

MULTILOQUIUM E PERFORMANCE: PALAVRA E PAIXÃO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Maria da Penha Casado ALVES¹

RESUMO

Analisamos neste artigo o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, para tanto utilizamos a concepção de *performance* de Paul Zumthor e a categoria *multiloquium* referida em diversas obras medievais que tratam de linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: narrador, *performance*, *multiloquium*.

ABSTRACT

Analysing in this article the story-teller of *Grande Sertão: Veredas*, so we used Paul Zumthor conception of *performance* and *multiloquium* category discussed in many medievales works that treat of languages.

KEYWORDS: story-teller, *performance*, *multiloquium*.

Conto. Reinaldo – ele se chamava. Era o menino do porto já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para todo o sempre, as regências de uma alguma a minha família (GSV, p. 108-9)².

Sem Diadorim o que Riobaldo contaria? Suas aventuras, a vida dura da jagunçagem nos gerais, os “causos” do mal em sua forma mais instintiva, o pacto com o diabo? Tudo isso só ganha sentido quando no confronto com as sinuosidades do ser de Diadorim. Sem a presença desse jagunço de pele alva e braços sedutores, a narrativa se encerraria rapidamente. Ela que marca o texto com a multiplicidade, com a imprecisão, a incerteza: uma procura incessante de sentido que faz com que se explore ao máximo as potencialidades da palavra. Sua natureza ambígua, também ela construída com o disfarce, somatiza a polissemia poética e estilhaça o sentido unívoco. Multiforme, ela inscreve na narrativa o indizível, o não-dito, o sentido vário que mina toda a linguagem que se deseja utopicamente total e transparente.

Diadorim corporifica todo o drama da linguagem em uso: sabe escutar e entender, como também sabe se fechar às palavras alheias. Impõe o silêncio quando necessário e sabe se manter em silêncio oportunamente. Contida, fala com mesura e brevidade, mas também se enreda pelo excesso de *loquacitas*. Nesta cena, percebe-se como ela sabe estrategicamente as regras do jogo enunciativo. Entre palavras e silêncios, falar e calar, pressa e pausas, ela vai tecendo a trama lingüística que propiciará o advento da palavra reveladora do segredo.

Eu não podia tão depressa fechar meu coração a ele. Sabia disso. Senti. E ele curti um engano: pensou que eu estava amofinado, e eu não estava. O que era sisudez de meu fogo de pessoa, ele tomou por mãmolência. Queria me trazer consolo? – “Riobaldo, amigo...” – me disse. Eu estava respirando muito forte, com pouca paciência para o trivial; pelo tanto respondi alguma palavra só. Ele, em hora comum, com muito menos que

¹ Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

² Faremos uso da abreviatura GSV para as citações de *Grande Sertão: Veredas* seguida do número da página. Utilizamos a 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

isso a gente marfava. Na vez, não se ofendeu. – “Riobaldo, não calculei que você era genista...” – Ainda gracejou. Dei a nenhuma resposta. Momento calados ficamos, se ouvia o corrute dos animais, que pastavam à bruta no capim alto. O Reinaldo se chegou para perto de mim. Quanto mais eu tinha mostrado a ele a minha dureza, mais amistoso ele parecia; maldando, isso pensei. Acho que olhei para ele com que olhos. Isso ele não via, não notava. Ah, ele me queria-bem, digo ao senhor (GSV, p. 120).

Diadorim que seduz com corpo e olhos, também maneja a linguagem e sabe que a revelação do nome, o segredo dito em momento oportuno também é forma de sedução. Assim sendo, os seres mesmo com um nome ou dois, ou mais, sempre apresentarão um ponto de opacidade: que melhor exemplo que os nomes de Menino/Reinaldo/Diadorim/Deodorina? Mesmo nomeada várias vezes, nenhum desses nomes designam de forma definitiva essa personagem. Na confluência dos nomes talvez se tateie alguma consistência. E mesmo aí, estaremos no plano da ficção, pois quanto mais nome tem um ser, mais ele se ficcionaliza.

