

## NOSTALGIA DO SENTIDO NA FALA DE RIOBALDO

Profa. Mestre Daniela Soares Portela<sup>1</sup> (UNESP)

### Resumo:

*Guimarães Rosa propõe como estrutura organizacional de várias de suas narrativas uma discussão pré-socrática que questiona a unidade/diversidade das coisas (o porquê de um só conceito ser capaz de nomear a diversidade dos seres). Em Grande Sertão: Veredas, se o sentido construído do texto for analisado sob a perspectiva temporal do leitor, e, portanto, de um contínuo porvir de imagens e peripécias, o tempo futuro se configura como elemento de estrutura da apresentação da fábula. Há a encenação de um diálogo em que um representante da cultura popular discute temas com um doutor, aparentemente letrado. Sendo assim, a obra seria a invenção de uma representação, a da cultura popular pela cultura erudita. Na expressão agônica e erística da voz de Riobaldo passam os dramas da vida de um jagunço. Mas passa, junto com eles, o drama do leitor, numa busca de sentidos esvaziados e descolados de seus lugares cartesianos. A ordem não é mais sucessiva, a racionalidade não é o elemento de construção de sentido do universo ficcional de Rosa. Ao encenar a voz do sertanejo, Guimarães fragmenta a totalidade dos discursos sobre “brasilidade”, demonstrando a falência do projeto político de tentar explicar a alteridade do sertanejo pela lógica do urbanizado.*

**Palavras-chave:** leitor, Riobaldo, cultura popular, cultura erudita, identidade

Esta comunicação objetiva demonstrar como **a saudade do corpo**, expressão cunhada pelos estudiosos dos meios técnicos de comunicação, pode oferecer uma porta de entrada para uma percepção estilística e formal da composição do romance de Guimarães Rosa. Antes de mais nada, seria oportuno esclarecer que essa expressão refere-se a uma certa nostalgia da presença de outro ser humano que abateria um indivíduo quando lê. Imagem romântica. No Brasil, poucas pessoas lêem. Talvez menos ainda sintam saudade do outro quando estão lendo. Mas como o projeto literário de Guimarães, se a imagem idealiza uma relação de integridade entre o eu e uma alteridade significativa, ela também é afirmativa da vida, apesar dela.

O livro, como veículo de comunicação, seria um instrumento perverso, sob o ponto de vista do convívio humano. Ao mesmo tempo em que transmite uma mensagem, ele também autoriza a substituição do corpo do emissor pelo corpo de papel. É na recuperação do corpo (humano), não mais representado pelo papel, mas recriado por ele, que o sertão roseano pode ser lido como uma encenação da presentificação do outro. Mas além dessa sociologia da leitura, *Grande Sertão: Veredas* autoriza inúmeras leituras.

A primeira, como mais um dos livros regionalistas que procuram na forma de expressão a fixação de um conteúdo nacionalista. Nessa linha, enquadra-se no regionalismo trilhado por Afonso Arinos e Euclides da Cunha.<sup>2</sup> Por essa interpretação, Rosa faria uma estilização das narrativas épicas, em que o leitor entra em contato com uma história que narra aventuras passadas de um herói. O tempo narrativo da representação ficcional é necessariamente o passado.

---

<sup>1</sup> **Profa. Ms., Daniela PORTELA**  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
dandan2@terra.com.br

<sup>2</sup> Candido, Antonio. “O Homem dos Aversos”. In **Tese e antítese**. São Paulo, companhia Editora nacional, 1964.

Caso esse tempo pretérito (que obviamente existe, como em toda a narrativa de moldura autobiográfica, alguém que viveu determinada experiência, vai contá-la posteriormente) seja deslocado para o presente da ficcionalização do enredo ou para a representação do devir, como aponta Hansen (2007), teríamos duas outras possibilidades de leitura que inscrevem a obra respectivamente na tradição das narrativas performáticas (aquelas que interseccionam dois planos de representação, a história contada e o contar da história) ou na tradição moderna em que a própria ficção passa a ser ficcionalizada, por meio de um engendramento sensível entre linguagem e materialidade impressa da obra. Essa última, radicalização da primeira, vai lentamente apagando a fábula para instaurar o procedimento narrativo como elemento de representação.

Vamos, neste texto, tentar uma articulação entre essas duas possibilidades, ignorando a primeira (nacionalista).

