

João Guimarães Rosa autografa para críticos e jornalistas na José Olympio.
In: ROSA, Vilma Guimarães. Op. cit.

TERCEIRA MARGEM

João Adolfo Hansen*

*Mich reitet auf einmal der Teufel***

(Provérbio alemão)

RESUMO: A unidade da enunciação de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, aparece cindida pela oposição complementar de dois princípios construtivos, como um jogo com sinônimos (vários nomes para um ser só, "Deus") e homônimos (um só nome para coisas e eventos, "Diabo"). A oposição é talvez o principal operador metalingüístico do texto e é por ela que são articulados outros níveis de sentido do romance, como o das alegorias da filosofia neoplatônica, o da luta política no sertão, o do amor, o do mito e o da linguagem.

UNITERMOS: Diabo; Deus; sinônimo; homônimo; representação; neoplatonismo; alegoria.

Por curiosidade, invocam-se aqui os nomes do Diabo em *Grande sertão: veredas*, sem pretensão de possuí-los totalmente: O Demo, O Que-Diga (p. 9), O Capeta, O Satanazim, O Diabo, O Cujo (p. 10), O Tinhoso (p. 22), O Tal, O Indivíduo, O Galhardo, O Homem, O Temba, O Azarape, O Mafarro, O Pé-Preto, O Canho, O Duba-Dubá, O Rapaz, O que-nunca-se-ri, O Sem Gracejos, O Di (p. 33), O Danador (p. 38), O Coxo (p. 40), O Que-Não-Há (p. 48), O Demônio (p. 49), O um-que-não-existe (p. 108), O Dê (p. 109), O Belzebu, O Sem-olho (p. 138), O Êle, O Ocultador (p. 187), O Sujo (p. 188), O Diacho, O Coisa-Ruim (p. 201), O Filho do Demo, O Pactário (p. 210), O Romãozinho (p. 219), O Outro, O Morcegão, O Tunes, O Cramulhão, O Dêbo, O Carôcho, O pé-de-pato, O mal-encarado, O Aquele, O que-não-existe, O grão-tinhoso, O cão-miúdo (p. 229), O Que-Não-Ri, O Que-Não-Fala, O Muito-Sério (p. 308), O Coisa-Má, A Figura (p. 309), O Maligno, O

* Professor de Literatura Brasileira - FFLCH/USP.

** "Às vezes o diabo me cavalga".

Arrenegado (p. 310), O Tristonho, O Pai do Mal (p. 311), O Tendeiro, O Manfarro, O Solto-Eu (p. 316), O Careca, O Sempre-Sério, O Pai da Mentira, O Bode-Preto, O Morcegão, O Xú (p. 317), O Dado, O Danado (p. 318), O Lucifer, O Satanaz (p. 319), O Dos-Fins, O Austero, O Severo-Mor (p. 321), O Barzabu, O Das-Trevas (p. 325), O Drão (p. 327), O Tentador (p. 342), O Cão (p. 350), O Oculto (p. 354), O Tranjão, O Tilus (p. 359), O Tisnado (p. 361), O Anhangão (p. 363), O O (p. 387), O Rei Diabo (p. 389), O Satanão (p. 448)... Sem que se fale nas ressonâncias endiabradas ecoantes em Diadorim¹; no azougue maligno do Hermes/Mercúrio/Hermógenes; nas conotações de Fancho-Bode, Rasga-em-Baixo ou Treciziano; no cavalo Siruiz; ou, no episódio do Paredão, quando Riobaldo desmaia vendo os diabos na "rua"; e, ainda, em "Sertão", na boca do cego Borromeu - "O Que-Não-Existe" está efetivamente em tudo do *Grande sertão: veredas*².

Neste, a flutuação dos nomes para o Diabo, como uma pluralização do que não tem unidade, é operação de apagamento do mesmo por meio do paradoxo da predicação simultânea de qualidades como ser e (não)-ser. A operação evidencia-se no artigo "O" de sua designação, que o indica como indivíduo determinado e próprio e, simultaneamente, nos nomes, que predicam seu ser como (não)-ser. Na formulação dos *adynata* para seu nome, o Diabo aparece como sendo (não)-ser: esvaziamento contínuo no enchimento contínuo, *nonsense*, nonada. Tem real existência de (não)-ser, lembrando o Outro platônico, também admissível, e prolifera. Sendo "O Que-Não-Há" (p. 48): "Ele vem no maior e no menor, se diz o grão-tinhoso e o cão-miúdo. Não é, mas figura de ser" (p. 229).

Mimetizando o que é mimético, introduz o duplo e o múltiplo naquilo que já é imagem, proliferando ausentemente por toda parte onde haja discurso. É falante, como Riobaldo, ainda que seu modo seja a aparência do silêncio. Por ser metáfora que repete repetições e obliterar a Verdade, simulando parodicamente a Presença suposta por Riobaldo, graças à duplicidade dupla que se desdobra em figurações perversas, desviantes, ele é "O Ocultador" (p. 187), "O Que-Não-Fala" (p. 308), "O Que-Diga" (p. 9). Simulacro, sua marca é sempre ausência; observe-se que um de seus nomes é, como diz o jagunço Lacrau, "A Figura" (p. 309), termo que significa o vazio e o falso efeito mimético da potência infernal da designação. No momento mesmo do pacto, invocado, não comparece existente; mas o silêncio e a ausência indicam para Riobaldo o sentido de sua presença e existência. Riobaldo designa o seu (não)-ser, aliás, por meio das negativas, que reiteram "Nonada": "Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só - que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão" (p. 319).

Sendo também um dos seus nomes "O O" (p. 387) - *zero, nonada, nada, infinito, (não)-ser* - lê-se nesse nome intensivo e extensivo ou um pronome demonstrativo de terceira pessoa, que ou pode substituir um sujeito logicamente próprio, singular e estável, ou a ele sobrepor-se, ou sobrepor-se àquilo que designa. Ou,

1. Cf. GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1972. p. 74.

2. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1972.

ainda, um artigo, como um determinante elevado à classe de nome, na substancialização da qualidade que se transforma até em uma espécie de ser da designação, pura *deixis* rebaixada para *alguém* de uma qualidade fixa, pois todos os nomes e todas as coisas podem ser usados como tradução de "O O" ou como seus lugares de emergência e possessão. Veja-se que também é "O Ele" (p. 187) e "O Aquele" (p. 229), referencialidade da não-pessoa, a terceira, específica da coisa e da designação.

Na Economia metafísica às avessas do pacto e em sua efetuação, é essa alteridade virtual da designação que se introduz em Riobaldo - o que equivale à "morte" de sua identidade psicológica e social anterior, com a sobreposição ou substituição por outra, "Sertão", e o imaginário da força e a força do imaginário: Riobaldo antes silencioso, Riobaldo depois falante; Riobaldo antes jagunço cumpridor de ordens, Riobaldo depois chefe de bando etc.

Na narração, contudo, Riobaldo identifica "Deus" e "ser"; logo, o (não)-ser do Diabo está dominado pelo valor do Uno e não é seu oposto, como com algum maniqueísmo se poderia fazer supor, mas um de seus gêneros e emissários, "diá" através de que age, também nomeado "O Outro" (p. 318)³: "[...] Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá" (p. 33).

Em *Grande sertão: veredas*, tal outro, Diabo, confunde-se com a linguagem mesma em que aparece, pois é nela que Riobaldo se investe como um Eu para Si, organizando o Si e o Real como representação imaginária da relação com o Outro. O pacto, enquanto transgressão pela qual se introduz um outro, significa, no livro, transgressão do discurso e, simultaneamente, as figurações sempre móveis, evanescentes e ressurgentes, como alteração no discurso.