O contar caudaloso e transbordante de Riobaldo se alimenta desse signo arredo, sinuoso, impreciso que instala a dúvida a partir de sua morfologia esquivante e de sua dúbia nomeação: Reinaldo é o nome do jagunço encenado, da dramatização, portanto, do fingimento e da dissimulação. Diadorim é o nome segredado que não pode ser dito, interdito para os outros. É esse nome que tece toda a proximidade, a intimidade, a relação quase amorosa entre os dois.

Pelos olhos penetra a flecha que o amor disparou em Riobaldo; flecha que na verdade é o corpo de Diadorim, todo ele sedução. As finas feições, os braços alvos, a cintura fina, a boca, o riso “quente”, as mãos finas “brancamente”, os olhos verdes sedutores. Que fazer então? Amar e reprimir o desejo, esconder-se sob as lembranças de uma outra mulher que poderia vir a conter a sangria:

De Diadorim não me apartava. Cobiçasse de comer e beber os sobejos dele, queria pôr a mão onde ele tinha pegado. Pois, por que? Eu estava calado, eu estava quieto. Eu estremecia sem tremer. Porque eu desconfiava mesmo de mim, não queria existir em tenção soez. Eu não dizia nada, não tinha coragem. O que tinha era uma esperança? Mesmo parava tempo no pensar numa mulher achada: Nhorinhá, a minha moça Rosa’uarda, aquela mocinha Miosótis (GSV, p. 240).

O desejo de Riobaldo se reprime em momentos de busca de “divertimento”, quando o corpo quer se entregar “às artes do amor”, quando o jagunço “carecia de mulher ministrada”. Olhar para Diadorim devia ser tormento maior em momentos nos quais o desejo aflorava para homem “sem par”, e que necessita suprir, como o faz Conceição, os reclames do corpo. Surpreendido em momento de masturbação no mato por Riobaldo, ele se retrata com “– É esta natureza da gente...” (idem, p. 240). Natureza que Riobaldo procurava conter ao olhar para o desejado corpo de Diadorim, tão formoso e belo como esses “Gerais em serras planas”:

Mas eu carecia era de mulher ministrada, da vaca e do leite. De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? As prisões que estão fincadas no vago, na gente. Mas eu aos poucos macio pensava, desses acordados em sonho: e via, o reparado – como ele principiava a rir, quente, nos olhos antes de expor o riso daquela boca; como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas tão finas, brancamente. Esses Gerais em serras planas, beleza por tudo tão grande, repondo a gente pequenino (idem, p. 240).

Dela Riobaldo não consegue se distanciar, pois o “irremediável extenso da vida” sempre o estava aproximando daquele jovem jagunço tão “duro sério” e “bonito”:

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um deles que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. (...) Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevito de desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que meu coração podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende (GSV, p. 25-6).

Diadorim adivinhava os desejos de Riobaldo daí o “espevito de desconfiança” do amigo que devia consumir-se em contemplar o outro, objeto de desejo que desafiava todo o investimento para sufocar os sentimentos e não se perder nas “docemente coisas que são feias”, no amor que não ousa dizer o nome. Só que coração pode mais e o corpo muito sabe e “adivinha se não entende”. Mesmo sem entender os “desencontrados sentimentos” que o amigo d’armas despertava, o corpo de Riobaldo adivinhava a mulher sob as vestes de homem e a desejava, pois todas as suas vontades a ela estavam entregues.

Descumprindo o que afirmara ao pai receoso quanto à descoberta do disfarce da filha, a donzela do romanceiro não baixa os olhos e eles seduzem o capitão. Diadorim também não baixa os olhos cuja beleza se espalha pelo sertão e aprisiona os olhos de Riobaldo que deles não consegue fugir.

Sem encontrar respostas para suas dúvidas lançadas desde o primeiro encontro por esse ser esquivante e de múltiplas faces, Riobaldo faz do contar a procura de sentido para os sentimentos, a vida, o homem frente aos demônios. Assim, acontece o transbordamento, o contar “fora”, a ausência de medida: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas” (GSV, p. 19). A justificativa para o tangenciamento, fuga do tema que compromete a progressão do narrado, dá-se logo em seguida à primeira referência feita a Diadorim que se dá posteriormente aos causos narrados por Riobaldo a seu interlocutor e que servem como amostragem da mentalidade dos sertanejos.

