

A MANIPULAÇÃO DA LINGUAGEM EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Maria da Conceição Coelho Ferreira

Maître de Conférences de Portugais –

Langue et Littérature brésilienne.

Département des Langues Romanes, Faculté des Langues,

Université Lumière Lyon 2.

maria.da.conceicao.coelho-ferreira@univ-lyon2.fr

RESUMO: A manipulação da linguagem em *Grande Sertão: Veredas* que me propus estudar vai ser enfocada, sobretudo a nível pragmático. Guimarães Rosa usa as virtualidades do código linguístico para forjá-lo ao caráter do homem sertanejo, tendo o jagunço Riobaldo como porta-voz. Esquivando daquilo que ele próprio anuncia como verdadeiro, real, Riobaldo anula e contradiz suas próprias verdades, embarcando o leitor numa aventura perigosa e complexa. O conceito de eclipse como figura geométrica com duplo centro vai servir de metáfora à realidade dúbia e paradoxal que o texto constrói. O anel de Moebius reflete o incessante movimento contrário que a linguagem rosiana provoca.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem. Manipulação. João Guimarães Rosa, *Grande Sertão : Veredas*. Paradoxo. Eclipse.

RÉSUMÉ: La manipulation du langage dans *Diadorim* va être abordée sous le prisme de la pragmatique. Guimarães Rosa utilise les virtualités du code linguistique à fin de le façonner au caractère de l'homme du sertão. La figure rhétorique de l'ellipse en tant que figure géométrique à double foyer éclaire la tessiture du roman, qui oscille entre la négation et l'affirmation de toute vérité. Riobaldo nie et affirme tout et son contraire, en annulant la réalité aussitôt qu'elle est virtualisée par la langue. Le lecteur est entraîné dans ce jeu périlleux et complexe. L'anneau de Moebius refléterait l'éternel mouvement contraire que le langage rosien provoque.

MOTS-CLÉ: Langage. Manipulation. João Guimarães Rosa, *Grande Sertão : Veredas*. Paradoxe. Ellipse.

O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? (GSV, 11)

Nitzsche já dizia que temos a arte para não morrer da verdade. A literatura brasileira encontra num de seus grandes exponenciais a constatação dessa verdade máxima, João Guimarães Rosa, cuja obra certamente é uma das que mais suscitaram estudos, sob os mais díspares enfoques. No entanto, todos são unânimes em demonstrar a genialidade do escritor mineiro, que conseguiu reatar a linguagem das letras brasileiras ao seu substrato humano. Lanço-me nessa empreitada dificultosa, segundo os dizeres de Riobaldo, encontrando mil diabos na rua, no meio do redemunho das minhas elucubrações fantasiosas. A manipulação da linguagem que tento demonstrar estar presente na obra de Guimarães Rosa, sobretudo em *Grande Sertão: Veredas*³³, constitui na verdade uma grande parte da riqueza do romance. Meu enfoque da manipulação da linguagem no romance rosiano não se atém ao estudo dos limites impostos pelo código linguístico. Vários estudos abordam a obra do escritor mineiro sob esse prisma, que mostram sua carga semântica relevante e rica, com a construção de neologismos, de empréstimos de palavras de outras línguas transpostas e “abrasileiradas” que fazem dessa obra um universo em que a linguagem assume o caráter de um conjunto de virtualidades que quebram, muitas vezes, toda a lógica de prática do pensamento. No seu livro *Língua e Discurso: contribuição aos estudos semânticos-sintáticos* (1989), Maria Aparecida BARBOSA especifica que “há autores que fazem do jogo de mudanças de estruturas léxicas e sintático-semânticas do código linguístico o elemento marcadamente estilístico de suas obras.” Segundo a autora, há poucos escritores que utilizam esse processo de redistribuir os

³³ Abordarei o romance por suas iniciais, *GSV*, e o autor, JGR.

elementos do código lingüístico, desde as mais elementares – o morfema, até as superiores (o enunciado), além de reelaborá-los.³⁴

Meu enfoque da manipulação de sua linguagem quer, sobretudo provar que o mais potente instrumento de subversão de que um falante pode se servir adquire nesse caso específico um caráter eminentemente político³⁵. Embora a pragmática possa ser observada em todos os contextos, sejam eles políticos, religiosos ou mesmo amorosos, em algumas situações torna-se mais evidente o trato da linguagem como instrumento de manipulação, com uma base afirmativa que serve aos desígnios do locutor. Não foi certamente por acaso que Guimarães Rosa cedeu a palavra ao sertanejo das Minas Gerais, homem conhecido pela sua astúcia e seu engenho no trato com terceiros, sempre levando vantagem, mas com uma atitude que denota uma humildade e uma obsequiosidade que podem ser mera fachada.

