

UM NOME ENVEREDA O GRANDE SERTÃO

Cleonice Paes Barreto Mourão

Professora Doutora aposentada da UFMG

cleomourao@superig.com.br

Viens.

Viens dans le soleil, quel qu'il soit.

Marguerite Duras

Sertão: metáfora de uma escritura desmedida, inacabável; espaço acentrado, rasgado de trilhas em todas as direções, caminhos das andanças infindáveis dos jagunços – caminhos múltiplos e labirínticos da narrativa. Solo crestado de rachaduras, chapadas desafiadoras –, solo da linguagem pungente, acerada e provocadora de Guimarães Rosa. Imensidão apta à errância da escritura e seus meandros: um grande sertão e suas veredas.

Nessa imensidão espacial, metafórica de um labor artístico, a escritura de *Grande sertão: veredas*, ainda que elabore uma narrativa de características tradicionais, em suas linhas mais gerais, desenvolvendo-se em direção a um desenlace, apresenta uma narração sinuosa, transbordante, partindo em todas as direções, compondo, finalmente, o que Gilles Deleuze denomina rizoma. Por este termo o crítico denomina os textos fasciculados, recortados por linhas de fuga que promovem agenciamentos ao se conectarem entre si e com as exterioridades. Segundo ele:

“Um rizoma não deixaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências remetendo às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo aglomerando atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não há língua em si, nem universalidade de linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais.”

Nada mais especial do que a linguagem criada por Guimarães Rosa para o seu *Grande sertão: veredas*. E nela o rizoma prolifera fazendo conexão, ou “agenciamento” com a política, com estratos sociais, com a natureza do sertão, com as experiências humanas, com a jagunçagem e com reflexões que beiram a filosofia.

O eixo narrativo, a intriga propriamente dita, perfaz um caminho circular até se encontrar novamente com o ponto inicial e aí se fecha. O que fica, no entanto, no interior desse círculo é a narração como potência de proliferação, que não desenha figura alguma: os segmentos se conectam e fazem rede, os chamados rizomas, e se expandem numa alucinação linguageira sem limites, sem fronteiras, como as cheias de um rio, quando não se percebe mais o que é o seu leito, e o que é terra por baixo das águas: “Rio é só o São Francisco”. (ROSA, 1958, p. 71)². Depois da cheia de tantas e tantas palavras para narrar sua vida de jagunço e seus amores, é nas margens desse rio que o personagem narrador se abanca “quase barranqueiro” (ROSA, 1958, p. 571).

O monólogo inquiridor

Em princípio, espaço de expressão de uma consciência em diálogo consigo mesma, o monólogo em *Grande sertão: veredas* é o recurso da escritura para expor as dúvidas e os conflitos do personagem narrador.

A adesão do interlocutor é preocupação constante do narrador de *Grande sertão: veredas*. Muito mais que resolver suas dúvidas, ele deseja persuadir o seu ouvinte de que são essas mesmas dúvidas que alimentam seu narrar. Ele está pedindo um crédito de legitimidade para seu discurso. Ou um crédito que supere a legitimidade e acolha os labirintos do dizer, uma vez que as incertezas são constitutivas, estruturantes do próprio discurso. No registro da linguagem, essas incertezas são “O demônio na rua, no meio do redemunho.” (ROSA, 1958, p. 151). Se elas promovem o avanço da narrativa, é porque nelas está contido o segredo da palavra literária, que só diz disfarçadamente, nas metáforas construtoras do mundo da ficção. Promovem o avanço da narrativa e sustentam a narração, que tem em seu bojo esse desassossego medular: como narrar adequadamente.

E como esse ato de narrar poderia ser adequado, se o próprio emissor do discurso se questiona quanto ao seu lugar na narrativa épica, e, de maneira contundente, quanto ao seu lugar na narrativa idílica? “Eu, quem é que eu era?” (ROSA, 1958, p. 144). “Eu era dois, diversos” (ROSA, 1958, p. 460)

² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

Riobaldo-jagunço seria uma impostura? A narração em primeira pessoa remete a um jagunço que só o é por circunstância, não por aspiração: “eu era como se fosse diferente pessoa” (ROSA, 1958, p. 95), por isso “estou contanto não é a uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (ROSA, 1958, p. 96). É isso que ele questiona e pede a seu interlocutor uma resposta. Como narrar corretamente “contar seguido” (ROSA, 1958, p. 95), uma vida de aventuras guerreiras se o lugar de guerreiro não é seu lugar de vocação? “Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro”. (ROSA, 1958, p. 338). Ou seria a presença do jagunço Reinaldo que o mantinha na jagunçagem? “Eu tinha vindo para jagunço só mesmo por conta da amizade!” (ROSA, 1958, p. 217).