Fingidíssimo, o narrador assume estar contando coisas fora, divagadas, no entanto, são essas coisas fora, Diadorim, o seu grande tema. Todo o transbordamento e tangenciamento, as divagações, a ordem nenhuma são encenações agenciadas para um outro travestimento que é o da narração. Tanto ele tem consciência que está tangenciando que utiliza o conectivo *mas* que marca a relação de adversidade entre o que ele estava narrando antes e o que se introduziu depois: Diadorim que surge repentinamente como ato falho.

Sem maiores esclarecimentos, sem pausa entre o dito anteriormente e o que se seguiu, ele se refere a Diadorim e deixa o leitor à deriva sem saber o desfecho do episódio com o pessoal do coronel Adalvino. Logo em seguida, retoma o que vinha contando e utiliza, novamente, o conectivo *mas*: “...Mas, conforme eu vinha:...” (GSV, p. 19) e assim conclui o relato como se tivesse aberto um parênteses para dar uma informação não tão importante, algo antes esquecido, lapso de memória.

Assim, pega o fio da história e vai deslindando outros fatos: fala do sofrimento do corpo e da idéia; do jagunço Firmiano e seu desejo de esfolar soldado com faca cega o que vale o comentário do narrador que viu tanta “cruetz” e que o leva a profetizar que virá um tempo em que “não se usa mais matar gente”. (GSV, p. 20). Depois retorna ao questionamento sobre Deus e fala sobre os ensinamentos do compadre meu Quelemém que nunca “fala vazio e nem subtrata” remata essas reflexões com uma das mais belas asserções sobre o ser humano e sua inconclusibilidade: “O senhor...

Mire veja: O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (GSV, p. 21).

Fala ainda sobre Deus e diabo, afirmando que aquele é traçoeiro e este, às brutas. E aqui ele utiliza a parábola para falar da mansidão de Deus que corrói o homem tanto quanto a água faz com o metal; depois, diz que a religião afraca o homem. Logo em seguida, desanda a falar do passado em relação a um presente no qual não deu “baixa de sua competência” e que na hora do “fogo e ferro” é homem de enfrentar na boca do trabuco e para tanto colocou velhos companheiros de jagunçagem ao seu redor, mas ele afirma que o que quer mesmo é trabalhar e “propor sossego.” Para tanto, contou com a fidelidade da esposa, seu bem querer e com suas rezas pois “amor vem de amor”. E nesse momento, sua fala toma um outro curso e se desvia e ele volta a falar de Diadorim: “Em Diadorim penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (GSV, p. 22).

Ao leitor resta a sensação de que Diadorim estava sempre presente no seu pensamento: nada mais revelador do que a sua entrada no fluxo da fala dar-se logo após ele afirmar que “amor vem de amor”. Na verdade é nela que ele pensa ao construir sua fala sobre amor; presença constante que não se afasta mesmo quando ele discorre sobre fidelidade conjugal e o bem querer da esposa. A adversativa que antecede a afirmação de que Diadorim é a sua neblina, cumpre muito bem a sua função ao dar visibilidade a esta relação adversativa entre Otacília e Diadorim, entre as ações pacificadoras e reconciliadoras de uma e a presença desestabilizadora e desagregadora da outra.

Presença que ele tenta ocultar através do fingimento de uma forma de contar que tenta dissimular e ocultar o verdadeiro tema de seu relato, mesmo porque como poderia um velho jagunço, um homem de armas, valente e vaidoso como ele estar fazendo confidências ou contando a sua estranha e trágica história de amor? Isso só ocorreria se utilizasse a dissimulação e a encenação a fim de ludibriar o interlocutor. Dissimulado, retoma o tema do demo:

Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há (GSV, p. 22).

Mesmo afirmando não acreditar nessa “parlanda”, “invencionice falsa”, esse tema será obsediante e a dúvida se pactuou ou não o acompanhará até o final do relato. Tema que está ligado a Diadorim e a sua morte e ao fardo da culpa de Riobaldo. Nessas reflexões sobre o demo e o pacto ele se interrompe, pois o seu interlocutor prepara-se para ir embora. Ele intervém e o pressiona a ficar, porque “Visita, aqui em casa, é por três dias” (GSV, p. 22). E então expressa a vontade de poder acompanhar o visitante no “devassar a raso este mar de território, para sortimento de conferir o que existe?” (GSV, p. 22), mas ao mesmo tempo descostura essa vontade por seu “despoder” devido a azias e reumatismo. Resta, então, ao interlocutor, conhecer esses lugares através da rememoração do velho jagunço que empreende o roteiro de viagem perseguindo nomes, detalhes, cores, movimentos, ações passadas que emprestavam a cada lugar a marca do vivido: Diadorim serve de guia para a viagem.