³⁴ No seu estudo da combinatória sémio-táxica baseada em *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, Maria Aparecida Barbosa afirma que “quando a criatividade se manifesta fora da norma e dentro das virtualidades do sistema, verifica-se que o autor opta por diferentes tipos de potencialidades e, assim, se vai individualizando na obra o código que lhe serviu de base. Nesse mecanismo, há uma faixa operacional que faz com que o autor se aproxime ou se distancie mais da norma. Observamos nas *Primeiras Estórias* que a manipulação que Guimarães Rosa faz do código lingüístico se dá fora das normas gerais, sobretudo naquilo que concerne à sua possível identificação com dia-sistema de nosso sistema lingüístico. Não raras vezes, a criatividade se dá fora do próprio sistema, não só no que se refere às estruturas lexicais como também no que diz respeito às combinatórias de enunciado. (...) Nesse caso corre-se o risco de um menor rendimento e um maior custo na apreensão da semia de tais enunciados (...) podendo acarretar dificuldade de decodificação, justificando-se esse alto custo pela maior riqueza e densidade sêmica da mensagem. In: *Língua e discurso: contribuição aos estudos semânticos-sintáticos*, 3ª edição, São Paulo, Global.

³⁵ O termo « político » é usado nesse contexto relativo à política como habilidade no trato das relações humanas, com vista à obtenção dos resultados desejados e, por extensão, civilidade, cortesia, e ainda (fíg.) astúcia, artifício, esperteza. Cf. Dicionário Aurélio, 3a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2ª reimpressão, 1999.

Como parâmetro para o meu trabalho, tomei como base a representação na figura retórica da elipse³⁶ como figura geométrica, cujo centro é duplo, figura da esquiva por excelência, num jogo de tapete ou de anel de Moebius, que se move em movimento contrário. Tudo é e não é, e a tessitura mental do leitor é essencial para a construção de um romance multifacetado, complexo, romance dentro do romance, figuras superpostas que se anulam e se completam. Explico.

O romance apresenta um herói em busca de identidade. Esta reflexão sobre a alteridade precede qualquer definição identitária e permite uma definição do que seria a tal identidade. Falando em homem sertanejo, sertanejo de Minas Gerais além de tudo, é necessário compreender como esse ser forja sua identidade levando em conta, pelo menos de certa forma, as alteridades que o cercam, para depois delinear a sua. A maneira como Riobaldo conta sua história a um “doutor” mostra simplesmente que nosso protagonista se protege contra toda eventualidade, sobretudo no que diz respeito a esse olhar estrangeiro sobre seu mundo e sobre si próprio. A história, contada de maneira ininterrupta, não deixa margem a qualquer invectiva da parte do convidado, embora nesse discurso haja infêrências sobre a recepção da história contada. Mas é só. Reconhece-se com facilidade em Riobaldo o homem do sertão de Minas, sertanejo esperto, pseudo-humilde, que se autoafirma à medida em que reconhece e louva a autoridade do conhecimento do seu interlocutor e

³⁶ No seu sentido primeiro, ellipse vem do grego *élleipsis*, que significa « omissão », “falta”. Linguisticamente falando, trata-se da omissão deliberada de palavra(s) ou de grupo(s) de palavras que se subentende(m) com o intuito de assegurar a economia da expressão. Num segundo momento, e por metáfora, a palavra designa um lugar geométrico dos pontos de um plano cujas distâncias a dois pontos fixos desse plano têm soma constante. Metáfora da figura oval, o termo testemunharia uma falta em relação ao ideal de perfeição representado pelo círculo, com seu centro único. Daí o paradoxo que representa uma reviravolta dialética: a “falta” nesse caso é consequência do excesso, o de possuir dois centros ao invés de um só. Ver “Modernização e tradição: le paradoxe chez Guimarães Rosa”, in *Littérature et Modernisation au Brésil*, PENJON, Jacqueline, PASTA JR., José Antonio (org.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

sua “superioridade” aparente na comparação do doutor consigo mesmo, que ele não deixa de tecer durante seu relato.