O Diabo, desta maneira, é da ordem da linguagem e é ela mesma operando seus efeitos em *Grande sertão: veredas* proliferando ausentemente por toda parte, como (não)-ser das coisas designadas no discurso e diferencial da negatividade da significação, "O Ele" está em tudo, como nomeação: "Arre, ele está misturado em tudo" (p. 12).

Sendo nada, pois, é (não)-ser, o Diabo fica sendo, no discurso, como o *expresso*. Diabo metalingüístico, articula-se com o "Nonada" da enunciação, principalmente no leitmotiv "O diabo na rua, no meio do redemoinho...", significando

3. Leitura diversa desta encontra-se em GALVÃO, Walnice Nogueira. O certo no incerto: o pactário. In: *As formas do falso*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 129-30: "Tudo se passa como se o cosmos fosse Deus, princípio positivo, mas admitindo a existência de um princípio negativo que leva o nome de Diabo. Da permanente disputa entre ambos nasce a frase: 'Viver é muito perigoso' - mote de que o livro inteiro é glosa. Deus é tudo que existe, menos o diabo: e este disputa a primazia daquele. O diabo ganha pequenas paradas, rápidas e logo concluídas dentro do grande fluir de tudo que existe e que é Deus [...]. O Diabo implica na certeza dessas pequenas paradas que se ganha ou se tenta ganhar, dentro da incerteza geral que é o fluir, onde tudo se transforma [...]. Tentar parar esse fluir através de uma certeza é a tarefa do Diabo". Aqui, o Diabo é pensado como potência da designação. É metáfora de "o incerto no certo", *vazio*, *nonsense*, *efeito*. Ao passo que, para Riobaldo, o efeito-certeza é a metáfora "Deus".

também o espaço do livro e o da narração: (não)-ser do Real que inventa, pois linguagem. Daí também a “travessia” de Riobaldo ser apenas travessia da fala que vai efetuando a metafísica daquela. Pelo efeito, o discurso presente desrealiza o passado, denegando o pacto quando reitera “Deus” como futurível.

Visão plástica, o Diabo opera na fala de Riobaldo a espacialização em que emerge a forma do informe. Nela, o sensível é dito figuralmente pelas imagens incongruentes ou por meio do movimento mesmo da linguagem, tornada plástica pelos sobreinvestimentos gramaticais de reclassificação, recategorização e transposição das formas sobre o fundo da substância lingüística. Irrupendo como matéria, a substância aflora como o designado, a coisa, falante e expressiva nas contorções da fala torta entortada. Não como *mímesis* do que é designado, decerto, numa relação exterior de discurso e coisa, mas como *mímesis* de Idéia. O narrador é sujeito tentando a determinação do que vive, na medida em que também é o narrado. Seu imaginário detona na fala aquilo que tenta pensar abstratamente, na imagem da coisa, como memória. Exorcizando o Diabo pela porta da frente da razão, ele retorna pelos fundos dos mitos de sua fala: “os avessos do homem”, indeterminação.

Aqui, propõe-se o Diabo como a alegoria da hermenêutica figurada na fala que pesquisa significações secretas, ocultas na natureza e nos signos. O efeito é obtido por técnica retórica, cujo procedimento básico é a figuração indireta, em que a nomeação de um objeto particular, em geral sensível, objetiva figurar ou significar outro particular (ou geral) mais secreto, idéia ou Idéia. Em *Grande sertão: veredas*, a alegorização é, por isso, técnica da imagem. Pode ser entendida como procedimento retórico, que incide no discurso como modalidade da designação, mas também se lê como procedimento hermenêutico, que incide no sistema de significação da fala e aí formula uma significação primeira, “Deus”, inscrita no mundo e nos nomes. Pela prática hermenêutica, Riobaldo vai do figurado para o próprio, subindo para a transcendência pressuposta, “Deus”. E é Diadorim que lhe permite fazer tal leitura, pois articula-se como um hieróglifo essencialmente metafórico, do qual a operação de “descascamento” revela o primeiro essencial, ainda que a aparência seja difusa, “neblina”, e até hermética. Pesquisa do nome de Diadorim, amor de Diadorim no nome, Riobaldo efetua amor e nome como alegorização do *dáimon*, intérprete ou mediador (*diá + doron*), entre o Uno e o múltiplo: Diadorim é *donna gentile* do sertão e, ao morrer, transforma-se na *spiritual bellezza grande*⁴, fonte do misticismo platonizante do narrador. Quando se observa que a mesma hermenêutica é realizada retoricamente, porém, a coisa fica mais divertida, pois a alegoria passa a ser uma espécie de teatro didático em que a própria figuração mimética da unidade divina é dissolvida nos efeitos - Diabo.

É preciso ver que, sendo verossímil, Riobaldo é bem montado como jagunço que se apeou para subir. Nostálgico de Diadorim, é fazendeiro-crente-em-Deus-casado, cujo sucesso em tal situação depende de negar o passado do jogo pelo

4. Cf. ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*, XXXIII, 8. In: *Obras Completas de Dante Alighieri*. Madrid, La Editorial Católica, 1956. (Biblioteca de Autores Cristianos).

poder no sertão, o amor homossexual do amigo, o arbítrio dos fazendeiros e a força do imaginário do pacto. Sua fixação em Deus e filiais, como a culpa e a ascese, é eficaz até certo ponto, pois sua fala é tentativa de triagem, classificação e arquivamento que, recalçando e elidindo o havido, escorrega, pois nela sempre irrompe, a despeito dele, o que denega: as misérias sertanejas, não só as passadas, também as contemporâneas, como barbárie que sua matriz idealista-religiosa só consegue unificar porque as unifica no mito.

Efetuação crítica pelo avesso das intenções declaradas do narrador, também irrompe o "Sertão" aos pedaços quanto mais se ampara em Deus e na macaqueação das Luzes para ordená-lo como unidade. Como o Diabo, que volta quando mais o denega, o "Sertão" fala, astuto e estúpido, rosnando para as Luzes exteriores, que o cegam, impondo-lhe silêncio, mas também relativizando sua própria fala, que gagueja de inépcia fingida na situação do diálogo entre Riobaldo e o doutor/leitor. Como uma fala sobredeterminada para contar, o oficialismo retórico e algo coelhonetal de Riobaldo é subvertido também nos efeitos do contado, monstruosidade que faz caducar as boas intenções espiritualistas do seu discurso. O excesso, que dá no nada, esvazia-se quando mais se enche, Diabo que fura e rascava a onipotência de Deus, jagunço que atira quando as Luzes se acendem, fundo informe que sobe, quando a forma sensata da representação é dissolvida.