Guimarães Rosa propõe como estrutura organizacional de suas narrativas aquilo que em *Cara de Bronze* determina como a busca do **quem** das coisas.<sup>3</sup> Uma discussão pré-socrática pela qual a unidade/diversidade das coisas (o porquê de um só conceito ser capaz de nomear a diversidade dos seres) é evidenciada pelos enredos de várias de suas narrativas.

Mas essa discussão não recebe uma determinação única. Quando em G.S.V., analisamos o sentido construído do texto a partir do tempo presente, aparentemente Rosa propõe uma solução de identidade. (Leitura apontada como **mística** pela crítica). Logo, a diversidade das coisas, unidade do signo se identifica na existência de Deus. E na unificação metafórica da divina trindade. Essa leitura é plenamente justificada pela propaganda religiosidade do autor. Foi amplamente divulgado que Guimarães era excessivamente católico, a ponto de rezar o terço enquanto viajava de táxi, por exemplo.

Mas, quando o enredo é acompanhado sob o ponto de vista temporal do leitor, e, portanto, de um contínuo porvir de imagens e peripécias, o tempo futuro se configura como elemento de estrutura da apresentação da fábula e o aparente equilíbrio se desfaz. Basta lembrar que, em G.S.V., o leitor só será informado da identidade de Diadorim, no tempo em que Riobaldo o sabe, na fábula. Logo, o ficcionalizado ato de contar a história na situação de comunicação instaurada também ficcionalmente pelo enredo, aponta para uma ordenação vindoura das peripécias.

Caso isso se dê, não há mais uma solução sintética para a tensão entre a unidade/diversidade dos seres. Nessa leitura, a indeterminação se configura como principal conteúdo da fábula e também da forma. Vejamos.

Como presente da narração, temos a seguinte circunstância: um jagunço, já velho, inculto, é inserido num código de cultura medieval, cujo valor da honra é determinante das ações e avaliações desses atos, num contexto de violência. As peripécias advindas desse enquadramento são narradas por três dias a um doutor culto da cidade, (embora a leitura do livro extrapole, e muito três dias) cujo código de ação prevê, civilizadamente, a mesma realidade do leitor.

Obviamente, esse deslocamento de referências culturais campo/cidade; sociedade organizada por um código medieval/sociedade organizada por um código civilizado, cria vazios de sentido. Esses vazios são preenchidos pelo imaginário que uma situação real de comunicação oral autoriza supor.

Ou seja, aquilo que o doutor (identificado com o leitor) não entende, é pressupostamente explicado. Como não há marcas lingüísticas dessa explicação por meio de palavras, essa ausência textual **pressentifica** o corpo. Entende-se que Riobaldo, além daquilo que fala, complete o sentido

---

<sup>3</sup> Para uma análise detalhada dessa leitura ver: “O roteiro e o cinema”. In: SILVA, Antonio Manoel dos Santos. **Os bárbaros submetidos – Interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira**. São Paulo: Arte e Ciência/Unimar, 2006, p. 28-35

de sua fala com gestos, pausas, tons de voz, timbres, respiração, olhares, sorrisos (esse processo é exemplar em *Meu Tio o Iauaretê*). Enfim, signos presentes numa comunicação em que o corpo é necessariamente funcional enquanto representante de conteúdo significativo. Há portanto um processo de tradução de significados. Mas, não se pode afirmar que essa tradução seja exata de um código oral para outro escrito. O mesmo Riobaldo que propaga, pela fala, a linguagem popular e inculta do sertão, com figurativizações próprias daquele espaço, como **veredas e buritis**, desnorteia (ou desmatreia, para usar um termo do conto *Desenredo*) o leitor por meio de inscrições do repertório culto letrado, como referências a *Dom Quixote*, *El Cid*, e como aponta Hansen (2007), Plotino, Marsílio Ficino, Bérigson e Berdiaev, para restringirmos a poucos exemplos.

Essa articulação entre uma dupla tradução, do culto para o popular e do popular para o culto obviamente instaura uma leitura da diversidade dos seres, a partir do suporte técnico de circulação da mensagem. Para isso, basta lembrar as características que configuram o livro impresso. O livro para ser definido como livro pressupõe: sucessividade numérica da paginação; enumeração das páginas; fragmentação do texto; ordenação das ligações entre as páginas do livro. O livro tem, portanto, seqüência interna. Mas G.S.V. torna-se um não-livro.<sup>4</sup> Guimarães explode a moldura do livro, à medida que solicita, simbolicamente, a completude do sentido pela presentificação de dois corpos que conversam: Riobaldo e o doutor/leitor.