Nonada. O único romance – *roman-fleuve* de Rosa começa assim. “Nonada”. Um não duplo, redondo, categórico. Não, nada. O jagunço Riobaldo continua, na frase que segue, com a negação, não no início da segmentação da frase que comporta a negação, mas no fim dela, num procedimento típico da linguagem do sertão de Minas: “Tiros que o senhor ouviu *foram* de briga de homem não, Deus esteja”³⁷. A partir de então, o sertanejo monopoliza a linguagem, cujo efeito de estranhamento começa desde a primeira palavra proferida, que soa como um oráculo que marca a diferença e dá o tom da narrativa. O leitor entra no antro da linguagem tantas vezes represada do sertão, como uma marca da diferença desse povo, que pouco fala, mas quando o faz, fá-lo com consciência.

A história de Riobaldo nos ensina que ele é filho natural de uma mulher pobre do sertão e que só conhece a identidade de seu pai depois da morte deste. Esses dados nos fazem apreender de certa forma a personalidade de um menino a quem falta segurança; tímido e complexado e que, no decorrer de sua vida terá que enfrentar e vencer seus medos. Bem mais tarde, aprende-se que uma das formas que Riobaldo encontra para enfrentar seus demônios é fazer um pacto com Ele, diabo-mor, no intuito de perder de vez o visgo das taras herdadas de sua vida de homem pobre e sob o peso do não-nome. Ele não conheceu o pai, não teve quem lhe desse um até a morte do mesmo, vivendo então como mais um, homem no meio de homens, grão de areia na multidão indiferente de sertanejos pobres, desprovido de identidade, de reconhecimento como a coorte de homens moradores do sertão.

No entanto, como todo sertanejo que se preza, não se deixa subjugar pelo destino, mas tenta moldá-lo à sua vontade. Sente-se na sua narrativa a vontade de vencer naquilo em que os outros falharam. Em seu longo contar, cheio de peripécias e aventuras, místicas, mas também heróicas, Riobaldo monopoliza a fala. Ao homem da cidade,

³⁷ GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão : Veredas*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1974 (1956), p. 9. Grifo meu.

letrado, “doutor”, não dá esse direito. As manifestações deste encontram-se dispersas, sugeridas no discurso do narrador, que sempre o toma por testemunha daquilo que diz. O doutor seria seu *faire valoir*. Por esse processo de «monólogo inserido no discurso dialógico», o autor é digno da consciência e da sensibilidade do homem sertanejo, quando escolhe a diferença e mostra esse homem refletindo sobre sua situação, contextualizando-a, numa visão que começa de dentro para fora, e não o contrário. É fato que Riobaldo não é um sertanejo comum, mas um jagunço intelectualizado, fino observador da alma humana, guiado, sobretudo por seus instintos, o que o diferencia do intelectual.

É a necessidade de tomar o destino nas suas próprias mãos e de vencer seus próprios limites que o leva a desafiar e pactuar com o diabo, cuja existência ele nega e confirma ao mesmo tempo. Suas dúvidas e questões metafísicas levam-no a procurar se livrar dos trapos que lhe servem de identidade – medo, complexo, timidez exacerbada – pelo intermédio do “pacto” fáustico. São palavras rituais vindas espontâneas, surgidas da vontade ferrenha de acreditar nas forças misteriosas que regem o mundo as que pronuncia à meia-noite, num lugar dado. Quando as pronuncia, Riobaldo cria a realidade propícia à realização de seus desejos; o jagunço usa a linguagem como arma para conseguir chegar a termo daquilo a que se propôs conquistar, mas ainda assim contando com as mãos divinas para o desviarem desse mau caminho, como se esse suposto pacto servisse tão somente para provar que aquilo que ele teme não é real; não existe diabo. Riobaldo sabe que o ritual mágico realiza-se pela força da vontade, aliada às palavras proferidas, sortilégio que pretende transportar sua vontade para a concretização de seus desejos, o que prova que a fé na eficácia do ritual é o prolongamento da fé na eficácia da palavra, pois na obra ficcional ela é sempre o ponto de partida.

O fluxo verbal ininterrupto de Riobaldo, palavra embriagada, perdida em si mesma, que só se interrompe quando exaurem suas forças, é o único meio encontrado pelo protagonista para romper o cerco regular do âgon; somente a força persuasiva de seu discurso

vivo pode produzir a liberação de seu passado. É a potência do logos que transgride a ordália e culmina com a liberdade.