Não importa qual a origem das dúvidas de Riobaldo. O que fica mais evidente na escritura, porque escritura literária, é a dúvida que tem o narrador quanto a não conformidade entre o real e a linguagem. Daí o delizamento incessante ao longo da cadeia significante, em busca da palavra que possa *dizer*, não apenas relatar. Um vazio se instala no interior de tantas palavras, ou ausência de uma linguagem direta, referencial, denotativa.

Na escritura fasciculada de *Grande sertão: veredas*, duas linhas predominantes – a guerreira, ou épica, como preferem muitos críticos, e a idílica –, fazem rizoma imbricando-se, contaminando-se com tal intensidade, que separá-las é violentar o texto no que ele tem de mais originário: a fala de um personagem que joga no seu discurso o *pathos* que o constitui como narrador e agenciador dessa fusão.

Embora destaques a linha idílica, em busca de um itinerário de leitura, não nos esqueçamos de que ela só se desenha no interior da linha guerreira, e ganha aí sua função de diretriz da narrativa. O desfecho desta se faz quando as duas linhas se cruzam e seu destino de linhas paralelas se cumpre, e não tem mais razão de ser. Assim é que se cruzam a linha guerreira com a luta final entre Hermógenes e Diadorim, e esse acontecimento promove a morte de Diadorim, fim da linha idílica.

As *personae* de Deodorina

Na intrincada rede constituída pela escritura em rizoma, privilegiamos uma cadeia semiótica funcionando como linha de fuga que atravessa toda a narração e se ocupa da “matéria vertente”.

Trata-se da cadeia de nomes. Verifica-se nela um deslizamento em busca de um “é” definidor. Na impossibilidade de o atingir, o narrador desliza por meio de um processo aditivo, utilizando a conjunção “e”, explícita ou não. Até mesmo o nome do narrador se desloca de Riobaldo para Tatarana, para Urutu-Branco. As variações de nomes, os cognomes, significam aspectos da mesma personagem

que assim se multiplica e escapa ao “é” definidor, que calaria a voz do narrador. Afinal, “Tudo é e não é” (ROSA, 1958, p.13). Cada um deles se refere a um momento de sua chefia no bando dos jagunços. Estes os nomes com os quais o narrador se apresenta a Reinaldo, todos extraídos de sua atividade guerreira. E como essa atividade é algo suplementar, não constitutiva do “eu”, o que ele oferece a seus companheiros de jagunçagem e a seu companheiro de predileção é uma impostura, como é impostura sua amizade por Reinaldo: muito mais que amizade trata-se de amor, e é em nome desse amor que Riobaldo aceita e até mesmo aspira à chefia: estratégias de sedução?

Caso a narração de Riobaldo entrasse numa organização lógica, a beleza trágica da linha idílica se perderia. Foi preciso que a narração se mantivesse na incerteza, na desordem dionisíaca, para que produzisse o fim do canto órfico com a mesma carga de tragicidade. É enquanto Riobaldo oscila entre a aparência do nome Reinaldo e o gozo do nome Diadorim, a que se dirige seu desejo, que a ode permanece, até que vem à tona o terceiro nome – Deodorina –, surgido do contexto irrefutável do batistério – impresso em papel –, e aí se extingue a linha idílica, numa queda brutal no mundo sem ilusão.

O desejo aprisionado e condenado por tudo o que se liga ao nome Reinaldo só tem como desvio a proliferação do mundo guerreiro, contexto no qual Riobaldo joga uma infinidade de outros nomes, na certeza apaziguante de que eles remetem a realidades indiscutíveis.

Já o nome Diadorim, impreciso, indeterminado, leva Riobaldo à fronteira máxima, ali onde seu desejo pelo companheiro está prestes a ser ultrapassada, fronteira de perigo para sua macheza de jagunço, mas também de vertigem: o que estaria por trás desse nome oferecido como dádiva amorosa? – “Diadorim era um impossível” (ROSA, 1958, p. 462).