Daí também, e apesar de Riobaldo, um conservador, a crítica irônica da religião oficiada religiosamente: no sertão de Riobaldo, "Deus" é razão prática, metáfora à mão para ordenar pedaços ferozes e a ferocidade dos pedaços. Assim, como a recordação de Riobaldo é anamnese e seu contar é uma ascese, retorna sempre em sua fala o modelo exemplar, vindo d'Além, d'Acima, d'o Eterno, purgação e conversão da alma em "Deus". Donde o intertexto medieval de *Grande sertão: veredas*: novela de cavalaria, saga, corte d'amor, farsa, auto, mistério, pois trata-se, no texto, também do poder e do amor na questão da unidade da alma. Como a *Divina Comédia*, tem muito de uma narrativa teológico-política. Aqui, ainda, a vida humana, passagem, viagem, travessia - de que o Liso do Sussuarão é a alegoria exemplar - passagem do visível para o invisível, do sensível para o inteligível, pois o sentido está além. Aqui, ainda, cada vida é *exemplum*, que não se dissocia da vida e que também não se obscurece em alegoria fechada, sendo antes o signo da passagem e do além. Cada vida se compreende como grupo, esfera de repetição do costume que a põe na liça ou no ordálio do poder: a guerra entre os bandos, o assassinio de Joca Ramiro, a traição do Hermógenes, o julgamento de Zé Bebelo, o pacto com o Diabo... A caução da autoridade temporal é uma confiança armada - mesmo Deus, se vier, deverá vir armado, como diz o narrador. O jogo dos senhores é partilhado, temporal, ao infinito, pois unificado pela idéia religiosa que, no entanto, é prática. Os códigos de honra, as regras da religiosidade infusa que tinge de mistério as ações de Riobaldo e seu bando confirmam a fidelidade irrestrita a chefes e fazendeiros, eles mesmos jagunços, porque "assim é". Por isso, a luta de Riobaldo contra os "hermógenes", que são também os "judas", apenas ratifica o poder no sertão: Joca Ramiro é figura do divino, matá-lo foi traição e pecado. Por isso, os bandos investem o político nas figurações morais e religiosas e o político prolifera nelas: a luta de Riobaldo, no passado, é feita segundo o imaginário dos chefes, o de

um Paraíso terreno a ser renovado no sertão após a traição do Hermógenes pela reposição da velha ordem.

Aqui, Diadorim, Eva ambígua, ignoranda Beatriz sertaneja, vai sendo amado no nome, como signo de sua ascese e de sua queda. Figurado no pacto em que Riobaldo busca a força do imaginário do poder no sertão, o poder se representará como impoder, no passado, pois cego. No presente da enunciação, o engate religioso da metáfora "Diabo" é atenuado pelo triunfalismo de outra metáfora, "Deus", que orienta Riobaldo na via da purgação e da ratificação de uma Nova Ordem sertaneja, exemplificada por Zé Bebelo, que introduz Quelemém, o ideólogo espírita, doador da normatividade da posse da terra e da paz em Deus: "Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar. Porque o bilhete era para o Compadre meu Quelemém de Góis, na Jijujã - Vereda do Buriti Pardo" (p. 406).

Observada pelo ponto de vista do Diabo, contudo, a atenuação é relativa, pois a unidade da ficção do texto é a ficção da unidade psicológica do narrador, da sua situação de fala com o doutor e do seu tema metafísico. Unidade, obviamente, cindida pela contradição. É de se observar, por exemplo, que um dos temas prediletos de Riobaldo, como metalinguagem dessa contradição, é a ordenação dupla da fala, dividida entre um princípio de paráfrase, que reitera uma essência, e um princípio de polissemia, que a relativiza quando a insere na disparidade dos eventos para, por sua vez, recapturá-la. A ordenação dupla se faz como oposição complementar de dois princípios construtivos, jogo com o sinônimo (vários nomes para um ser só, "Deus") e com o homônimo (um só nome para o heteróclito de coisas e eventos, "Diabo"). A oposição é um dos principais operadores lógicos da escrita do texto: o jogo com o homônimo, em que um mesmo nome pode designar duas coisas, como ocorre exemplarmente com "Diadorim", a um tempo homem e mulher, também alegoria platonizante da Idéia, da imagem e do simulacro, ou com "o Hermógenes", sempre referido com o "o" da designação, que o faz um ser da matéria infernal, "bró de jibóia e de cavalo", não é, contudo, determinado negativamente por Rosa como uma carência da linguagem que tivesse apenas um nome para duas coisas.

Rosa faz com que o discurso de Riobaldo jogue ambigualmente com o homônimo para que nele ecoe a disparidade das coisas sensíveis e sinônimas, "Sertão". Esse seu jogo com as semelhanças e, portanto, com a diferença, é também o seu "platonismo" metafórico. Desta maneira, embora usurpe a fala do doutor e fale ininterruptamente, Riobaldo vacila: mesmo quando afirma, nega, pois ou diz um nome para duas coisas, ou vários para uma só, na incessante oscilação. No efeito de inépcia - incapacidade de reduzir a alteridade "Diabo" à identidade "Deus"; incapacidade de dizer o ser do "Sertão", que prolifera tão selvagem; incapacidade de dominar totalmente os usos cultos do doutor, fazendo-os seus no seu uso - a fala de Riobaldo se orienta tanto para a enunciação suposta do doutor, confundida com a leitura do leitor, quanto para os conteúdos que incorpora ilustrando a sua, desmontando-lhes os mecanismos quando expõe sua determinação de fala situada e posicionada, "nonada". Questão técnica, enfim, talvez explicitável pela considera-

ção de pressupostos éticos da técnica de Rosa, que fazem dele um escritor eminentemente político, ao contrário do que tanta crítica medusada pelo mito e pelo signo tem proposto.

Quando Günter Lorenz lhe perguntou o que pensava de ser chamado "revolucionário" da língua, Rosa respondeu-lhe que preferia que o chamassem de "reacionário", pois seu desejo era voltar à origem da língua, lá onde a palavra ainda está abrigada nas entranhas da alma, para dar-lhe a luz segundo sua imagem⁵. A demiurgia alegada, que redefine "revolucionário" com muito humor etimológico, permite, quando substancializada, afirmar que *Grande sertão: veredas* é "[...] a figura mística do nosso Brasil, como síntese do Sertão e da Praia"⁶. Afirmação que se reforça, certamente, pela aura das "intenções" que envolve o homem João Guimarães Rosa, sabidamente um crente em aragens do sagrado, e pelas figurações mágico-metafísicas de suas personagens, quando lidas como pessoas empíricas.

Não importa, aqui, saber se Rosa acreditava ou não no mundo de essências de Riobaldo; mais oportuno é observar como ele o efetua. A forte sinceridade lingüística e antropológica da sua ficção - como extremo rigor no trato da língua; como desejo paradoxal do "estilo" e da forma adequados a si mesmos; como voz e imagem afirmativas da historicidade de seus sertanejos, cujos códigos passam por fora da cultura ilustrada, ainda que sejam determináveis a partir dela - impede que se postule tal unidade mítica como síntese da sua ficção. Como ele diz com imagens roubadas à teologia, o "Sertão" é o mundo em que o homem ainda não provou do fruto da árvore do bem e do mal - donde a necessidade, segundo ele, de uma linguagem singular, linguagem do que ainda não teve voz autônoma, e seus sobreinvestimentos, seu plurilingüismo coletivo de enunciação, a inadequação construídíssima, artificiosíssima, de suas categorias, a carnavalização contínua, sua alteridade contraditória.

Narradores ilustrados sempre ocuparam o lugar de fala do sertanejo, na literatura brasileira, falando por ele ou sobre ele, quando o constituíram como natureza idílica ou decaída, como outro irrecuperável ou a ser convertido às Luzes, como outro alienado nas garras do capital ou perdido para sempre nos determinismos da raça... Livre aparentemente desses guias, em *Grande sertão: veredas* o narrador agora diz, irônico, o que é e o que foi porque ele mesmo é o contado, que passa de tema a sujeito absoluto de sua própria história. O doutor que o visita, representante dos narradores e leitores ilustrados, vai agora emudecido na fala que se apropria, Macunaíma a sério, das suas luzes, constituindo-o como receptor e tema, fazendo-as falar pelo avesso seu lugar ou sua particularidade datada. O leitor, presa das representações ilustradas do "Sertão" ou do Brasil, agora também é neutralizado

5. Cf. Literatura deve ser vida: um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. *Catálogo da Exposição do novo livro alemão*. Frankfurt am Main, Otto Lembeck, 1971. p. 309. Republicado em *Arte em Revista*, 2. São Paulo, CEAC-FFLCH-USP/Kairós, 1979.