Em contrapartida, essas palavras que libertam, que realizam o ritual mágico, da qual Riobaldo lança mão para conduzir o destino do bando de jagunços, estas mesmas o fecham numa espécie de esquizofrenia e acaba por culminar no seu reconhecimento como chefe. Mas essas palavras o fecham de modo tão tenaz em si mesmo que ele acaba por perder o controle de seus atos. De tão imbuído nesse novo papel, Riobaldo Urutu Branco acaba perdendo o controle, e anula sua vontade e ação no momento em que estas eram cruciais: a batalha final, no Paredão. Relembrando essa época de sua vida e o seu desfecho trágico, o homem aparentemente tenta resgatar suas faltas pela confissão e pelo sentimento de culpa que o corrói. Mais uma vez a palavra, instrumento da vitória e da desfeita, serve em seguida para tentar libertar nosso herói do peso do passado. E é aí que ele tenta emoldurá-lo, manipulando da mesma feita a nós leitores.

O discurso de Riobaldo é totalmente voltado para o passado, numa tentativa insana de apreender seu presente. Ele conta os fatos *a posteriori*, o que quer dizer que a história que tentamos compreender, nossa interpretação, já é a interpretação dos fatos pelo protagonista, num jogo de associações permanente. Trata-se em suma de uma apreensão relativa do mundo, revista e corrigida por um fazendeiro “de range rede”, como o próprio Riobaldo se autodenomina, longe da vida marginal que ele evoca, daí sua importância para compreender a correlação entre a ficção do contar e os fatos tais como podem ter acontecido na vida do personagem-narrador. Ficção dentro da ficção, tal poderia ser a equação que caracterizaria melhor *GSV*.

Triste memória, que costura os fatos ao seu *bon vouloir*, quanta riqueza a ser explorada pelas mãos hábeis do autor, que usa este artifício como meio para tornar a história de Riobaldo ainda mais cativante; homem que diz negando e nega dizendo para abarcar todas as possibilidades da linguagem. Linguagem que, pelos neologismos, pela roupagem nova que ganha no romance, pela carga de poesia e de verdade que recebe da boca do narrador, multiplica ao infinito todas as verdades que um livro pode conter. JGR joga com a paixão do

protagonista, paixão primeira pelo companheiro Diadorim, que atrai e repugna num movimento incessante de vai-e-vem; paixão pela sua perda, paixão pela aura que cerca Hermógenes, admirado e igualmente detestado, paixão pela astúcia de Zé Bebelo, ora querido, ora repellido por seu falar sem eira nem beira, paixão pelas incógnitas e lacunas que sua própria história deixou e que ele tenta, com a ajuda de compadre Quelemém de Góis, preencher. Paixão. A origem da palavra remete a sofrimento, pede paciência, denota incompatibilidade. Como não esperar que o discurso de um personagem movido pela paixão não tenha uma boa dose de manipulação?

A história de Riobaldo, contada na maturidade do homem que já trilhara certamente mais da metade de sua vida, pode nos levar à conclusão de que o que ele quer com esse relato é livrar-se do peso de uma culpa. E para isso, maquia, manipula, reverte a realidade com a ajuda de uma linguagem renovada, cujo ranço é deixado para trás. A linguagem que ele utiliza serve a esse fim, sua riqueza dá a possibilidade de conotação variada, de interpretações múltiplas, inclusive daquele que conta sua própria história, o narrador caindo na rede que ele próprio teceu. A palavra pode libertar e prender. Com Riobaldo, ela consegue ser libertadora e ao mesmo tempo prisão. Palavra que joga com os sentidos, com a verdade, que culmina com o fim do livro, abertura para o infinito de interpretações, matemática do destino, metafísica de probabilidades em devir. O futuro nos dirá – ou não – até onde podemos chegar nessa corrida de sentidos, que continua fora do próprio romance: “Existe é homem humano. Travessia.” (*GSV*, 456) Assim termina Riobaldo sua história, numa postura humilde face à complexidade do real, que o logos e suas infinitas possibilidades denotam. O autor utiliza a aparato linguístico com tal maestria que o romance passa a ser visto não como um fim em si mesmo, tentativa de ultrapassagem de um passado perfeito, mas como um meio de compreensão da vida com todas as suas vertentes. O fim do romance não marca uma parada no tempo, mas é o compasso de um escoamento infinito a que o homem não escapa, dada a fonte que não seca. A asserção que fecha o romance abre-o sobremaneira para mundos desconhecidos, mas prováveis. A manipulação da linguagem

pelo autor consegue abarcar uma multiplicidade de possíveis que acabam por dar ao romance todo o seu sentido.

