



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL

RECORDAR É MUITO PERIGOSO
A MEMÓRIA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Yuri Moura Moysés

Brasília

2015

YURI MOURA MOYSÉS

RECORDAR É MUITO PERIGOSO

A MEMÓRIA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Artigo apresentado ao Curso de Letras Português da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para obtenção do Grau de licenciando em Letras Português.

Orientadora: Professora Doutora Fabricia Wallace Rodrigues Eyben

Brasília

2015

Introdução

Grande Sertão: Veredas, obra cujo título — metonímico, catafórico, antipodal etc. — faz cócegas na curiosidade. Se fosse, como planejado anteriormente pelo autor, *Veredas Mortas*, boa parte do encanto estaria desfeito, pois seria muito direcionado, explícito. O nome final, ao contrário, é uma *encruzilhada* semântica, logo acaba expressando melhor a própria ideia de “veredas mortas”, além de apontar para diversos outros sentidos.

Daí surge o estranhamento que motivou a escrita desse ensaio: o menos exato pode ser o mais exato? A resposta, não menos sinuosa que a pergunta, foi se desenvolvendo em duas seções complementares: *Certão e Exatidão* e *Poesia*. Ambas recorrem ao conceito de exatidão cunhado por Italo Calvino, cada uma à sua maneira. No título da primeira parte, a palavra “certão” foi escolhida por dois motivos: primeiro, porque é um interessante homônimo, cujo significado expressa o oposto das ideias comumente associadas ao sertão; segundo, porque o *ão* final dá uma atmosfera de aumentativo, como se o certo necessitasse superar a si mesmo, tornando-se certão. Juntando os dois motivos, chega-se até a exatidão sonhada por Riobaldo: uma mistura de opostos que busca uma verdade maior.

Tal verdade é a *Poesia*, tema da segunda parte do ensaio. Eis o auge da exatidão, pois o relato do poético exige extrema condensação, ou seja, o cerzir perfeito entre a forma e o conteúdo. Assim, Riobaldo, peneirando suas palavras, separa o essencial do contingente e consegue dizer mais com menos. Aí estão as suas lembranças mais verdadeiras, alicerçadas no suprasensu do vivido.

A memória, então, ocupa papel central neste ensaio. Entender suas relações com o estranho exato, abraçador do inexato, é o objetivo do texto. Para tanto, foi necessário observar com atenção a imensa fala de Riobaldo, que ao mesmo tempo narra e comenta sua memória. Dessa forma, a análise proposta aqui considera o discurso riobaldiano uma narrativa autopsicográfica (à maneira do fingimento poético de Fernando Pessoa), capaz de plasmar ordem e desordem para recordar — para viver — o passado.

1. Certo e Exatidão

Recordar é... muito perigoso. Porque não há memória — a memória se faz ao lembrar, nem chegada, nem saída, à margem das margens. Definir o que foi e o que não foi torna-se nebuloso em um universo de pastos indemarcados, onde tudo é e não é. Se “tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo” (ROSA, 2001, p.394), como, então, saber o caminho, como narrar?

Perder-se no vaivém não parece uma boa solução para Riobaldo: “Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar — é todos contra os acasos” (ROSA, 2001, p.92). Ele quer achar uma ordem, um sentido, porém o que avulta, no primeiro momento, é a falta desses elementos, jorrando por uma boca “desordenada”, que traz à tona a volubilidade dos sentimentos, o relativismo das posições políticas, a *doideira do mundo misturado*. Ademais, existe a incomunicabilidade das sensações:

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhoã. (ROSA, 2001, p. 502)

Diante de tantos empecilhos, como deixar de contar *malmente*, como não escorregar no falso? O próprio nome do personagem já encarna a problemática: “rio” pode ser substantivo (leitura de M. Cavalcanti Proença)¹ ou prefixo — “antepositivo, da raiz gr. *rhu-*, do v. *rhéó* 'correr, escorrer, verter'” (HOUAISS, 2009). As interpretações são complementares e semanticamente amalgamadas, afinal a figura do rio não aparece na obra com tons estáticos; pelo contrário, representa o fluxo incessante, a profundidade insondável, o infinito. Então, não surpreende que esse “correr baldo”, onomasticamente anunciado, seja também o princípio (des)ordenador da narração: “a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra

¹ PROENÇA, 1958 apud MACHADO, 2013, p.60

banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou” (ROSA, 2001, p. 63).

