitas vezes inquietante. Em entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, Rosa declara: “[...]enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros”. (13)

Hibridismo, travessia dos opostos, fronteiras ou dobras, tudo isso converge para o ponto fulcral da obra rosiana: a tensão essa causada pela constante ambigüidade, no título, na estrutura do romance, na narrativa, na alquimia do verbo, na indefinição espacial e temporal, nos personagens, na onomástica, na temática etc.

A palavra “vereda”, tanto pode significar caminhos como descaminho. Além da acepção mais comum de caminho estreito, senda, atalho ou como pequeno curso d’ água, esse termo está também dicionarizado como “campo ou terreno brejoso, situado em encosta, especialmente perto de cabeceira de rio, geralmente coberto por vegetação rasteira graminosa” (Houaiss, 2002). Não se deve passar pelo meio de uma vereda. Para evitar atoleiros, é necessário contornar as cabeceiras. Destarte, corresponde também à ausência de caminhos. Além da ambigüidade do termo, a própria vereda, na acepção de pântano é enganosa. Vista de fora, é um lugar verdejante e aprazível, porém movediço. Os olhos de Diadorim, de “folhudas pestanas” têm a cor das veredas; são enigmáticos, ambíguos e traiçoeiros.

GSV é povoado de personagens duplos ou híbridos. O jagunço oscila entre o capanga e guerreiro. Em sua ética, roubar é crime, mas coletar mantimentos, extorquir dinheiro e pilhar gado para o sustento do bando é muito bem aceito. De caráter instável, tanto pode defender quanto transgredir a ordem. Pode ser pacífico ou violento, cavalheiro ou esturador.

O jagunço Riobaldo encontra-se sempre na zona nebulosa entre dois pólos opostos. As especulações metafísicas acompanham-no no amor, na guerra, nas viagens, na tentativa de compreender a natureza humana e até mesmo na busca de sua própria identidade. “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui! – porque não sou, não quero ser”. (14)

Riobaldo, personagem ambíguo e questionador, é ao mesmo tempo sertanejo e letrado; pertence à plebe rural e à classe dominante. É jagunço e fazendeiro. “Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte”

Riobaldo convive com uma contradição para ele incompreensível. Ele, que sempre gostou de mulheres, “um homem femeeiro”, de repente passa a gostar de um homem “com sentimento de amor e não de amizade”.

Ao se tornar um verdadeiro jagunço sob as ordens de Hermógenes, Riobaldo prossegue indagando o porquê das coisas. Ele se pergunta se seria justo matar seus semelhantes sob a ordem de Hermógenes, mesmo sabendo que não era o responsável pelas mortes. Pergunta-se também se não estariam todos jogando fora a vida e a alma numa luta sem causa. Os conceitos de pecado, culpa e perdão divino convulsionam sua mente. Gostaria de saber por que ele não era como os outros jagunços, que simplesmente executavam as ordens dos chefes sem refletir, que não

se davam conta da irracionalidade do ato de guerrear por guerrear. Ele se dá um distanciamento crítico, observa, analisa, reflete sobre a situação. O que importa na temática da guerra, em GSV, não é a jagunçagem do sertão mineiro e sim as especulações filosóficas que ela engendra, tais como: O que é a guerra? Qual é sua verdade? O que é o Mal? o que é o Bem? O que é o “homem humano”? Há um fundo hostil, latente na natureza humana? O que é a morte? O que é a vida? ... e mais uma série de indagações desta sorte.

Em várias ocasiões, Riobaldo quis abandonar a vida de jagunço. “[...]mas eu sempre fui um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga”. A tensão máxima culmina na cena do pacto, em que tudo corrobora para o aumento da ansiedade. O caótico “brejal” ou “brejão” onde ele se adentra, a dúvida metaforizada pela encruzilhada, a espera ansiosa pelo desconhecido, que ao mesmo tempo pode ser metaforizado pela escuridão da meia noite, a indeterminação das formas, a falta de visão e de entendimento das coisas etc. Tudo isso acrescido da questão fundamental que é a da existência ou não do diabo, gera tamanha confusão mental que o leva à inércia. Riobaldo situa-se na encruzilhada entre a face mortífera e a face vital do pacto, acabando por assumir ambas as vertentes, ou seja, um pacto ambivalente.

O sertão é simultaneamente caos e cosmos; pode ser tanto um lugar sagrado, onde se vive em comunhão com a natureza, quanto um lugar habitado por seres maléficos. É um mundo de névoa, de incertezas, onde o Mal disputa a primazia do Bem. Na mitologia grega, Eros e Anteros, filhos da deusa do amor (Afrodite) e do deus da guerra (Ares), desenvolvem-se juntos. Na dialética amorosa, normalmente os opostos ora se casam, ora se mantêm em conflito. Riobaldo tem três amores diversos que às vezes se interpenetram: conhece a volúpia, com a prostituta Nhorinhá; o enlevo, com Otacília, recatada moça de família; e um confuso misto de amizade/amor/paixão pelo jagunço Diadorim. Esses três amores acompanham-no em suas andanças, através de constantes reflexões.

Escolhe a virgem Otacília, como noiva, mas poderia ter escolhido a prostituta Nhorinhá. Para ele não existem fronteiras, e sim conjunção entre amor carnal e espiritual. Tanto o amor das meretrizes quanto o amor por sua esposa traduzem-se como “alegria esponsal”, expressão que resume o bem-estar da conjunção amorosa.