Se a palavra exerce uma função primordial na tomada de consciência do poder pelo homem, podemos pensar que o nome que ele recebe tem uma parte de responsabilidade nesse fenômeno, desencadeando-o, ou se transformando com a vivência de novas experiências. Riobaldo recebe vários apelidos ao longo de sua vida de jagunço, que condizem com as características assumidas ou vivenciadas nas suas andanças. Sempre Riobaldo, ele fica conhecido também com Tatarana, “lagarta de fogo”, depois Cerzidor, e finalmente Urutu Branco, depois da passagem pelas Veredas Mortas que se descobre no fim chamar-se Veredas Tortas. O Rio-baldo nunca consegue se encher, e a sua narrativa denota esse processo de desenchimento durante todo o romance, com o ponto culminante na batalha do “Paredão”, parede que o retém, “muro, fortaleza, fortificação” extrema como jamais nosso herói conseguiu ser, manifestação do masculino “enchedor” de passados, símbolo fálico provedor de futuros, processo em ação; ali lê-se a escritura de um destino que se prendeu a si mesmo nas malhas do mistério, o “do pobre menino do destino...” (GSV, 16)

Enigmas e mistérios. Num dos estudos mais eloquentes sobre a obra rosiana, José Antônio PASTA JÚNIOR interpreta a ambiguidade expressa no romance tema deste estudo com a seguinte explicação: “Enigmas pedem decifração; mistérios admitem unicamente culto e celebração. GSV parece pedir ambas as coisas. Como proceder a atividades tão díspares num mesmo objeto de estudo? O que isso pode querer dizer da obra rosiana? A pretensão ao absoluto de *GSV* confere-lhe uma certa ambiguidade criadora de sentidos, fecha-o numa aura de mistério que geralmente atribuímos aos cultos, numa celebração quase religiosa do autor e de sua obra, oferecendo da mesma forma tantas possibilidades de decifração. Para poder entrar no cerne do romance, o leitor deve decifrar o enigma da esfinge-ficção, que lhe conferirá o poder da vida. O leitor afronta-o, mas paga a insolência com a própria alteridade, pois só um deles pode sobreviver. Esse é o tributo devido por ousar enfrentar a fabulosa

figura multiforme representada pelo romance. Ainda na interpretação de Pasta Júnior (1999), a luta que se trava entre o leitor e a obra rosiana é a luta à morte: só pode haver um ganhador, o perdedor sendo imediatamente aniquilado e assimilado por aquele.

O fato de Riobaldo falar de seu passado é uma maneira de se desculpar pela perda do ser que ele amou em segredo, na ignorância de sua identidade. É o testemunho vivo do lado ambíguo do ser humano, incapaz de distinguir seus limites. Quando procura prova da não existência do diabo, do seu ser não sendo, o narrador luta contra o medo de confrontar-se ao buraco negro do vazio. Riobaldo é a consciência do autor, duplo que aspira à totalidade, ao absoluto, ou ao vazio.

Da curiosidade permanente de Riobaldo sobre o sentido da vida, dos questionamentos que colocou ao longo do seu narrar, há um “causo” que atrai particularmente a atenção: é o “causo” de Maria Mutema, uma mulher sem histórias que assassina o marido e em seguida, leva igualmente à morte o padre do vilarejo onde mora, sem motivo aparente, e acaba enfim por confessar publicamente seus pecados.