Narrar, portanto, é difícil não “pelos anos que passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (ROSA, 2001, p. 241). Se a inconstância é o fulcro do problema narrativo, por que Riobaldo considera a ideia de que as pessoas estão “sempre mudando” como “o mais importante e bonito do mundo” (ROSA, 2001, p. 48)? Só há redenção com confusão — “Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima / Da trilha certa se acha sempre a par” (GOETHE, 2013, p.55) —, e é preciso passar pelas veredas tortas para chegar às veredas altas.

Destarte, quando Riobaldo diz “ou conto mal? Reconto” (ROSA, 2001, p.93) ou “esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas” (ROSA, 2001, p.46), o que ele está buscando (e praticando) é a *exatidão*, se entendermos essa palavra da mesma forma que Italo Calvino:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês, “icastico”, do grego εἰκαστικός.
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 1990, p. 71-2)

Dos três itens, só o primeiro será analisado nesta parte do trabalho; os outros dois aparecerão na próxima seção. Aparentemente, pode soar estranho considerar uma narração tão contraditória – cheia de sombras, regressões e avanços – um projeto calculado. Como acontece sempre no livro, aqui não há pureza, mas paradoxo: apesar dos meandros da narrativa labiríntica, Riobaldo assevera — “não narrei nada à-tôa: só apontação principal” (ROSA, 2001, p.390). O caráter calculista, ademais, aparece explicitamente quando Riobaldo revela que Diadorim era, na verdade, mulher, pois tal revelação só é feita no fim da estória, para que o interlocutor (e o leitor) fique(m) “sabendo somente no átimo em que eu também soube” (ROSA, 2001, p.738). Esse esmero ordenatório, todavia, contrasta violentamente com outra ideia do personagem, exposta anteriormente:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. (ROSA, 2001, p.138)

Diante desse choque de ideias, os opostos, observados isoladamente, não ajudam a entender a obra, porquanto é justamente a interação dos elementos díspares que proporciona a chave para a compreensão dos enigmas narrativos. Como ensina Riobaldo, “querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar” (ROSA, 2001, p. 40), raciocínio também aplicável à busca apaixonada pelo exato, que acaba por ensinar o aparecimento do impreciso. Afinal, uma vida repleta de peripécias e movimentos turvos não pode mesmo ser contada de forma puramente sistemática, logo para ser exato *a fortiori* é preciso não alijar o inexato, mas abarcá-lo. Por isso, Calvino, escrevendo sobre Leopardi, nos diz:

Para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera (...) O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros (CALVINO, 1990, p.75)

O mesmo vale para Riobaldo. Ele cita diversos nomes, descreve detalhadamente os lugares, relata suas sensações e reflete sobre o impreciso no ato de narrar: “Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem. Com isso minha fama clarêia? Remei vida solta.” (ROSA, 2001, p.57). Se a perguntar admitir uma resposta, é possível que ela seja: sim e não. Em alguns momentos, o contar cronológico parece satisfazer Riobaldo, em outros, ele precisa encontrar outras formas para realizar uma *mimesis* mais precisa. Assim é feito o velar e o revelar da estória:

Bem que eu conheci Otacília foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça, conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião. Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança? (ROSA, 2001, p.209)