Descrevendo os altos claros da Alma apresenta o rio, a cachoeira; a serra do Tatu onde vive a onça preta; a garoa rebrilhante da dos Confins; a madrugada e o neblim. Sem nenhum preâmbulo, ressurgem Diadorim: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (GSV, p. 23). Continua, então, a falar como se nem tivesse feito alusão a essa que o ensinou a apreciar as belezas da natureza. Fiel à sua dissimulação, continua a falar e nesse “lembro, deslembro” vai discorrendo sobre cheiro de campo com flores, córregos, rios, caça de perdiz e anta e acrescenta: “Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem” (GSV, p. 23/4). E fala de saudade: de idéia e de coração.

Mais uma vez surge a pessoa amada sem que nenhuma informação maior seja dada ao interlocutor/leitor. Retoma o curso do que vinha descrevendo e passa a falar do Urucúia, da fazenda Boi-Preto, da natureza, de borboletas e pássaros dos quais sabe os nomes e que antecipam mais uma

vez a entrada da donzela em cena: “...Eu estava todo o tempo quase com Diadorim” (GSV, p. 25). As reticências aqui marcam a continuidade entre as alusões a ela desde a sua primeira entrada no romance à página 19; reticências que denunciam e dão visibilidade, também, à inconclusibilidade daquilo que será retomado, reintroduzido, porque esta é, na verdade a sua matéria vertente, seu tema maior: seu mal amor oculto. Amor que mal conseguia ser disfarçado perante os outros que porventura desconfiassem de amizade tão estreita:

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam (GSV, p. 25).

Explicando dessa forma a sua “amizade estreita” com o companheiro, o narrador se furta de dar maiores esclarecimentos sobre quem seja Diadorim e, dessa forma, antecipar o final da história. Assim, esse narrador habilíssimo vai entretendo seu interlocutor e desfazendo possíveis dúvidas com relação ao relacionamento entre ele e o companheiro de armas. Tarefa muito difícil uma vez que a escolha de palavras, o afeto com que fala dão pistas ou pelo menos causam alguma desconfiança no leitor mais atento que, certamente, poderá estranhar um jagunço assim referir-se a outro: “Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele...” (GSV, p. 19).

Percebe-se que nessas primeiras páginas do romance já estamos lidando com um narrador que usa procedimentos extremamente eficazes para prender a atenção do interlocutor/leitor e contar a sua história se valendo de recursos que possam retardar o desfecho da verdadeira história que ele deseja contar. Assim, nos damos conta de que a história anda e não anda pois é cortada por outras histórias, reflexões, filosofemas, divagações, reflexões metalingüísticas. Retardamento que o próprio narrador confessa e assume: “Como em todo tempo antes eu não contei ao senhor – mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que também só soube.” (GSV, p. 459). Sobre essa estratégia Santana (2001, p. 53) observa, a partir da técnica do narrador épico a qual ela se reporta, entre outras relações, principalmente a psicanalítica, que o narrador rosiano forja elos narrativos a fim de adiar o final:

É exatamente essa estratégia que se verifica na fala épica e que se apresenta nessa obra, pois, além de o narrador deter-se em descrições narrativas de eventos da natureza, fatos e pessoas, é, também, pródigo em minúcias às quais impõem circularidade no narrar. A narrativa é, da mesma forma, pausada por interstícios em que o portador da fala se dedica a proceder divagações, aparentemente espontâneas, de cunho confessional, em que o lirismo deixa-se aflorar como a trair a fala que narra.

Ademais isso também evidencia a mistura de gêneros já tão comentada pela crítica especializada. Para nós, entretanto, vale ressaltar que Diadorim faz repercutir em todo o texto a multiplicidade e plurissignificação e, mais especificamente, no contar do narrador cuja fala ininterrupta assemelha-se à correnteza do rio que não se pode conter.