6. LIMA, Alceu Amoroso (Tristão de Athayde). Contracapa de TARSO, Paulo de. *O diálogo no Grande sertão: veredas: Guimarães Rosa e Riobaldo*. São Paulo, Hucitec, 1978.

em sua expectativa, pois assiste, nos avessos da fala de Riobaldo, à emergência da fala que estava (está) muda; e, também pelos avessos, tem evidenciada a mera particularidade cultural de sua interpretação. Falam agora as linguagens do mato e, aparentemente, desaparece a velha dicotomia *litoral/sertão*, emblema de outras com que o Brasil é imaginado.

Isso ainda é a metáfora, no entanto. Como a do Hermógenes, a fala emergente é torta entortada, deslocando a mesma unidade imaginária "Sertão" em seus movimentos, não se unificando nem como fala da cidade, nem como fala do mato, para aqui manter os termos que, reproduzindo a divisão *iletrado/letrado*, repõem a divisão social. Dividida, a fala de Riobaldo efetua e mantém a divisão: incorpora as falas costumeiras sobre si, não lhes permitindo espaço, senão o da paródia, com consciência de se fazer como um dos pólos de uma contradição que, sendo lingüística e literária, é política. Falam nela, por isso, linguagens que aceitam todos os nomes porque são o oco de um oco, a "brasilidade", sempre unificável no nada nacionalista de míticas estrelas. Nela, a cultura ilustrada é deglutida pelos mitos que ela mesma monta, num fluxo de discursos tagarelas que se chocam e anulam - cangaço, coronelismo, patriarcalismo, favor, progressismo, nacionalismo, messianismo, velha República Velha, restos carcomidos do liberalismo do Império, coluna Prestes, imaginários do intelectual organizador da cultura que, com redes interpretativas, tentou cercar a metáfora "Sertão" com flores e arame farpado. Na boca de papel de Riobaldo, fracassam como retóricas esvaziadas; o "Sertão" furta-se, negaceia, e volta, resistente, "Diabo", em pedaços.

A constituição de uma linguagem singular para algo que não fala corresponde, talvez, ao lance temerário de fundar uma cosmogonia. Riobaldo, provavelmente, é apenas "Brasil" - mas sem nenhuma unidade. Religião é coisa de poesia, como o mesmo Rosa postula, e a poesia nasce da transformação de realidades lingüísticas. Daí *Grande sertão: veredas* ser texto que a tudo pode incluir, do esquimó ao tártaro, e que a tudo pode responder, tão tagarela, pois confina com nada, uma vez que se esvazia à medida que se transforma no nada do efeito metafísico. A sinceridade impede postular toda síntese, enfim, porque é justamente a construção de um unificado de essências que faz falar a voz dividida do "Sertão". E é a construção das idealidades, "Deus", "Diabo", que muito justamente implica a questão da técnica, lingüística e literária, à qual Rosa imprime fortíssimo sentido ético. Porque "impiedade e desumanidade são reconhecíveis na língua" e porque, instrumentalmente, "Zola vinha apenas de São Paulo", Rosa tem a fantasia de reescrever a própria língua, como ficção da Língua que se falou antes de Babel e que unifica, no mito e na intuição, a disparidade petrificada dos usos da língua, que são índices da atual divisão. Assim, como a literatura é ficção, a reescrita da língua é espécie de ficção da literatura, evidenciando, paralelamente à narração e ao narrado, as potências miméticas da linguagem efetuadas como corpos incorpóreos, vestígios dos movimentos produzidos na língua. O que se radicaliza em *Tutaméia*, em que a arte de Rosa se imita a si mesma na hipertrofia do procedimento, ou pela paródia do "estilo Guimarães Rosa" dos contos, ou pelos quatro prefácios, também interessantíssimos, que são simulacros de um gênero impossível, em que a teoria é ficção de

racionalidade figural, teatralizando o projeto literário do autor no nada de um efeito de imaginário, dado a ler como desnudamento do processo que o complica.

Além da reclassificação e recategorização gramaticais, Rosa costuma agir por meio da etimologia e, ainda, da falsa etimologia, quando relaciona o significado de um termo com uma representação sinestésica do objeto que o termo designa⁷. O recurso ao arcaísmo, que não mais se diz e é memória coletiva do signo, e ao neologismo, que ainda não se disse e é dito, faz dessa linguagem um meio de temporalidades ideais que, na recepção, como que se anulam no vazio de uma fala de referência ausente. No caso, contudo, extremamente apta para figurar uma ausência de voz que, sendo sempre interpretável como voz da Ausência, é, no entanto, objetivamente histórica. O que é um abismo de Rosa e que no Brasil só terá similar não menos admirável em Lispector é que sua linguagem constrói a fala de um fundo que é uma não-linguagem radical. Este é o seu Formalismo, aliás: dissolve a forma aristotelicamente adequada e ela subsiste a si mesma como miragem que assombra o discurso, como imagem do procedimento e figuração de outra cena indizível, na mímica de alteridades.

No mito de Rosa, a amorosa valorização dos seres constituídos de exceção, loucos, débeis, poetas, crianças, jagunços e pobres, faz personagens os que, como um impensado, a cultura dominante desclassifica como irrepresentáveis, pois irresponsáveis, sem competência para falar. São sempre de se reler "Partida do Audaz Navegante", "A Menina de Lá", "Sorôco, sua Mãe, sua Filha", de *Primeiras Estórias*, "O Recado do Morro", de *Corpo de Baile*, ou "Meu Tio, o Iauaretê", de *Estas Estórias*. Neles, personagens despossuídos de toda competência tornam-se sujeitos de discursos e ações que, no nonsense que psicografa a voz da Ausência, estabelecem pelo avesso os limites do discurso tido como produtivo, adequado e universal. Por isso, o mito, o arcaico, a metafísica e Deus não consistem num efeito positivo que espera a identificação e a adesão beatas do leitor. Não estão instalando nada, pois são máquinas míticas de exibição de singularidades que investem contra os fundamentos da racionalidade instrumental que hipostasiam os agentes dos discursos na loucura, na debilidade, na puerilidade e na pobreza.

Aqui também assume relevo a reiterada negação da "lógica", de declarações e da realidade da ficção de Rosa. Embora possa significar o "irracionalismo" do homem - o que absolutamente não vem ao caso - em seus textos a negação só se deixa definir como contrário de "racionalidade", como seu avesso caótico, que implica a valorização regressiva do mito, quando se substancializa a metáfora. A negação, produzida por procedimentos técnicos e sempre lógicos de um intelectual, é antes negação do que o termo "lógica" pode implicar *tecnicamente*, como padrão genérico *interposto* na figuração. Rosa, deve ser óbvio, é um autor anti-aristotélico

7. Cf., por exemplo, Carta de 28 out.1963. In: *João Guimarães Rosa: correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo, Inst. Cultural Italo-Brasileiro, 1972. p. 40: "Catafractos - [...] Aqui a 'maluqueira' foi minha. Misturei um dado onomatopaico: a galinha d'angola vive a gritar: - Tou frac! Tou frac!... - com um significado tirado do Latim: *Cataphractus* = encouraçado de ferro, vestido de armadura... por causa do aspecto da ave".

e, em sua negação do "classicismo", opera com imagens incongruentes e deformantes.