Maria Mutema é uma mulher ordinária, como todas as mulheres do sertão. Ordinária no sentido etimológico do termo, que não sai da ordem, não se salienta. Infere-se que ela faz como todas as outras mulheres, aquelas mulheres de Atenas cantadas e incitadas por Chico Buarque a se rebelarem: devotada ao marido, efetuando os trabalhos domésticos sem se queixar, tipo de mulher que se espera encontrar na sociedade do interior do sertão, na época em que se situa a ficção rosiana. No entanto, pelos seus atos podemos pensar que no fundo essa criatura fomentasse um ódio profundo ao marido e à sociedade que impunham tais regras. Um belo dia essa raiva surda materializa-se num crime: enquanto seu marido dorme, Maria Mutema joga em seu ouvido chumbo derretido, que se solidifica matando-o. Os contornos de seus atos se definem, e Maria Mutema não para aí no seu afã vingador. Movida pela mesma paixão que a levou a impetrar contra a vida do marido, ela se ataca em seguida à figura institucional do Padre Ponte, homem bom e caridoso, cujo

único defeito naquela época seria o de ser padre e pai de vários filhos com a Maria do Padre. No intuito de dar fim ao padre sem no entanto sujar as mãos, Maria Mutema, *Mutus* entre as mulheres mudas da região, resolve agir por meio diametralmente inverso: mata o padre pela palavra. Faz-lhe regularmente a mesma confissão, que matou o marido porque o amava. O pobre Padre Ponte definha e morre, seco de desgosto por ouvir tal história e não poder se subtrair aos seus deveres de servidor de Deus.

Uma vez seu plano realizado, Maria Mutema desaparece. Não é mais vista na igreja nem fora dela até o dia em que missionários estrangeiros chegam ao vilarejo onde morava. Estes pregam a palavra de Deus com força e energia renovadas, e estavam no último dia de sua estadia no lugar. A força do verbo desses servidores divinos propagou-se pela região, atraindo inclusive Maria Mutema à igreja. Na sua entrada ao lugar divino, o padre que celebrava a missa exorta Maria Mutema a retirar-se do recinto ou a confessar de imediato seus pecados. O que ela faz, deixando fluir todo o arrependimento, a dor e a culpa pelos crimes cometidos.

Até então Maria Mutema manipula a linguagem conforme seus desígnios; anulando a língua, serve-se tão somente de sua figura apagada para manifestar-se. O resultado é fulminante: uma bola de chumbo tilintava dentro do esqueleto, quando o cadáver do marido foi exumado, após a confissão do duplo assassinato. Usando a língua com os mesmos fins, a Mutema consegue o que queria com o excesso do processo inverso, numa fala metódica e contínua, texto repetitivo como uma ladainha, que culmina com o esvaziamento consecutivo da vida do padre Ponte, levando-o à morte por definhamento e desgosto.

Para compreender a história de Maria Mutema, é preciso colocar os eventos no tempo e lugar onde se produziram. O sertão brasileiro era e é ainda hoje um espaço onde as relações interpessoais são difíceis, de um lado por sua extensão geográfica e por outro pela fraca densidade demográfica da região. Cada um vive sua vida como lhe apetece, alguns só tendo Deus como testemunha de seus atos. Isso confere a seus habitantes uma certa margem de liberdade em relação aos seus atos. A relativa liberdade que o corpo clerical goza no sertão

ajuda a regular o comportamento das pessoas ao “fora da norma”. A solidão desses seres acaba fazendo o resto. Foi pela ouvido que o marido é morto, órgão que certamente nunca serviu para escutar os problemas da mulher e suas lamentações. Maria Mutema aperfeiçoa sua estratégia e atinge o homem de Deus também pelo ouvido, utilizando para isso o sentido da audição. Mata-o pouco a pouco, todo dia um pouco mais, um muito menos de vida deixando o coração atarantado do pobre padre. Ela lega aos dois homens mais próximos de sua existência sua mais cara herança: a mudez. A ausência da palavra num caso transforma-se em excesso no outro, aniquilando aquele que a ouve em confissão. Manipular a fala ou a falta dela é a maior vantagem dessa mulher que o destino dizimou. Suas palavras envenenadas saem de um coração de pedra, endurecido pelas contingências da vida sertaneja. A energia do ódio se transforma em arrependimento que vem à tona pela força do verbo em voz estrangeira. Opera-se na mulher uma transmutação da ordem do sagrado, sobretudo porque tudo isso acontece dentro de uma igreja, em presença de um corpo clerical austero e enérgico, em confissão pública.