Desta forma, é válida a reflexão de Sússekink quando afirma que:

A contestação do livro, como objeto bem caracterizado dentro de um passado literário codificado de seus ritos culturais, acrescentaria Haroldo de Campos, “começa aqui, desde logo, pela materialidade, pela fisicalidade desse objeto”. Pois, talvez, uma das convenções mais arraigadas na percepção habitual do livro seja a de depósito discreto de um conteúdo representacional, este sim objeto de real atenção. Nesse sentido, os livros e técnicas de registro e inscrição, cujas imposições materiais e características estruturais, cuja exposição da própria produção gráfica, plástica, se tornam dimensões fundamentais do processo de composição e significação, aproximam-se das práticas de escritura que, vinculada a uma tradição literária de crítica da representação, têm em comum a recusa a reduzir o livro e a língua a uma função instrumental de representação e comunicação de uma mensagem e a afirmação – com frequência via invenções, alterações e criações verbais – da “materialidade da palavra e da língua. (SÜSSEKIND, 2004, p.459)

Não só em G.S.V. acontece isso. Em *O recado do Morro* (Rosa, 2001), há uma passagem exemplar desse processo. Na abertura do conto lemos: “Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte (...)”. A letra esse torna-se um dêitico inscrito na página, à medida que no segundo parágrafo ela é retomada como desenho da estrada para a qual se quer apontar: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase”. (p. 27). Ora, não há outra **grande frase que começa**, além daquela inscrita como elemento inaugural do texto.

Mas além desses elementos que se articulam como desenhos, muito comuns à linguagem oral, na produção e compreensão de sentidos diversos, a forma de produção da linguagem experimental própria de Rosa constrói uma materialidade lingüística que transporta G.S.V. para além do registro usual de construção literária impressa. Vamos ignorar a possibilidade de Guimarães ser apenas um neoparnasiano com o objetivo de dificultar a leitura de suas obras. A escritura difícil de Rosa

---

<sup>4</sup> Para uma leitura mais detalhada desse processo ver: “Não-Livros”, SÜSSEKIND, Flora. In: Dias, Tânia; Sússekink, Flora. (Org.). *A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004, p. 442-488.

obviamente que extrapola a ornamentação retórica, e possibilita a percepção do uso voluntário de um programa narrativo que discute a própria narratividade como atividade humana.

Em ensaio sobre G.S.V., Hansen 2007 apresenta o seguinte percurso de análise: a linguagem de Riobaldo mobiliza um sentido indeterminado de discurso porque não inscreve no papel o mundo exterior, num processo de representação direta entre significado e significante convencional e imotivado. Quando Riobaldo fala, materializa uma língua que nas palavras do crítico faz uso, de um processo de deslocamento da língua literária e de sua convenção que refuta a “morphe mimética ou determinação sensata da forma da expressão e da forma do conteúdo recortadas diferencialmente de um fundo“.(...) (p. 13).

Os usos soltam o fundo, não só como fundo ou substância da forma, mas principalmente como indeterminação semântica muitas vezes interpretada como não-simbólico. Evidentemente, é artificialíssimo como dispositivo moderno teatralizador de idéias, sendo comparável ao dispositivo que Deleuze propôs quando leu o Mallarmé de *Mimique*, pois é operado para figurar não só eventos, ações, coisas e estados de coisas como objetos do movimento, mas pela idéia de inventar a forma como o movimento mesmo, o “balancê” de Riobaldo, por meio da transposição de classes e categorias gramaticais, da estrutura sonora dos signos, das rupturas sintáticas e da imprevisibilidade semântica que fazem o texto ser enunciado como efeito da ação de uma terceira margem da linguagem, a do sentido, que Rosa chamava de “indizível” e que o leitor recebe como indeterminação. (HANSEN, p. 2007, p. 13).

Esse uso lingüístico é possível porque o livro não é mais o espaço de fixação do conteúdo literário que se descola da realidade. Ele passa a ser índice de corpo comunicativo que se movimenta pelo espaço criado entre emissor da mensagem e recepto. Ora, Hansen ainda chama a atenção para o fato de que a indeterminação lingüística criada pelos deslocamentos da linguagem roseana solicita uma leitura de perto. O leitor (ouvinte) deve aproximar-se, espacialmente para entender o texto. Ao mesmo tempo, a inscrição literária nos remete a outros livros como, por exemplo, do “capítulo XXV da 2ª parte de Dom Quixote, em que o diabo passa levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nona”, estilizada em O diabo na rua no meio do redemunho.“ (p.13)

Não só o movimento da leitura pressupõe a materialidade do corpo como elemento constitutivo da leitura. A forma como a memória do leitor é mobilizada, também remete a leitura da obra para um contexto anterior ao mundo da circulação do livro.