Assim, Reinaldo aponta para uma aparência de verdade – um jagunço –, e Diadorim aponta para uma verdade oculta sob um nome que nada revela – pura aparência: “Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso?” (ROSA, 1958, p. 59).

A nomeação copiosa de flores, pássaros, capins não seria um prolongamento da fruição do nome Diadorim? Porque, afinal, foi ele quem ensinou a Riobaldo o nome dessas miudezas do sertão: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim”. (ROSA, 1958, p. 27).

Como prolongamento e fruição do nome Reinaldo, o do jagunço, teríamos a extensa nomeação de rios, chapadas, vilas, lugarejos, fazendas e nomes dos companheiros. A nossa hipótese é que a proliferação da palavra no campo da narração, retardando a narrativa, tem como motivação primeira os dois nomes que atravessam toda a escritura com o mesmo estigma da incerteza, num caminhar vertiginoso em direção ao impossível. A palavra que não pode circular abertamente no mundo épico nem no amoroso sufoca o narrador e se transforma numa multiplicidade desviante, encobrindo-a na

ostentação de metonímias infundáveis. É essa a profusa massa da narração, em torno de um não-dito que se dissemina e se dissolve na escritura e nela produz uma atordoante pluralidade: exuberância linguageira.

O nome Diadorim não remete a um rosto próprio; é presença fantasma. Inapreensível, “neblina”, esse fantasma reverbera na escritura, deslumbra-a, é sua intolerável abstração. A força ilocutória de uma fala, a do narrador, tenta dar consistência à miragem que se irradia dos nomes: Reinaldo na guerra, Diadorim no idílio, Deodorina no batistério. Nem Reinaldo nem Diadorim são nomes próprios convencionais, mas classificações que obedecem a funções diferentes. Deodorina, ao atribuir a si mesma nomes-funções, prescreve a escritura como único lugar possível de sua presença. Uma presença a si na obliteração do nome de origem, passagem para a escritura – sua inclusão no canto órfico. Riobaldo só conhecerá o nome de origem quando desaparece o ser que se nomeava na escritura e somente nela: ser de linguagem.

“Coice d’arma” remete também à dor da perda desse lugar: ali onde Reinaldo-Diadorim podia habitar. O canto do aedo se cala a partir dessa queda no nome *próprio*, canto que se torna apenas relato com predominância dos fatos que encerram a intriga. Tendo deixado as águas turvas da enunciação, o narrador está apenas na sua margem, “quase barranqueiro”, o fluxo das águas metafóricas não o banha mais; a luz do fantasma se apagou.

Reinaldo é o signo que nomeia o jagunço com suas roupas guerreiras, sua coragem seu desejo de vingança. É contra esse signo que a interdição se levanta de maneira mais contundente: Riobaldo e Reinaldo – “Dão par o nome de nós dois” (ROSA, 1958, p. 138), designam o mesmo por trás de fonemas, apenas de fonemas. A diferença se oculta, mais que nunca é a “neblina”. É essa nomeação que provoca o conflito do narrador: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?!” (ROSA, 1958, p. 466).

Diadorim é nome oferecido a Riobaldo para uso deste apenas; é dádiva de amor, pertence ao código amoroso, e, por isso mesmo, secreto:

“Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha (...). Pois então: o meu nome, verdadeiro é *Diadorim*. Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” (ROSA, 1958, p. 149).

O nome Diadorim é, pois, exclusivo: indicia um trato diferenciado entre dois jagunços. Essa exclusividade, que foi permitida por aquela que se deu esse nome, é o lugar onde se aloja o erotismo:

“Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível.” (ROSA, 1958, p. 46).

“Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava sabendo: meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro” (ROSA, 1958, p. 173).

“Tornei a entrar na rebaixa. Diadorim permanecia lá, jogado de dormir. De perto, senti a respiração dele, remissa e delicada. Eu aí gostava dele. Não fosse um, como eu, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava.” (ROSA, 1958, p. 187).

“Alegria minha era Diadorim.(...) Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido.” (ROSA, 1958, p. 297).

O nome Diadorim abre uma fenda no nome Reinaldo e instaura um espaço vazio, um oco que a escritura tenta preencher e não o consegue, uma vez que essa tentativa faz parte de seu jogo; é o próprio jogo pelo qual ela se mantém e ao qual deve sua elaboração. Essa fenda é aquilo que a escritura procura ocultar no seu excesso discursivo, no transbordamento da palavra, como se este pudesse plenificá-la.