Contar performático que envolve o ouvinte no aqui e agora da história contada: ouvindo Riobaldo, toda a história de Diadorim, todas as aventuras maravilhosas se atualizam diante dos sentidos de quem a ouve. A casa da fazenda de Riobaldo, o sertão mineiro onde ela está encravada e de onde se ouviu um tiro; as cadeiras onde estão sentados o jagunço contador de histórias e o seu ouvinte; a voz de Riobaldo que em tom de conversa conta a história com seu sotaque mineiro, com palavras tiradas desse universo e também de outros lugares e outras épocas; o contar feito “cantilena” que quase não permite ao outro intervir na “conversa”, o ir e vir constante de um tempo passado para

o presente, as interrupções e as incompletudes e, sobretudo, o prazer e a curiosidade de ouvir tudo que está sendo contado que fazem com que o ouvinte permaneça ali, sentado, por dia e noite, ouvinte a história daquele velho jagunço agora barranqueiro.

O que fez com que ele ficasse e ouvisse uma história que rendeu quase 500 páginas de livro? *A performance*. E aqui ela diz respeito a todo esse conjunto que inclui toda a situação na qual essa história foi contada e que elencamos acima. Da casa de fazenda mineira onde estão contador e ouvinte ao prazer despertado pela voz, pela tonalidade dessa voz aos cheiros peculiares dessa casa e do lugar onde ela está encravada. Zumthor nos esclarece sobre o conceito de performance que vem iluminar o que estamos argumentando:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Elas as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance, é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização” (2000, p.59. Grifo do autor).

Na performance, segundo o seu ponto de vista, tem papel de destaque a presença de um corpo. Corpo que vibra, que pulsa com seus ritmos e batimentos, que é energia, que reage, isto porque “Na situação performancial, a presença corpórea do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente em vigília (idem, p.80). Voltando à performance do “intérprete” Riobaldo, podemos ver como isso se justifica. O seu ouvinte, doutor, vindo da cidade, letrado, o escuta. Sabemos das suas reações através das palavras de Riobaldo.

Mesmo assim, há um corpo, mesmo reportado por outro, que reage, que responde, que se envolve com a performance desse contador de histórias. Tanto é assim, que no início da narração, não tendo ainda se envolvido com os “causos” contados e com a história que demora a começar, ele faz menção de ir embora³. Primeira reação comum a quem não se envolveu completamente com o ato performático. O que temos depois é a vigília de todos os sentidos desse ouvinte, a sua atenção, a sua disponibilidade e investimento de interesse e tempo para ouvir uma boa história de um narrador que muito viveu e que tem história para contar. Na verdade sem o corpo desse ouvinte que reage ao que ouve, que interfere, que se envolve a ponto de tecer comentários, o narrador teria se calado.

Rosa que se nutriu das matrizes orais para compor a sua obra sabia da importância do ouvinte para qualquer intérprete. Sua maestria se confirma justamente em como ele trabalhou a presença desse ouvinte: dialogicamente inserindo na fala de Riobaldo sua fala, suas reações, seu investimento, ou seja, seu corpo. Além disso, Rosa trabalhou com habilidade a passagem dessa situação de oralidade e performance, com audição e visão global da situação de enunciação para o escrito. E aqui, como afirma Zumthor (2000), a oposição entre verbal e não verbal no discurso não se sustenta. A fim de recuperar essa situação de performance, Rosa trabalhou todas as possibilidades do verbo dizer o verbo e o que não é ele. Palavra e imagem copulam freneticamente de forma a recriar para o leitor, outro ouvinte a se gestar em outra performance, a teatralidade do contar “corporizado” de Riobaldo⁴.

³ Valeria um estudo mais aprofundado ver os dois tempos-espacos que aqui entram em confronto: o tempo urbano do doutor e o tempo rural de Riobaldo, coexistentes e não duais, opostos.

⁴ Machado (2000) ao analisar o conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa, fala de cenarização da palavra: esta funcionando como cenário não só da letra e da voz, mas, sobretudo, de corpo em movimento. Assim, ela se torna teatro, cinema, performance, espetáculo sem deixar de ser literatura, poesia.