É oportuno lembrar que, quando é determinante o conceito de *forma*, que se pensa através do suposto de um sujeito postulado racional e pré-constituído como identidade a si e auto-reflexão, evidencia-se a rubrica "classicismo". Neste, a representação é o investimento significante, gramatical e retórico, de casas vazias e pre-determinadas, como gênero que formaliza significados universais já inscritos no sujeito enunciador e que se tornam adequados à situação de enunciação quando filtrados pela ordenação de procedimentos técnicos. Tal investimento se estabelece sempre como modelo - "estilo" ou "gênero" - exigindo ao sujeito e ao discurso os tempos de uma repetição segunda, como a semelhança ou a verossimilhança que se espacializa com clareza e utilidade, como adequação. Assim, basicamente, a *representação* é um desdobramento para fora, linear e espacializante, de uma presença já inscrita, como harmonia preestabelecida da imitação. Tal convenção tem por correlato imediato o controle da imagem, ordenada segundo a classificação em gêneros. Ordem artificial, a imagem deve exprimir e excitar as paixões, mas, sendo antídoto contra o tédio, também enfraquece a credibilidade do discurso quando fora do lugar. Como desvio e quebra do decoro, coincide com a incongruência e, por isso, é prevista como "sentido figurado", um "desvio" do uso que está no uso... Nos classicismos e derivados, como o realismo e o naturalismo, a forma aparece *interposta* na representação. Como efetua incongruência, deformação e indeterminação, a técnica de Rosa recusa justamente a mediação da forma clássica e realista, o que faz livremente pela recategorização da língua nos procedimentos citados, neologismo, arcaísmo, transposição, livre-arbítrio das proporções, etimologia, pseudo-etimologia, metáfora sem primeiro, alegoria etc.

Se é evidente que muitas críticas puderam ver apenas um reacionarismo "irracional" em Rosa, que faria da fixação de Riobaldo em suas obsessões míticas o tema supostamente central de *Grande sertão: veredas*, é que se emolduram na óptica da representação e em seu idealismo aduzido. Materializando o idealismo efetivado da personagem, cegam-se por isso ao *mallarmaico* de Rosa: o teatro impossível de teatro, o arbitrário também da motivação da linguagem, a dissolução das formas sensatas, que reescreve as línguas no nada. Produzindo indeterminação no texto, e eis aí o Diabo de novo, o trabalho de Rosa é o de figurar o movimento apto a levar o leitor a uma experiência *aquém e além* da representação sensata, experiência mitificada como essencial. Essencialismo tanto por críticas que o exaltaram como "revolucionário", quanto por outras que o expurgaram como "reacionário", considerados aqui os valores dominantes que dividiram sua recepção nos anos 70. A experiência, contudo, nada tem de essencial. Ou melhor, apenas é essencial metaforicamente, como efeito de sentido de uma técnica. E também era essencial, até o advento dessa situação em que estamos, porque era utópica e podia consistir em explicitar os limites mesmos da representação e dos efeitos semânticos de misticismo e substância.

Produzindo, pois, personagens em cujas falas a relação *nome-coisa-significado* é insensata - da perspectiva de uma adequação dominante que já perdeu a memória da sua própria convenção - Rosa evidencia a historicidade das falas, tanto

a do narrador sertanejo quanto a do doutor visitante em *Grande sertão: veredas*. Jogo de linguagem outro, que metaforiza retóricas neoplatônicas, seu texto desloca as designações correntes, propondo como nomes para a designação outros nomes e significações que um uso não admite, por serem tidos como inverossímeis e impossíveis, deformantes como o Diabo. Evidencia-se sempre em sua ficção, contudo, que enunciados têm valor pragmático de decisão e convenção, não de verdade e adequação: “Pão ou pães, é questão de opiniões” (p. 9), como diz Riobaldo. Talvez sua intervenção política, paralela do seu empenho ético, seja a de fazer com que o leitor pense que “não é possível pensar assim”, e que simultaneamente pense que sim, que é possível, sim, quando seu pensamento se pensa, pluralizado.

Tal efeito é obtido por Rosa pela substituição de signos indiretos - como mediação - por figurações imediatas, produzidas como que extraídas de uma linguagem anterior às classificações conceituais e gramaticais, língua osso-de-borboleta que existiu antes de Babel, nonada. Observa-se na sua ficção, por isso, a *tensão* entre os efeitos de imaginário “irracionalista”, emanados da concepção mágico-metafísica de suas personagens, como Riobaldo, e efeitos “racionais”, não explicitamente críticos, quando da encenação cruzada deles no texto. Exibindo seus limites de prática construtiva, no entanto, a palavra que figura o a-histórico do mito trabalha na negação do seu próprio desgaste ideológico nos usos. Idéia teatral, como se disse, tem analogia com a do Mallarmé, de *Mimique* onde, dizia Deleuze, figuram-se não tanto eventos e estados de coisas que são objetos do movimento, mas produz-se o movimento mesmo, sua pantomima duplamente muda, por transposição e estrutura de uma “terceira margem” da linguagem, a do sentido⁸.

Idealista em suas declarações, Rosa metaforiza uma imaginação neoplatônica e a diz “indizível”. Não por acaso revela o gosto, quase mania, pelos paradoxos legíveis em toda a sua ficção e que são técnicas de inversão de sujeito e predicado que deslocam determinações do conceito tido como adequado e mesmo “natural”, segundo critérios de uma lógica de verdadeiro e falso: “Deus existe mesmo quando não há” (p. 49).

Por isso mesmo, a “língua do indizível” ou do “supra-senso” é, no caso de *Grande sertão: veredas*, a língua da divisão operada como divisão na língua: o “Nonada” que o abre e atravessa, a contínua negação e denegação que o perpassam todo são índices desse trabalho que, fazendo falar essências, faz falar o “Sertão” como contradição mantida.

Grande sertão: veredas é texto em que a representação do histórico está clivada, obliquamente dissimulada, na saga mitológica: na estória cíclica, na repetição de uma temporalidade e movimentação formais, específicas da região que a narrativa inventa, introduz-se a história, linearização fictícia que transforma e corrói o tempo do mito. Isso se dá no tempo da ficção, ainda que, no da enunciação, proliferem falas contrárias e contraditórias. No Riobaldo-jagunço, o do enunciado, é que irrompe a negatividade que, inquietação com o seu destino prefixado pela or-

8. Cf. DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1968. p. 16 e segs.

dem social, quer a mudança, hipostasiando-a como Diabo. É o mesmo Riobaldo que, não obstante a posterior confirmação, quando chefe de bando, dos padrões violentos de comportamento herdado, introduz no sertão um desequilíbrio que é a um tempo iniciativa pessoal e perda do objeto amado. No passado, constituído no jogo da presença sagrada através do pacto com o Diabo, Riobaldo desloca a Presença do mundo, o que o estabelece como consciência "iluminista", filosofante, "em que tudo reluzia com clareza". Assim, se antes a Presença era inquestionável, pois tão exterior e transparente quanto a Lei do mando, depois do pacto a consciência é questionante. Interiorizada como lei moral, a Presença é diferida, relativizada como legislação arbitrada pela consciência apenas. Assim, também, em sua ação como chefe de bando, Riobaldo se evidencia o arrivista típico, preocupadíssimo com sua imagem e com os sinais exteriores do reconhecimento adequado, sendo seus atos uma hipérbole do poder, como arbitrário do arbítrio, excessivos no desejo de equivaler à imagem de grande senhor cavaleiro. Paródia da Lei, o efeito é de farsa, em cujo cômico se lê também o tema da cegueira do poder: como no caso do recrutamento dos catrumanos do Sucruíú, com desvalidas armas (p. 336): ou, na fazenda de seô Josafá Ornelas, a dúvida de Riobaldo: "[...] se competia, sendo eu um chefe, aturar que um outro fiasse e tecesse, guiando a fala" (p. 348); ou a fala de Diadorim: "[...] você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem..." (p. 353); ou o caso de Constância Alves (p. 356) e, principalmente, no episódio divertido do homem com a égua e a cachorrinha (p. 357-63).