Enquanto o nome Reinaldo é bloqueador da intensidade amorosa, o nome Diadorim é, ao mesmo tempo, demasiado na intensidade, e insuficiente na designação. Diadorim nomeia uma intensidade, não uma pessoa.

Diadorim é nome que traz um “significado de conotação”. Barthes assim explica essa expressão:

“(...) no sistema hermenêutico, o significado de conotação ocupa um lugar particular: ele opera uma verdade incompleta, insuficiente, impotente para se fazer nomear; ele é a incompletude, a insuficiência, a impotência da verdade, e essa falta parcial tem um valor estatutário.”³

O mesmo autor fala ainda da “carência de predicativo” (BARTHES, 1970, p. 194), que ocorre em certos nomes. No nome Diadorim, a carência predicativa da identidade sexual permite a convergência das duas linhas – a guerreira e a idílica –, mas fazendo-as divergir sem cessar. Por não conter um significado expresso, o nome Diadorim torna-se móvel, flutuante, podendo se deslocar de uma linha

³ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. p. 194 (Tradução nossa).

para outra, ao longo da narração, até que se fixa no seu significante designado em sua transparência: Deodorina.

A revelação do nome Diadorim e o pedido de exclusividade para seu pronunciamento é doação, que, ao invés de trazer apaziguamento a Riobaldo, só lhe aumenta o conflito: embora o nome seja outro, e exclusivo, o que está por trás dele ainda é o jagunço “belo feroz” (ROSA, 1958, p. 79). A maneira como a doação do nome é feita revela um compartilhamento amoroso, mas o signo em si – Diadorim –, não traz certeza alguma a Riobaldo. O erro de Riobaldo é ficar preso ao signo verbal, ao passo que os signos sensíveis, perceptivos se fazem abundantes. Sem fazer articulação entre eles e o nome, o personagem Urutu-Branco resvala num espaço escorregadio e o seu desejo está sempre à beira de, tropeça constantemente no nome indecifrável.

A revelação do nome para a relação amorosa é promessa que nunca se cumpre, revelação incompleta; Riobaldo só é capaz de ler os signos verbais explícitos, definidos, decifráveis. E, no entanto, é o nome – Diadorim –, que ocupa um lugar reiterativo na narrativa; é tubérculo de onde parte a rede fasciculada da escritura.

Permanece, contudo, a resistência de Riobaldo à sua própria intuição. Para ele, seria preciso que a intuição se confirmasse num signo lingüístico imediato, que falasse por si mesmo, que fosse o brilho capaz de dissipar a “neblina”, e transformar a intuição em certeza. Sem saber que Diadorim é uma variação de Deodorina, o nome resta neutro para ele; o significante resvala, apesar do contexto amoroso em que é pronunciado.

Deodorina, último elo da cadeia de uma linha de significantes – os nomes de um personagem –, fecha-se sobre o nada; mergulha no abismo do irremediável: aquilo que não pode mais designar o ser vivo e se abre à morte como ato definitivo e paralisante da linguagem, luto da fidelidade dos signos.

Diadorim, muito mais que Reinaldo é o nome que pontua toda a narração. Uma narrativa de lutas onde predomina um nome de feição idílica! Penélope eternamente tecendo a trama do amor; e eternamente desfazendo-a num jogo diabólico.

Nome recursivo na fala de Riobaldo, dirigida a um interlocutor, que é também o leitor, nos faz compartilhar do “segredo” dessa nomeação de maneira exclusiva, porque o nome não é pronunciado diante dos companheiros jagunços. Só nós, leitores, temos acesso a ele. Riobaldo nos coloca a seu lado. E, embora, ao final da narrativa, ele afirme que nada revelou ao interlocutor para que este sofresse com ele “a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também soube... Que Diadorim era um corpo de mulher, moça perfeita” (ROSA, 1958, p. 563), ao longo da narração, já desconfiávamos do que se guardava nesse segredo. E desconfiávamos porque líamos as

passagens amorosas e eróticas com a paixão com que elas se narravam, mas de um outro tipo: a paixão pela escritura, pelas astúcias da narração, pelas metáforas reveladoras.