As lembranças ditas temporãs são muito significativas não só porque mostram um embaralhamento mental e, dessa maneira, refletem as incertezas do

passado, mas também porque nos indicam o que Riobaldo aceita adiantar e o que ele quer reprimir. Nesse jogo de luz e sombra, o encontro com Otacília — figura amiúde associada ao sol, ao claro — pode ser “adiantado”, enquanto que a *selvagem desgraça* — relacionada com o neblíneo Diadorim — fica para depois. Riobaldo, aliás, muitas vezes menciona o nome de Diadorim e logo depois se reprime, deixando o interlocutor (e o leitor) apenas com lampejos, vislumbres desse mistério, reproduzindo no relato as suas antigas sensações. O jagunço, fingindo a dor que deveras sente, consegue presentificar a atmosfera do vivido, consegue fazer o outro sentir a incerteza, o estranhamento, o fascínio turvo que ele sentia diante dos *esmartes olhos*. Para só saber quando ele também soube, precisamos não saber o que ele não sabia, devemos, como ele, seguir parcialmente vendados, lidando com sinais bruxuleantes. Por isso, Riobaldo, que antes adiantou informações, agora pede a paciência do outro:

Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho — falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute. (ROSA, 2001, p.607-8)

O pacto, a existência dúbia do demônio, são assuntos presos à figura de Diadorim, logo estão sempre sendo pincelados nos interstícios da estória, mas nunca são abordados de forma categórica, inequívoca. Riobaldo dá muitas voltas, é reticente, emenda comentários, pois não há como apresentar com matizes definitivos um tema que, em sua própria natureza, é ancípite. Assim, ao contar de maneira ambígua — “O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível” (ROSA, 2001, p.188) —, o jagunço alcança a maior precisão possível, recriando a essência multiangular de sua vida.

A força do relato de Riobaldo está na permanente tensão entre luz e sombra, verdadeiro e falso, dualidades que, como várias outras apresentadas no livro, vão aos poucos esmaecendo, até se tornarem misturas enleantes. Assim Riobaldo vê o homem, assim ele quer narrar. Se, na vida, tudo é e não é, por que não aconteceria o mesmo na narração? Por isso, as contradições, tão frequentes na obra, confundem para depois esclarecer. Então, se existe um caminho para o homem — e para a memória —, ele começa assim:

existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver — e essa pauta cada um tem — mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar (...) Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do *verdadeiro viver*: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador — sua parte, que antes já foi inventada, num papel. (ROSA, 2001, p. 601-602, grifos meus)

Mas esse é só o começo, porque, curiosamente, a expressão *verdadeiro viver* reaparece em *Pirlimpsiquice*. Nesse outro texto de Rosa, a referida expressão também está associada ao teatro — no conto, estudantes que estão apresentando uma peça deixam de lado o texto oficial e começam a representar livremente —, só que a conclusão é totalmente diversa:

que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais (...) Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? (ROSA, 2005, p. 90-91)

A travessia do homem, a travessia da memória: dialética interminável, o laçar e o lassar entre o *drama do agora* e *caminho certo*. Talvez já escritos, o homem para frente, a memória para trás, permanecem, paradoxalmente, inacabados — “Quem sabe, tudo o que já está escrito tem constante reforma — mas que a gente não sabe em que rumo está — em bem ou mal, todo-o-tempo reformando?” (ROSA, 2001, p.670) —, e seguem experimentando a polissemia do verdadeiro viver, que, à imagem e semelhança de Deus, é *urgente sem pressa* (ROSA, 2001, p. 623).

2. Poesia

“Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso?” (ROSA, 2001, p.93). Eis o dilema de Riobaldo. Entre os opostos, há algo, porém esse algo é um mistério

recôndito. Octavio Paz (1972) chama o fenômeno de “núpcias de contrários”; para Riobaldo, é a busca da *sobre-coisa, a outra-coisa* (ROSA, 2001, p.258). Assim, a poesia, com todos os seus nomes e significados, não só permeia, mas, por vezes, governa o andamento da estória.