Riobaldo inscreve no corpo do livro (páginas) a sua determinante de leitura. O que dizer, por exemplo da seguinte passagem: “E chegamos! Onde? A gente chega,é onde o inimigo também quer. O diabo vige, diabo quer é ver... a pois! Sincero, senhor: os campos do Tamandua-tão; o inimigo vinha, num trote de todos, muito sacudido. Se espandonva<sup>5</sup>: vinte páginas...”

Na ficção roseana, espandongar aponta para dois significados: percorrer caminho e estragar-se, machucar-se. Se percorrermos o caminho de 40 páginas (e não vinte, na 5ª edição da obra) chegamos ao fim do romance. E nessas vinte páginas temos a cena da morte de Diadorim, seguida do dilaceramento emocional de Riobaldo.

Portanto, se não é o discurso de Riobaldo que recupera uma ação passada, uma vez que o leitor a conhece a partir da ordenação do futuro, a memória do leitor já não pode mais ser a de uma leitura construída pela sucessibilidade dos fatos, como aponta Süsskind. O leitor é obrigado a movimentar espacialmente as páginas e completar, por exemplo, o sentido da página 413 na 468.

---

<sup>5</sup> MARTINS, Nilce Sant’ Anna. *O léxico em Guimarães Rosa*. Edusp, 2001.

E quando chegar aí, terá que voltar novamente pelas 468, pois o narrador impõe esse caminho a nos confessar que esteve **a copiar** o seu destino. Copiar de onde? Da matéria ficcional inventada que acaba de nos ofertar.

Para Hansen (2007), a grande novidade de G.S.V. “decorre do fato de que as referências letradas da cultura ilustrada dessa **brasilidade** são deglutidas pelas representações da oralidade sertaneja inventadas pela mesma cultura letrada.” (p. 14).

Sendo assim, a obra seria a invenção de uma representação, a da cultura popular pela cultura erudita. Na encenação agônica e erística da voz de Riobaldo passam os dramas da vida de um jagunço, atemorizado pela proximidade da morte e pela possibilidade mítica de venda da alma para o demônio. Mas passa, junto com ele, o drama do leitor, numa representação de sentidos esvaziados e descolados de seus lugares cartesianos, pois o sentido dado já não é mais aquele organizado no comum dos livros. A ordem não é mais sucessiva, a racionalidade não é o elemento de construção de sentido do universo ficcional de Guimarães Rosa.

Ao encenar a voz do sertanejo, Rosa mobiliza a totalidade dos discursos de **brasilidade** sobre a cultura popular. E ao mesmo tempo, fragmenta essa totalidade, demonstrando a falência do projeto político de tentar explicar a alteridade do sertanejo pela lógica do urbanizado. A imaginação de Riobaldo não é reprodutiva de um discurso. Ela é criadora. Não há tradução para a cultura letrada, ou pelo menos, não a totalidade dessa tradução porque assim como em Macunaíma, não há a unidade de representação da nacionalidade, nem ao menos a unidade de um projeto único de nação que possa encontrar a totalidade da identidade cultural do Brasil.

### **Referências bibliográficas:**

- CANDIDO, Antonio. “O Homem dos Avessos”. In **Tese e antítese**. São Paulo, companhia Editora nacional, 1964.
- HANSEN, João Adolfo. “Forma e indeterminação em Grande Sertão: Veredas”. In: **Veredas no Sertão Rosiano**. Org. SECCHIN, Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; FARIA, Maria Lucia Guimarães de; SOUZA, Ronaltes de Melo e. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico em Guimarães Rosa**. Edusp, 2001.
- ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. “O roteiro e o cinema”. In: SILVA, Antonio Manoel dos Santos. **Os bárbaros submetidos – Interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira**. São Paulo: Arte e Ciência/Unimar, 2006, p. 28-35
- SÜSSEKIND, Flora. “Não-Livros”, SÜSSEKIND, Flora. In: Dias, Tânia; Sussekina, Flora. (Org.). **A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004, p. 442-488.