A trama urdida com os fios dos nomes do personagem – as diversas *personae* de Deodorina –, não deve ser considerada uma trama à parte, ou sobreposta, espécie de suplemento idílico ao mundo guerreiro. Cumprindo sua função estruturante de trama, os fios se entrelaçam e talvez seja do silêncio ao qual remetem os nomes – silêncio do seu referente –, que surjam os signos relativos ao mundo guerreiro. Estes sim, de uma proliferação inacabável, como se todos os relatos de batalhas e de fatos da vida da jagunçagem pudessem encobrir a dor desse silêncio; como se os signos de referência imediata pudessem obturar os signos vazios – os nomes de Deodorina. Mas, na tecitura da escrita, todos eles formam rede, se entrelaçam. A superabundância dos relatos de guerra carrega consigo a escassez, a pobreza do único signo que, vazio, tende a se amparar nos signos plenos, tentativa de se perder para se achar.

Os fios que tramam o relato das batalhas são fios bem definidos, têm limites determinados, enquanto os fios da trama idílica produzem reverberações, uma espécie de incandescência, que atinge e contamina os demais – esta a diferença na textura da trama. Fios-signos transbordantes, cheia de um rio que não se contém no limite das margens. Estes é que tecem o real que “não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1958, p. 63) – travessia pela linguagem.

O encontro entre os personagens rivais – Hermógenes e Reinaldo –, é diferido ao longo da narrativa até o momento em que os signos da multiplicidade e da errância, estes sim, têm seu encontro definitivo: os espaços plurais de Riobaldo são reduzidos, muito mais, são varridos, anulados pela força de um espaço único e inelutável: um corpo nu que estende a verdade por cima de todo engano, de toda palavra que se mantinha porque não conhecia a verdade e se alimentava de seus resíduos.

Desaparecido o perigo, preenchido o abismo, o signo por excelência – Diadorim –, não é mais apenas um indício, mas exhibe sua face nua, seu referente há tanto desejado e agora inalcançável. Esta a vitória de Deus sobre Satã: recupera-se a palavra fragmentada pela fantasia, increvendo-a na estabilidade da verdade.

Barthes aborda o tema do disfarce da identidade sexual em sua análise do conto de Balzac, “Sarrasine”. Neste, um jovem cantor, nos palcos renomados da Itália, é a Zambinella aplaudida por sua arte e admirada por sua beleza. Sarrasine, jovem escultor se apaixona por “ela” até que a verdade vem à tona: Zambinella é um homem. Guardando, evidentemente, as diferenças que separam as duas intrigas, sobretudo no que se refere à relação amorosa, o que é comum às duas narrativas é que a verdade nelas se oculta e, ao mesmo tempo, as alimenta. Refletindo sobre o tempo de espera da revelação, Barthes conclui:

“A espera torna-se assim a condição fundadora da verdade: a verdade, nos dizem essas narrativas, é o que está no *fim* da espera. Esse esquema aproxima a narrativa do rito iniciático (um longo caminho marcado por obstáculos, obscuridades, paradas, desemboca de repente na luz); ele implica uma volta à ordem, pois a espera é desordem: a desordem é o suplemento, o que se acrescenta interminavelmente sem nada resolver, sem nada terminar; a ordem é o complemento, o que completa, preenche, satura e dispensa exatamente tudo o que ameaçaria supri-la: a verdade é aquilo que completa, aquilo que fecha.”⁸

Um “coice d’arma” vai muito além da revelação da identidade sexual de Diadorim. Diadorim, agora Deodorina, sutura as fendas, fecha todas as aberturas, derruba a multiplicidade feérica das palavras, elimina a dúvida, que era a força propulsora da narração. O nome Diadorim é atravessado pela morte que o desfaz; pulveriza-o noutra nome – Deodorina –, desta vez sem mentiras, porque confirmado num corpo ao qual ele remete inexoravelmente. O signo pleno só a morte o revela e se essa revelação é de tanta violência é porque o significante se estreita e se estrangula num sentido único cuja luminosidade cega e emudece. O nome Deodorina, portador de uma verdade há muito procurada, exhibe essa verdade da maneira mais trágica: em sua face de absoluta inutilidade – uma verdade inútil. Tem-se, então, a explosão de um paradoxo: quando o significante se faz transparente, revela-se na materialidade do seu referente, é aí que ele se torna de uma abstração intolerável, remetendo para o absurdo do impossível, para aquilo que chegou fora do tempo, para além dele, significado para sempre perdido no momento mesmo em que é encontrado.

A morte que se exhibe no corpo cadavérico de Deodorina há muito estava presente no nome Diadorim: a morte do gozo de mulher em troca do gozo da vingança. E, por força de ricochete, uma pequena morte acontecia no corpo de Riobaldo a cada pronunciamento do nome amado aderido à pessoa intocável – Diadorim.