Isso ocorre porque Riobaldo não se contenta em contar de forma literal, sobrepondo fatos: “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 2001, p. 140). O jagunço, repetidas vezes, manifesta a vontade de não se perder durante o relato, isto é, contar detalhadamente o que carece de real importância, deixando de lado, conseqüentemente, o principal. Não à toa, os comentários do compadre meu Quelemém — que “viaja diverso caminhar” (ROSA, 2001, p.153) — são de extrema importância para a narrativa:

As partes, que se deram ou não se deram, ali na Barbaranha, eu aplico, não por vexo meu de dar delongas e empalhar o tempo maior do senhor como meu ouvinte. Mas só porque o compadre meu Quelemém deduziu que os fatos daquela era faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira (ROSA, 2001, p. 573)

As deduções de Quelemém, portanto, ajudam a *desmisturar* o importante do irrelevante, contribuindo para que Riobaldo possa peneirar —“ pois, para catar esse feijão, soprar nele, / e jogar fora o leve e o oco, palha e eco” (MELO NETO, 2008, p. 321) — sua narração. E o compadre é lapidar: quando Riobaldo conta a perplexidade sentida no seu insólito segundo encontro com Diadorim, Quelemém explica:

—“Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos” — me explicou o compadre meu Quelemém. Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e *amortece* — só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre. (ROSA, 2001, p. 187, grifo meu)

Como dito algures, cada um tem a sua hora e a sua vez. As horas de todos são no escuro, com o Reinaldo, com o Demo, com o medo; as horas de Riobaldo são epifânicas, com Diadorim (Deodorina), com Deus, com a coragem. Por isso, “o sentir tinha estado sempre em mim, mas *amortecido*, rebuçado. Eu tinha gostado em dormência de Diadorim” (ROSA, 2001, p. 370, grifo meu). Esse amortecer é o *tresler* da existência — “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu

supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas (ROSA, 2009, p.30). Daí o motivo das veredas altas aparecerem como “*Veredas Tortas, veredas mortas*” (ROSA, 2001, p.136). O *safado comum* minimiza, amesquinha o homem, distorcendo o mundo. Para melhor narrar, Riobaldo precisa colocar a cabeça para fora e ver o milagre, encontrar as suas horas, desamortecer o sentir, captar o suprasenso do vivido.

O jagunço quer, em suma, narrar não somente a prosa, mas também —ou melhor, sobretudo — a poesia de sua vida. Esses dois elementos, tão próximos e tão diferentes, semelham o andar e a dança, como nos ensina Paul Valéry (2011, p. 220-1). Para andar e dançar, diz o poeta francês, usamos os mesmos membros, da mesma forma que, na poesia e na prosa, o material é o mesmo, a palavra. Entretanto, continua ele, o andar (e, conseqüentemente, a prosa) é limitado e prático, enquanto a dança (e a poesia) enseja uma infinitude de movimentos, que não são pragmáticos. O andar e a prosa são essencialmente conteúdo (passadas que visam algo, uma mensagem que quer ser logo compreendida), a dança e a poesia são forma e conteúdo (ritmo, plasticidade etc.). Por isso, conclui Valéry, a prosa finda quando seu sentido é apreendido, podendo, então, ser substituído por variações sinonímicas, já a poesia não tem fim, pois a indissociável fusão forma-conteúdo não pode ser substituída por nenhum discurso.