Para resumir a história de Maria Mutema, é incontestável que a palavra – ou sua ausência reveste-se de um papel preponderante no seu desenvolvimento. Ela é fonte de desentendimento, quando proferida com o intuito de enganar, mas sua ausência é também nefasta, talvez até mais, já que ela induz a um efeito de estufa: sua retenção aumenta a pressão da bomba que acaba por explodir, multiplicando os estragos ligados a essa falta. As consequências da recusa do ato da fala manifestam-se – com a ajuda do espaço geográfico propício ao isolamento – em práticas pouco ortodoxas, a solução final aflorando por intermédio da culpa. Esta leva à redenção da alma dessa criatura, que sofre e que vai encarnar a mulher mártir do destino. Assim, Maria Mutema torna-se uma santa aos olhos dos sertanejos, homens crédulos com sede de acreditar em algum milagre.

Este “causo”, como todos os outros contados pelos jagunços em sua andanças pelo sertão revelam um caráter exemplar, de ensinamento moral reconhecido por todos que os escutam. Todos

colocam em evidência o papel importante desenvolvido pela moral cristã na sociedade brasileira, sobretudo nas regiões afastadas dos centros urbanos, onde se concentra uma boa parte da população marginal do país. Maria Mutema usa a língua – ou a falta dela – com forte poder manipulador. Do excesso da palavra, ou de sua ausência, ela consegue atingir seus objetivos, e é pela fala que se eleva a mártir, apesar dos crimes que cometera.

Quanto a Riobaldo, manipula o visitante letrado, visivelmente estrangeiro a seu modo de vida. Fala repetitiva e paradoxal como a de Maria Mutema, o jagunço consegue encantar seu interlocutor, que fica quase mudo face ao fluxo de palavras do narrador, proto-agonista até as últimas consequências. Envolve-o numa teia de informações que sempre se contradizem ou se misturam numa constelação verbal densa e emaranhada, fio da meada difícil de se desenrolar apesar das investidas contínuas e persistentes dos leitores mais fiéis de sua história. Envolve tudo numa aura de religiosidade e de metafísica, embora conte as batalhas ferrenhas entre bandos rivais no controle do poder no sertão.

O autor, por sua vez, com sua grande capacidade em reinventar a língua, tece uma teia com uma linguagem completamente nova, tirando a poeira que o tempo e o uso lhe inculcou, manipula o leitor através desse instrumento maior da comunicação. Sabota seus anseios, dirige seus passos, leva-o por pistas falsas, faz o leitor retroceder no caminho do sentido da obra, manipula-o a sua vontade, incitando, mostrando, negando, misturando. A equação de enigma e mistério é a prova maior dessa manipulação. JGR nos legou uma obra que pretende ser tudo, que visa ao absoluto, e o fez de tal forma que seus leitores apreendem-na – ou não – apaixonadamente, às vezes sem o distanciamento que um tal estudo necessita. O pacto de leitura, luta à morte entre leitor e texto pede sacrifícios, gera sofrimentos, incompatibilidades; a manipulação do código linguístico pelo autor se dando “fora das normas gerais” (Barbosa, 1989) requer um esforço consequente e uma boa dose de paciência para que este seja compreendido em suas múltiplas vertentes.

Parafraseando Guimarães Rosa, diria que um estudo “pode valer pelo muito que nele não deveu caber.” O autor construiu um personagem de tal forma denso, tão humanamente contraditório, que sua história leva o leitor a extremos, deixa-o no ar, aturdido pela aspiração ao absoluto desta linguagem ininterrupta. Tudo se concentra e se anula no processo criador: poesia e magia, sagrado e profano, modernização e tradição, Deus e o diabo, amor e ódio, masculino e feminino, sob o cetro mágico de uma linguagem reinventada e saborosa, mas desconfiada e hermética como o próprio povo sertanejo. Esse deveria ser o objeto primeiro de pesquisa do romance de Rosa: trabalho de escavação minuciosa, esquadrinhamento de todas as combinações possíveis dos signos e de suas misturas, procura desenfreada de sentido de um texto que parece encerrar todos os sentidos num só cabedal. Enfim, *Grande Sertão: Veredas*.

REFERÊNCIAS

Cópus:

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974 (1956).

Obras de referência:

BARBOSA, Maria Aparecida. *Língua e discurso: contribuição aos estudos semântico-sintáticos*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1989.

FERREIRA, Maria da Conceição Coelho. Modernização e tradição: le paradoxe chez Guimarães Rosa. In PENJON, Jacqueline, PASTA JR., José Antônio (org.). *Littérature et Modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 121-135.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. O romance de Rosa: Temas do Grande Sertão e do Brasil. In *Novos Estudos*, n° 55, São Paulo, CEBRAP, nov. 1999, pp. 61-70.