A divisão observável no texto de *Grande sertão: veredas* (já analisada e demonstrada por José Carlos Garbuglio⁹, a primeira, em que Riobaldo conta cruzado e recruzado; a segunda, em que lineariza o contado) também corresponde à representação mesma do tempo cíclico do mito nas sociedades agrárias e à de outro tempo, que o lineariza. É um tempo sem conflito, mas a história o pressiona por meio dos chefes que, agindo, geram contradições que não o anulam, embora o deneguem. Assim, na primeira parte, na contínua movimentação das ações (da ficção) e no contar cruzado e recruzado (da enunciação) insiste o princípio unificador do grupo, conformidade quase que absoluta às práticas preestabelecidas como modelos de ação: é tempo em que o presente e o futuro se encontram preformados no passado. Toda inovação é renovação da tradição, todo gesto novo é uma repetição, toda mudança é formalidade, pois os códigos voltam-se sobre si mesmos e, regredindo até o princípio ordenador, Lei, fidelidade armada, reiteram-se exteriores e transparentes.

O fora dessa ordem fechada e repetitiva são as armas do Governo, do qual Zé Bebelo é a ambígua prefiguração: retórico, gabola, macaqueando a Ilustração laica na fantasmação da deputança. Porém a animalidade bruta nela se inclui, como exemplaridade cósmica da Lei já realizada pelo grupo: homens desbastam os dentes assemelhando-se a piranhas, outros dormem farejando o ar quando lua cheia, peludos, orelhudos; rios e pedras, pássaros e buritis, cavalos e veredas figuram, como emblemas, a particularidade de cada um, pertença ao grupo. Riobaldo, que no

9. Cf. GARBUGLIO, J. C. *Op. cit.*

juízo de Zé Bebelo fala em seu favor, aí descobrindo também o gosto do poder, rosinhas flores, por ele se influencia. Além disso, no presente da enunciação, quando fala com o doutor, embora assevere que a antiga ordem está extinta, expulsando-a para a animalidade bruta, ele a reafirma bravíssima. Como na caracterização do Hermógenes, criminoso não por seus atos de tortura e morte, antes pelo crime maior de traição aos laços de fidelidade.

Pactos com o Diabo teatralizam o poder. O Demônio, ao contrário do que dele dizem as línguas teológicas convertidas ao Bem das instituições, como a de Riobaldo, é potência de alteridade: nele opera às avessas uma economia do sagrado em cuja encenação se desestabiliza o estabelecido, paradoxo que afirma o excesso. Por isso, a duplicidade constitui-se como negatividade zombeteira, diferença. O pactário perde a alma e fracassa, contam tradições piedosas; contudo, isso costuma ocorrer porque, conduzindo-se avesso ao previsível, nunca lhe ocorre - além disso -, ele geralmente não o deseja -, que sua imaginação possa legislar incondicionalmente e, assim, converter. O pactário deseja o poder sem alegar consensos. Falsa singularidade, no entanto, porque é constituído como falso pretendente, um individualista que se vê obrigado a articular o poder no segredo, na perversão que explicita o Divino do qual é emanção. Daí se poderia depreender que se deva desconfiar de que o Diabo é mais que emanção de Deus, sendo instrumento d'Ele, ou uma de Suas táticas prediletas, como uma convenção dramática Sua, pela qual os fantasmas dos pactários dão-se em teatro no qual a diferença encenada está prevista quanto ao alcance do seu didatismo.

Riobaldo sabe disso e justifica-se: se a figura do Diabo corresponde ao imaginário da força no sertão, fazer o pacto com "A Figura" consistiu, no passado, na apropriação da força do imaginário e, investindo-se nela, em mudar o sertão. Preenchimento figurado de uma solidez que falta, o pacto é feito para corresponder à imagem que supõe que Diadorim faz dele (*amor*), para corresponder à imagem que o grupo faz do Hermógenes (*poder*) - enfim, para corresponder à força do desejo. Há no pacto duas direções: uma é secreta e inominável também para Riobaldo mesmo: *amor* (pois jagunço, cabra macho, nunca poderia consentir na imagem desse amor homossexual); a outra é explícita, apenas enquanto força: *poder* (que o constitui jagunço-chefe). Ambas se superpõem, ironicamente, pois o poder, buscado por amor e, este, negado pelo poder: *efeito-Diabo*. A relação que Riobaldo estabelece entre o poder e o fantasma exige que a imagem do Diabo funcione como um sintoma do entrever, ou sintoma de uma vidência. Assim, Riobaldo faz de sua própria imagem, após o pacto, um fato conformado pela idéia de futuro, que lhe transmite um "já ocorrido" e que a imagem confirma. Tal reconhecimento, no entanto, petrifica-se em inação, porque ele se deixa falar pelo poder tradicional do Outro em sua crença absoluta em sua infalibilidade, crença em relação à qual sua inércia vai a *pari passu* com a credence, com o espiritismo, com a vidência de sentidos ocultos em tudo - quando o jogo é totalmente explícito. Por isso, vendo uma outra cena, que o orienta a partir do pacto, Riobaldo está cego.

Sua inépcia em nomear o Outro, quando enuncia, ou seja, "O Que-Diga", talvez "O Um-que-não-existe" ou certamente "O Cão", que pode ser "O Sujo", mas

também “O Sempre-Sério”, isto é, “O Que-não-Ri”, escapolindo à designação precisa, também pulveriza a substancialização passada: “O Xu” tem mil nomes, e mais “O O”¹⁰. O Riobaldo-contado, personagem de Riobaldo-narrador, torna-se falante logo após o pacto, pois substancializa a força do Diabo. Os companheiros o percebem: “Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...” - me perguntaram; o Alaripe perguntou. Será que de mim debicavam?” (p. 321).

Com o pacto, tudo “reluzia com clareza” (p. 321) no “pensar de novidades” (p. 321): culminação de um processo que até então, latentemente e a intervalos, vai-se tramando como causalidade estritamente humana, um discurso de inclusão de Riobaldo no bando é substituído por outro, como aparição de outro “eu”. Vários atos e fatos concorrem para isso - por exemplo, a força das palavras do Reinaldo, Diadorim, mostrando-lhe que a guerra mudaria quando ele o quisesse. E, ainda, uma necessidade aduzida de auto-conhecimento no reconhecimento das arbitrariedades do poder:

“Mas, no fato, por alguma ordem política, de se dar fogo contra o desamparo de algum arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães [...]. Eu tinha medo de homem humano. A verdade dessa menção, num instante eu achei e completei: e quantas doideiras assim haviam de estar regendo o costume da vida da gente, e eu não era capaz de acertar com elas todas, de uma vez!” (p. 307).

No trecho se lê a figuração do conhecimento político do jagunço, quando pensa na identidade da “gente como nós” podendo ser atacada a mando dos chefes-coronéis donos do “Sertão”. Destarte, passando sua vida em revista, Riobaldo arquivou a possibilidade de se casar com Otacília (p. 310), por ser ela de excelsa condição social - filha de fazendeiro - e, ele, jagunço pobre. Também índice da consciência política do Riobaldo-jagunço é o fato de, pouco antes do pacto, ver seô Habão, fazendeiro do retiro do Valado, e que diga ter reconhecido, naquele momento, que: “[...] fazendeiro-mór é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório ” (p. 312-3)¹¹.