Isso explica a obsessão de Riobaldo pela forma. Contar por contar, desleixadamente, seria prosificar toda a estória, tornando-a reles conteúdo. Para captar o *verdadeiro viver*, é necessário parar um pouco de andar somente e, como dona Rosalina e Lélío, dançar: “(...) uma ausência de si, feito fosse aquela dança uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito do vem-vai das coisas — mar o mar” (ROSA, 2010, v.1, p.393). Aqui, o banal cede lugar ao sempre: como em *Pirlimpsiquice*, o esquecimento do trivial permite um redescobrimento ontológico, alicerce futuro das memórias mais verdadeiras:

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas **lembrava**, referido, na fantasia da ideia (...) e tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: —...*Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...* —; o disse, vagável num **esquecimento**, assim como estivesse pensando em verso. (ROSA, 2001, p.712, grifos meus)

Só quando se esquece do *safado comum* é que Riobaldo consegue “pensar em verso”. Só aí, na *fantasia da ideia*, a vida aparece com toda sua grandeza, toda a sua complexidade, misturando o claro e o escuro, o corpo e a alma. O impossível mais convincente que o possível: momento em que os contrários deixam de ser estanques, momento em que se gosta do verdadeiro no falso.

Sem esquecimento não há lembrança, sem incerteza não há exatidão, sem o falso não existe o verdadeiro. Mas isso só vem à tona depois, são conjecturas do Riobaldo já especulador de ideias. O “homem dos avessos” (ROSA, 2001, p.33), atormentado por forças que não compreende, vive entre sombras cavernais. Nessa vida, que é *de cabeça-para-baixo* (ROSA, 2001, p.194), “tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois” (ROSA, 2009, p.213). A poesia, então, surge como a revolta do homem contra o seu meio (esse sertanejo que é todo homem, esse sertão que é a terra inteira), contra a pequenez do sentir amortecido, contra o simplismo das *tortas linhas*, reivindicando a “precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias” (ROSA, 2010, v.2 p.145).

Dessa forma, Jó Joaquim (personagem de *Desenredo*), não aceitando a má fama de sua mulher, transfigura o vivo:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas (...) Jó Joaquim, genial, operava o passado — plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 2009, p.74).

Como a narradora de *Água Viva*, Jó Joaquim não quer “ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1998, p.22). Insatisfeito com os avessos de sua existência, o homem, com um pensamento *mais forte do que o poder do lugar* (ROSA, 2001, p. 51), cria um novo passado, uma nova memória. Assim Riobaldo, lembrando-se de Diadorim, tira o “leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 2009, p.30):

um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas — como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo

tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim — que não era de verdade. Não era? (ROSA, 2001, p. 369)

Diadorim, as horas da gente durante as horas de todos, a dança no meio do andar, o verdadeiro no falso. Síntese máxima de opostos, Diadorim é, antes de tudo, uma forte imagem poética, icástica e tradutora das sutilezas do pensamento e da imaginação, como teorizou Ítalo Calvino. Daí deriva sua exatidão: “La ambigüedad de la imagen no es distinta a la de la realidad, tal como la aprehendemos en el momento de la percepción: inmediata, contradictoria, plural y, no obstante, dueña de um recóndito sentido” (PAZ, 1972, p.109). A travessia, mais uma vez: Diadorim não é o Menino nem Deodorina, embora seja ambos, além do Reinaldo. Tamanha complexidade só pode ser expressa pela poesia: “Deixa o mundo dar seus giros! Estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas. Ahã. Deamar, deamo... Relembro Diadorim” (ROSA, 2001, p.68).

Poesia? Segundo a obra *O Léxico de Guimarães Rosa*, “deamar” significa simplesmente “amar”, e “o pref. **de—** não acrescenta nenhuma noção, é enfatizante e constitui, no caso, uma inovação”(MARTINS, 2008, p.149). A leitura, todavia, não pode continuar; pelo menos, não pode continuar da mesma forma:

Ora, nesse catar feijão entra um risco: / o de que entre os grãos pesados entre / um grão qualquer, pedra ou indigesto, / um grão imastigável, de quebrar dente. / Certo, não, quando ao catar palavras: / a pedra dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviente, flutual, / açula a atenção, isca-a com o risco. (MELO NETO, 2008, p. 321)