A indeterminação sexual de Diadorim acarreta a indeterminação sentimental de Riobaldo, que luta contra aquele estranho fascínio por outro homem. O amor conflituoso por Diadorim, personagem andrógino que integra guerra e paz, é a força propulsora que impulsiona a travessia de Riobaldo.

No ensaio *Um lance de “Dês” do Grande sertão*, Augusto de Campos (15) enfatiza a questão da letra “d” que está contida na (d)úvida atroz que atormenta Riobaldo e que o leva à tentativa de (d)uelo com o (d)emo. Está também duplamente contida

em (D)ia(d)orim, deformação do nome Deadorina, que pode ser fragmentado em Dia + adora + im à adoração e dor ß Diá (diabo) + dor + im. Além do “di”, de duplicidade, há o sufixo “im”, que é usado, no sertão, como apócope do diminutivo, tanto masculino quanto feminino. Assim sendo, o nome Diadorim envolve a imprecisão de gênero, em relação isomórfica com o personagem

A visão da face maligna do ser amado, em febre de vingança pela morte do pai, sua oscilação entre delicadeza e violência, paixão e ódio desencadeiam em Riobaldo reflexões sobre a condição humana, sobre o lado “crespo” do ser, sobre o paradoxo da existência entre a vida e a morte. Veja-se a metáfora da “mandioca mansa”, alimento saudável que pode transformar-se em “mandioca brava”, alimento mortífero.

Num romance cujas fronteiras são *nonada*, a conclusão não se conclui. O herói não é herói nem anti-herói e sim “homem humano”. Aquele que deveria penetrar até o centro do labirinto para descobrir o mistério da existência fica à margem, no duelo final. O antagonista Hermógenes, símbolo do Mal, um personagem híbrido “grosso misturado”, não morre nas mãos do protagonista, e sim de outro personagem híbrido, Diadorim, que também é morto na contenda.

A viagem, tema canônico na literatura, elimina as fronteiras, ultrapassa os limites do olhar e o alcance da imaginação. Geralmente a viagem é concebida como a travessia da vida, com seus percalços e tropeços. No entanto, em GSV há uma diferença fundamental dessa idéia de *homo viator* como um passante pelo mundo; homem e mundo não são coisas estanques; um não atravessa o outro; o mundo vai se concretizando para o homem ao longo da travessia. “Além de viajante o homem é viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz”. (16)

Uma das mensagens essenciais da obra rosiana, segundo Nelly Novaes Coelho (17) é a de que a grande teia da vida é mais importante pelos pequenos ou ínfimos fatos que a constroem do que pelo resultado final que se pretende. Isso vai de encontro à concepção burguesa e cristã para a qual a vida vale pelo fim a ser atingido.

Não tendo conseguido o objeto da procura, o que resta para Riobaldo é a própria busca, a infinita busca, num caminho que não se fecha. Não é por acaso que, após a última palavra “travessia”, surge a lemniscata, simbolizando o infinito. Juntando-se a última palavra à primeira, lê-se “travessia (no)nada”. Junção de dois termos semanticamente negativos, essa palavra aparece na primeira e na penúltima linhas do livro, demonstrando ao mesmo tempo, tanto a delimitação quanto a não-delimitação da obra. Toda a complexidade da obra rosiana, na opinião de Finazzi-Agrò, tenta reproduzir a complexidade da existência humana. A seu ver, o perigo de viver consiste no próprio fato de existir tendo que lidar com a falta de sentido da existência. O destino do homem seria o de se encontrar sempre, tal qual Édipo, numa encruzilhada, diante de uma esfinge enigmática.

Notas

- (1) FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Um lugar do tamanho do mundo. Belo Horizonte:ed.UFMG,2001. p.102
- (2) FINAZZI-AGRÒ, op.cit.,p.118,1.
- (3) ROSA, João Guimarães. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1994.v2. p.68-69)
- (4) FINAZZI-AGRÒ, op.cit.,p.31,1.
- (5) GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva,1986. P.13
- (6) WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da História da Arte.. 2 ed.São Paulo: Martins Fontes, 1989, passim.
- (7) FINAZZI-AGRÒ, op.cit.,p.88,1.
- (8) Rosa, op.cit., p.252,3.
- (9) DELEUZE, Gilles. *A dobra;Leibniz e o Barroco*. Campinas:Papirus, 1991, p.15.
- (10) Rosa, op.cit., p.11,3.
- (11) SANT'ANNA, Afonso Romano. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.Passim
- (12) http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp p.2
- (13) COUTINHO, Eduardo. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília:INL,1983. V.6, col.fortuna crítica, p.70.
- (14) Rosa, op.cit., p.161,3.
- (15) CAMPOS, Augusto "Um lande de 'Dês' em Grande sertão" in COUTINHO, op cit, passim, 13.
- (16) NUNES, Benedito. "Guimarães Rosa" in: _____ *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.179
- (17) COELHO, Nelly Novaes e VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa: dois estudos*. São Paulo: Quíron, Brasília, INL, 1975, p 8.

OBS. Segundo as normas para publicação, enviadas pelos editores da revista, as referências bibliográficas devem ser organizadas em ordem alfabética, excluindo-se aquelas que constam das notas bibliográficas. Assim sendo, não acrescentei as referências, visto estarem elas contidas nas notas acima.