Como diz Riobaldo, queria ser *outro* e mais - o que não se deveria ler apenas metafisicamente. Com o pacto, ele até então “Um raso jagunço, cachorrando por este sertão” (p. 305) presume e comanda o jogo do poder - coisa que indiretamente o faz perder Diadorim, pois o mesmo imaginário da força impede que homem ame

10. Escrevendo sobre a possessão diabólica de Loudun, ocorrida por volta de 1610/1630, e citando Benveniste, Michel de Certeau afirma: “Não é surpreendente que esta movimentação tenha o seu ponto de emergência e maior intensidade na articulação do ‘eu’ com o nome próprio, se é verdade que o ‘eu’ é, na linguagem, o ‘signo único, porém móvel’ (como ‘tu’, mas diferente de ‘ele’) que ‘está ligado’ ao exercício da linguagem e declara o locutor como tal’. [...] É a este signo ‘vazio’, que se torna ‘cheio’ desde que o locutor o assumia, que remetem, inicialmente, os deslocamentos diabólicos da possuída”. Cf. DE CERTEAU, Michel. *A linguagem alterada*. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1982.

11. Cf., a propósito dessa relação de dominação, *A dominação pessoal: agregados e camaradas*. In: FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1976. (Ensaio, 3).

a homem; casando-se com Otacília, tornando-se efetivamente fazendeiro, Riobaldo chega lá, contudo, mudando de *status*, coisa que ainda expia no ato de contar.

Desdizendo o que diz, recusando-se a fixar o sentido em proposição definida e definitiva, evidenciando que o range-rede de especular idéia se embalança pelo avesso do jagunço pobre cachorrando pelo sertão, Riobaldo teatraliza um movimento de ambigüidade também ambígua: ao mesmo tempo em que, pela inovação e ilegitimidade, sua fala designa pelo negativo a ausência de uma linguagem comum e impossível, também implica movimento de afirmação de outra linguagem para o "Sertão", Brasil. Esta é, por assim dizer, a utopia lingüística de Rosa pois, nonada, aventuras são também sem tempo e sem data.

E aqui volta o Diabo. Se recusa a forma sensata como prescrição da "imitação", no sentido da adequação e mediação referidas, Rosa adota, porém, a forma como *mimesis* da Idéia platonizante. Pesquisadas para encenar possibilidades da Idéia, suas figurações constróem sempre uma essência, que se afunda para aquém dos signos, matéria cavernosa bronca como o Hermógenes, e que se sublima para além deles, luz divina escura como Diadorim. Aqui, no entanto, a efetuação de unidades também divide e separa, pois a fala se materializa na figura espacializante e se esvazia na Figura nadificante. As duas repetições fortes que vincam *Grande sertão: veredas* - a dos nomes do Diabo, espécie de repetição hipotética, que avança pelo negativo e pesquisa, numa multiplicidade homônima de coisas e nomes, um mesmo vazio - "Não é, mas figura de ser" (p. 229); a do nome de Deus, espécie de repetição categórica, que avança pelo positivo e pesquisa, numa multiplicidade sinônima de nomes e coisas, a unidade inexpressa de uma idéia - "Deus existe mesmo quando não há!" (p. 49) - sobrepõem-se, guerreiam-se e anulam-se, em todos os níveis do texto. Exemplar é o duelo final, no Paredão, quando Diadorim e o Hermógenes, também alegorias desses princípios metafísicos, lutam e se matam, dando origem à memória e à fala de Riobaldo.

Organizado pelas duas repetições, Riobaldo produz, no ato de fala, unificações instantâneas e precárias das versões do que diz, imediatamente pulverizadas por outros enunciados retificadores que, negação e denegação, distribuem a fala como suspensão do sentido. Esta é imediatamente metalinguagem, como paródia das Luzes pela inadequação programática das imagens do narrar *in fieri*, e "psicologia" do narrador, como divisão, na fimbria entre "Luzes" e "Sertão", amor hetero e homossexual, pobreza e propriedade, dúvida e certeza. Pela "álgebra mágica" - expressão com que Rosa, na entrevista com Lorenz, cita neoplatônicos florentinos do século XV e idéias de Novalis sobre o "real autêntico absoluto" da poesia - que reescreve a língua, desloca-se a mesma firmeza suposta em sua interpretação religiosa: como se disse, "Deus" também não instala coisa alguma, pois, sendo o conceito unificador das metáforas para o narrador-personagem, é sempre a metáfora da metáfora, como produto do diabolismo da técnica. Falando dele, aliás, eis de novo o Diabo: poder, potência da alteridade, força do imaginário e imaginário da força, também nada, estando em tudo.

Fazendó-se nesse vazio, a fala se inventa como alienação mantida de um idêntico irrecuperável: quanto mais se afirma o projeto reminescente de Riobaldo,

mais se consolida em ausência do fantasma da unidade, que foge, e mais o narrar e o narrado se subvertem, sob sua supervisão, como partes e artes do Diabo. "A Figura" também tem função catártica, explicando para Riobaldo a essencial barbárie da metáfora "Sertão": os casos que relata, como o da malvadeza dos Tucanos, a fazenda em que os cavalos são massacrados, fazem com que ele infira o Outro, petrificando-os momentaneamente nos acasos das faces homônimas de um jogo de "O Dado", que é também "O Dê", de Mallarmé, alienando-os nelas, enquanto se fecha em sua auto-imagem precária de fazendeiro-crente-em-Deus-casado que já ultimou os prazos.

Fragmentando o relato, o procedimento diabólico retarda a ação e o objeto erótico supostamente lembráveis, perturba a ordem sensatamente linear e, ao cabo, já se disse, quase faz a narração caducar no inverossímil quando lida como unidade e adequação. Mas também já se disse que Rosa trabalha com imagens sem similitude adequada, à moda neoplatônica, não com formas aristotelicamente determinadas: a incongruência é adequação de outra ordem.

Por isso mesmo, muito se diverte quando a linguagem deixa de ser constituída como morphe, forma adequada de um fundo: o texto solta o fundo quando aproxima e funde análogos distantes, eis aí, vanguardas, um Guimarães Rosa "barroco". Não um fundo essencial, substancial, contudo, mas fundo como forma do informe, produzido racionalmente como indeterminação que nega a "lógica": rosar da terra, tortas raças de pedras, farfal das folhas, bró de cavalo e de jibóia, inocência da maldade, amor, luz divina, Um: "Grande Sertão" e as metáforas de suas processões.

A linha incorporeal que separa¹² *determinado de indeterminado* e que em João Guimarães Rosa é o "terceiro pensamento" ou a "terceira margem" distintamente inapreensível torna-se operador na dissolução de oposições como *idealidade/matéria*, *razão/loucura*, *adequação/incongruência*, *legível/ilegível* e afins. Dissolvendo-se a forma classicamente adequada, os segundos termos das oposições irrompem excedidos, ganhando voz própria a nada referida. Deixam-se, contudo, traduzir como materialidade e como Um, em homens e coisas, ora como justaposição de pedaços sem lei, *aquém*, ora como caducidade da forma, *além*. Dominante em *Grande sertão: veredas*, o procedimento de dissolução é regra de toda a ficção do autor¹³.