O leitor pode ruminar a pedregosa frase: “DEaMAR, DEaMO... Relembro Diadorim”. Amar e amor, certo, mas também *mar* e *demo*, tudo misturado. Começando pelo mar:

No arquivo de GR, encontrei uma lista encabeçada pelo título **Outro Dicionário**, o que confere ao que aí vem elencado peso de definição e propicia a descoberta de sentidos diversos numa mesma frase, segundo código pessoal do escritor. Um desses verbetes é “*MAR – metade da gente. O grande retrato. Thalassa mil.*” (HAZIN, 2008, p.144, grifos meus)

Por isso, Miguilim pergunta: “Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?” (ROSA, 2010, v.1 p.86). Saudade da metade, desfeita quando mãe e filho (Lina e Lélio) se encontram na já citada *dansa* “aprendida por sempre, fora do

crédito do vem-vai das coisas — mar o mar”. Também em *Ave Palavra* aparece a imagem — “Não é só o sal que diferencia rio e mar: mas o irremediável” (ROSA, 2001, p.65) —, que aliás lembra muito a força que aproxima Riobaldo de Diadorim: “mas era um delém que me tirava para ele — o irremediável extenso da vida” (ROSA, 2001, p.55).

Mar e sertão: impossíveis? Thalassa mil: “em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão” (CUNHA, 2010, p. 195). Eis a *outracoisa*, a *sobrecoisa* — o sertão, para Riobaldo, é um “mar de territórios” (ROSA, 2001, p.51), onde figuram Deus e Demo, também amalgamados. Assim, quando Diadorim pede que Riobaldo assuma um papel mais preponderante nas lutas, o último responde: “Arredei: — ‘Tu diz *missa*, Diadorim. Isso comigo não me toca...’ Da maneira, ele me *tentava*.” (ROSA, 2001, p. 470, grifos meus). Diadorim é, portanto, a tentação (do pacto), mas também a missa (da salvação). “Dizer missa”, decerto, pode representar o uso de uma retórica vazia, porém pode, igualmente, ser o obscuro prelúdio do verdadeiro (*Deodorina*) no falso (*Diadorim*).

Algo semelhante ocorre quando Riobaldo se encontra com mulheres: Diadorim sofre e, conseqüentemente, o próprio Riobaldo acaba sofrendo. A expressão *de déu em déu* — de lugar em lugar; às cambalhotas (HOUAISS, 2009) — é reformulada — “De déu em demos, falseando” (ROSA, 2001, p.251) — para mostrar a confusão, as cambalhotas da travessia. O “s” de Deus vai para o Demo, que, pluralizado, falseia os caminhos. Entretanto, os jagunços sofrem, ou seja, não estão resignados, sofrem verdadeiramente, ultrapassando as ilusões do falso, como no milagre de colocar a cabeça para fora d’água.

Diadorim é mar e sertão, Demo e Deus. Os pares, no entanto, não são estáticos:

Aquilo passou, embora, ró-ró. A gente dava graças a *Deus*. Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. — “Redemunho!” — o Caçanje falou, esconjurando. — “Vento que enviesa, que vinga da banda do *mar*...” — Diadorim disse. (ROSA, 2001, p.315, grifos meus)

O redemoinho, esconderijo do diabo, vem do mar. *Metade da gente*, então, é do demônio? É e não é, porque Riobaldo, em contrapartida, defende-se do diabo

lembrando-se da “Nossa Senhora da Abadia! Ah, só Ela me vale; mas vale por um *mar sem fim*... Sertão. (ROSA, 2001, p. 382, grifo meu). A metade — e uma metade infinita! — também é de Deus. Não à toa, a passagem do redemoinho termina com o *deo gratias*.