Riobaldo conhece, de um conhecimento atroz, que o objeto de seu desejo era aquele percebido, adivinhado por sua intuição: “o corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (ROSA, 1958, p. 29), ditado pelo seu corpo, e que a verdade, em toda sua transparência, era uma procura equivocada. Teria sido preciso acreditar no signo falso, porque nessa falsidade é que residia o seu apaziguamento. Riobaldo acreditou demais no signo verbal; não soube, ou não ousou acreditar nos signos sensíveis: os gestos, o tom de voz, as cenas de ciúme, enfim, o sutil jogo amoroso. Deodorina – a dolorosa lição, a mais sofrida aprendizagem. A necessidade da autorização de um signo inequívoco

⁸ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. p. 82. (Tradução nossa).

para gozar de seu desejo promove um adiamento que se prolonga até a queda na tragicidade do irremediável. Esse Hamlet também esperou demais para usufruir do objeto de seu desejo.

A “energía” cede lugar ao “érgon”: Diadorim morto é o cadáver da palavra dionisiaca, a bandeira gelada da ordem apolínea. Deodorina é a senha para voltar ao universo da ordem, da palavra sem ambigüidade. Tudo é “nonada”; apenas um sonho.

Orfeu pousou os olhos sobre Eurídice e perdeu a magia do seu canto. No inferno da jagunçagem, onde Riobaldo “executava um erro”, ali ele encontrara sua Eurídice, e ergueu-lhe um canto de dor e de prazer. O maior golpe do destino, para o aedo, foi ter se deparado com o referente irrefutável de Diadorim – Deodorina. Seu erro foi ter lido, com toda sua luminosidade, o significante que até então era neblina. Riobaldo-Orfeu não poderia voltar-se para Eurídice, sob pena de lançá-la novamente no inferno: desta vez no inferno do silêncio, fim da palavra poética, ponto final da escritura.

Blanchot volta-se a Orfeu no capítulo “Le regard d’Orfée”, e sua interpretação do mito nos ensina sobre o erro do aedo:

“O erro de Orfeu parece residir então no desejo que o leva a ver e possuir Eurídice, ele, cujo único destino é cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode encontrar Eurídice no seio do hino, ele não tem vida nem verdade senão depois do poema, e por ele, e Eurídice não representa nada além dessa dependência mágica que fora do canto faz dele uma sombra e não o torna livre, vivo e soberano senão no espaço e na medida órfica.”⁹

Diadorim é a substância da narração enquanto é significante obscuro. A luminosidade do nome – Deodorina –, cega Riobaldo de dor, estanca seu canto. O encontro com a linguagem, quando ela se esfacela, se esgarça, não oferece mais que um referente absoluto, torna-se plena e se anula por força da imediatez de seus signos. O nome Deodorina sufoca o substrato poético; o corpo nu de Deodorina é Eurídice, aquela que não podia ser vista, segundo interdito dos deuses; e o castigo de Riobaldo, como o de Orfeu, foi a perda do seu canto. A queda inexorável no apolíneo lhe oferece, *agora*, como repouso final, um nome sem enganos, raso, comunicando-se diretamente com um referente: Otacília.

O signo do infinito que sela o final do livro remete, significativamente, ao infinito da linguagem poética. A intriga se fecha; Riobaldo pronuncia o último acorde de seu canto: “Uivei. Diadorim!”

⁹ BLANCHOT, Maurice. *L’Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. p. 227 (Tradução nossa).

(ROSA, 1958, p. 563). Não mais a palavra articulada, mas o uivo. Neste momento, o nome remete à dor maior: a perda de sua magia, de sua espessura capaz de abrigar o idílio, o nome segredo não guarda mais segredo algum, o enigma foi decifrado; perdeu sua doçura, sua exclusividade; perdeu suas margens, as águas da linguagem denotativa inundaram tudo, afogaram as ambigüidades de que se nutria o Riobaldo jagunço, que era o gozo amoroso do personagem *narrador* – o gozo da palavra. E o “Verbo se fez carne” e nesse salto se esvaiu. Assim, o signo do infinito estampado na última página é convite ao infinito da linguagem poética, que vai se derramar nas obras subseqüentes de Guimarães Rosa.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

DELEUZE, Gilles. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.