Efeito máximo de metafísica obtido pela dissolução das formas adequadas no monstruoso que, sendo irrepresentado, faz pensar e representar, a luz negra do seu

12. Cf. DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 199-200.

13. Em *Grande sertão: veredas*, o Diabo é bem a figura do Cão que rosna para a universal adequação, produzindo indeterminação. O texto vinca-se com a linha aludida, separação precária da forma e do informe: a cachoeira, que é barranco e água, mas que, consumida a água, não é (p. 11); a mandioca-doce que pode de repente virar azangada; e a mandioca-brava que pode vir a ser mansa (p. 12); os casos de maldade puríssima confinando com a santidade, como a do Aleixo (p. 12), de Pedro Pindó e sua mulher (p. 13), de Maria Mutema (p. 170-4); a estorinha da faquinha caída no tanque de

fundo ilumina ferozmente as Luzes, apagando-as no humor, deixando-se representar como contradição. Para unificá-la, Riobaldo-velho, o proprietário, coerentemente recorre a Deus. E é Zé Bebelo - também figura do Governo que prefigura, no tempo da ficção, a outra lei, o Estado - que não por acaso direciona o jagunço para o evolucionismo espírita-positivista de Quelemém... Outra vez, o Diabo trama, aqui, nonada, nenhum.

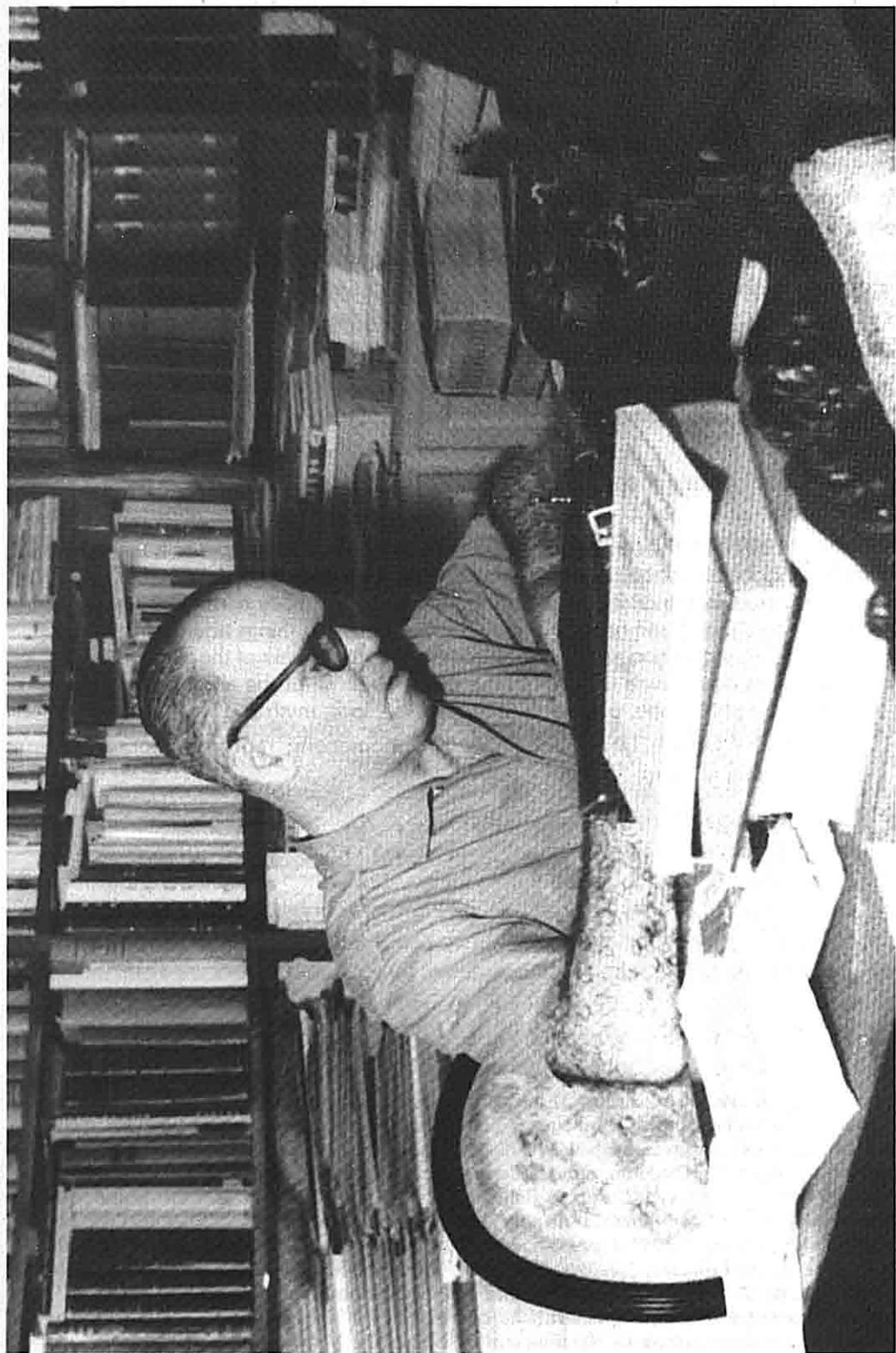
A *mímesis*, ao mesmo tempo que instala (*ver - stellt*) na Floresta Negra, descentra no mato de Riobaldo: binarismo da representação que evidencia a força do simulacro, espaço do Diabo sempre fora do lugar nos efeitos de humor. As incertezas de Riobaldo, representadamente metafísicas e psicológicas, são contradições operadas tecnicamente. Submetendo o que se diz ao modo de dizê-lo, *Grande sertão: veredas* evidencia a ficção, nonada, que tantos realizaram como o regionalismo, em que o mato alegoriza a Floresta, seja como força, seja como fraqueza do tipo Riobaldo, sempre universalizável no nada.

THIRD MARGIN

ABSTRACT: In João Guimarães Rosa's *Grande sertão: veredas*, the unity of Riobaldo's enunciation is divided by the complementary opposition of two constructive principles, as a game with *synonyms* (many names for an only being, "God") and *homonyms* (only a name for many things and events, "Devil"). The opposition maybe is the main metalinguistic mark of the text and it articulates other levels of sense in the novel, as those of the allegories of neoplatonic philosophy, political fight in "Sertão", love, myth and language.

KEYWORDS: Devil; God; synonym; homonym; representation; neoplatonism; allegory.

barbatimão e cuja lâmina é roída (p. 21); a terra louca, lagoa de areia, do Liso do Sussuarão (p. 39); a animalidade dos jagunços do Hermógenes (p. 127); o macaco comido na fimbria do Liso, e que era homem (p. 44); a expressão repetida "O diabo na rua no meio do redemoinho"; o Hermógenes, louco diabo indistinto; Diadorim, duplicidade mimética. E, principalmente, a "rua" do Paredão, lugar do lugar. Cf. ainda, em *Corpo de Baile*, a personagem do Chefe Zequiel, de "Buriiti", que sofre de insônia vigiando o "imundo" da noite, em pânico com a indeterminação que vem dos mil ruidos do silêncio; ou, em "O recado do Morro", a lenta determinação da voz indeterminada da montanha. E, em *Primeiras Estórias*, as meninas Nhinhinha, de "A menina de Lá", *aquém*, e Brejeirinha, de "A Partida do audaz Navegante", *além*; ou o louco na palmeira, em "Darandina", que vê o "supra-senso" porque rompeu a linha; ou a música, em "Sorôco, sua Mãe, sua filha"; ou os óculos que corrigem a miopia de Miguilim, em "Os Cimos" e a "As Margens da Alegria", etc.



João Guimarães Rosa, 1966. Arquivo IEB.