Tudo isso para comentar o trecho (o verso) “Deamar, deamo... Relembro Diadorim”. Uma dúvida resta: o que pensar do *a* (DEaMAR, DEaMO) ? Trata-se de mais um recurso amplificador da ambiguidade, pois *dea* significa “deusa” em latim. Assim está completa a mixórdia: o bigúmeo mar, a múltipla metade da gente, abarcadora de Deus e do Diabo, e ainda o jogo entre o masculino (demo) e o feminino (dea), depois sintetizado no *deo* de Deodorina. Diadorim, suprema condensação, é uma estupenda imagem poética:

Hay, en fin, imágenes que realizan lo que parece una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrários. En todas ellas — apenas visible o realizado del todo — se observa el mismo proceso: la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial. Las plumas son piedras sin dejar de ser plumas. El lenguaje, vuelto sobre sí mismo, dice lo que por naturaleza parecía escapársele. El decir poético dice lo indecible (PAZ, 1972, p. 112)

Núpcias e mais núpcias de contrários: lembrar Diadorim é lembrar *mise en abyme*. Matriosca de opostos, fractal do *é e não é*, amar-amor-sertão-mar-metade-demo-dea-deo, Diadorim engloba as partes e os todos. O Menino, o Reinaldo, o Diadorim, a Deodorina: a travessia das travessias. E também as travessias da travessia.

Conclusão

O risco de catar palavras imita o perigo de viver: de repente, o fluxo rotineiro é interrompido, e surge uma incerteza indigesta, um pedregoso desconhecido. Esse elemento estranho, uma vez compreendido, revela-se absurdamente familiar, pois é a pequena réstia que faltava para aurorar todo o resto. Sem ela, que é a manifestação sutil do inexato, não se pode ser realmente exato.

A verdadeira exatidão acontece nas entrelinhas — é o escrever certo por linhas tortas. É uma verdade que precisa ser fingida, como o redemoinho narrativo de Riobaldo: “E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama o coração” (PESSOA, 2011, p. 28). Mas é estranho o *entreteter* desse *comboio de corda*, feito, muitas vezes, com razões que a própria entretida desconhece.

A memória de Riobaldo precisa ser contada, desmentida, recontada; caso contrário, ela seria mero sentir amortecido, cópia do *safado comum*. Narrá-la é tarefa demiúrgica, exige a ambiguidade da vida, a confusão do homem que ainda vê tudo pelo avesso. E, por último, o narrar da memória requer a confusão dentro da confusão: o gostar do verdadeiro no falso. Para captar tudo isso, é preciso uma linguagem absurdamente exata, que, ao dizer, diz e não diz — não é *exatamente* assim que falam os olhos de Diadorim?

Lembrando Borges (2008, p.148), percebe-se que a linguagem, sucessiva, está irremediavelmente aquém da simultaneidade do Aleph. Diadorim, no entanto, mais uma vez aproxima os opostos: chegando mais perto, vemos as mil faces secretas sob a face neutra. Trazendo a chave, rebenta a dúvida: “E precisaria cada um, para simultaneidades no sentir e pensar, de vários cérebros e corações. Quem sabe, temos?” (ROSA, 2009, p.218).

Referências Bibliográficas

BORGES, J.L. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CUNHA, E. da. *Os sertões: volume I. Estabelecimento de texto* Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v.29)

GOETHE, J. W. von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 5. ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2013.

- HAZIN, E. O aproveitamento de resíduos literários no Grande Sertão. *Revista Cerrados*. Brasília, v. 17, n. 25, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8374/6370>>. Acesso em: 2 out. 2015.H
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*: versão 3,0. São Paulo: Objetiva, 2009.
- LISPECTOR, C. *Água viva*: ficção. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, A. M. *Recado do Nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MARTINS, N. S. *O Léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MELLO NETO, J. C. de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. El poema, la revelación poética, poesía e historia. 3. ed. México: FCE, 1972.
- PESSOA, F. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ROSA, J. G. *Ave Palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Corpo de baile*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. v. 1.
- _____. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. v. 2.
- _____. *Primeiras estórias*. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Tutameia* (Terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. 4. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.