Mesmo que a escrita, como observa o teórico francês, apenas possa sugerir a enunciação, todo o investimento de Rosa será para dar visibilidade a ela. E o leitor “modelo” de Rosa será um novo ouvinte a escutar a história e participar dela. Leitura performance que se empenha em restituir a situação de enunciação e que, assim como o doutor da cidade, reage ao que lê-escuta. Assim, seu primeiro movimento, muitas vezes, é o mesmo do doutor que deseja ir embora: muitos se vão, outros não passam das primeiras páginas e outros permanecem lendo-ouvindo o texto e interagindo com ele.

Esse leitor-ouvinte irá encher os olhos com a beleza de Diadorim e seus olhos, ouvir a sua voz dura ou suave, sentir a frescura de seu rosto de finas feições e a delicadeza de sua mão pequena e branca, deliciar-se com a rapadura e o queijo que ela comprou no primeiro encontro e embriagar-se com o cheiro da madrugada orvalhada e da neblina. Envolvido pela voz de Riobaldo, ele o acompanha nas andanças pelo sertão, sente raiva de Hermógenes e sua vilania, ri com estripulias de Guirigó, se revolta com a matança dos cavalos e chora a cada vez que relê o episódio da morte de Diadorim. Mesmo não estando na cadeira da casa de Riobaldo, sob o céu do sertão mineiro, escutando a história do jagunço, o leitor se organiza para a recepção em sua cadeira, cama, rede, poltrona e o seu corpo é agenciado para a performance e todos os sentidos, como observamos acima, são acionados. E Riobaldo conta a sua história para esse novo ouvinte que poderá ser surpreendido com sua “boca sem nenhuma medida”.

Esse contar sem ordem do narrador que trata de encompridar a história a fim de adiar e retardar o seu final é uma forma de *multiloquium*. Tema medieval que muito preocupou e ocupou os teólogos, o *multiloquium* se encontra na origem do *vaniloquium*, da *loquacitas*, da *verbositas*, da *linguositas*, da *garrulitas* e outros *peccata linguae*. Para S. Gregório Magno, o uso imoderado da palavra provoca a dispersão da interioridade e assim, o homem que fala demasiadamente se dissipa em uma multiplicidade de comunicações com o mundo e se torna incapaz de regressar ao verdadeiro Conhecimento, que é interior. Para ilustrar, as imagens da água e da cidade: à semelhança da água do riacho, o espírito humano dispersa-se quando corre em várias direções; também o homem que incorre na verbosidade é semelhante a uma cidade sem muralha o que a fragiliza contra os ataques dos inimigos exteriores.

A palavra vã ou ociosa tem condenação eterna na Bíblia nas palavras de S. Mateus que afirma que dela os homens prestarão contas no dia do Juízo. Ao homem que busca o equilíbrio resta o ideal da *bona taciturnitas* como tentativa de preservar a interioridade e fugir da profanação do espírito pela matéria que não promove o uso racional da palavra.

O que nos interessa ao nos reportarmos à concepção de *multiloquium* não é tanto a visão de pecado que a ela se cola, mas o conceito em si, destituído desse lastro religioso⁵. Interessa-nos a idéia de falar em demasia, o uso imoderado da palavra, o excesso, o “contar fora”, melhor dizendo com Riobaldo. Isso sem em nenhum momento relacionarmos a sua “boca sem nenhuma medida” aos *peccata linguae*.

Como já antecipamos, o seu *multiloquium* é mera estratégia de um bom contador de histórias para segurar o seu ouvinte e também para disfarçar o verdadeiro tema de sua contação. Ao invés de dissipar-se, de se perder, de dispersar a sua interioridade, o *multiloquium* riobaldiano promove também, e inegavelmente, um movimento de busca de resposta, de libertação de uma tensão, de reconciliação consigo através da capacidade de ordenar os fatos e refletir sobre eles. Para esse narrador, a palavra reveste-se de um lustro divino que a identifica com a semente de vida, reflexo, mesmo distante, do Verbo e dom do criador. Tanto é assim que ele mesmo afirma: “Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (GSV, p. 137).

A palavra pegante, da qual ele não consegue se desvencilhar, é Diadorim. Ao seu redor, uma massa de outras palavras que, roçando naquela, ganham sentido, se preenchem de significados. Palavra-fio que, diferentemente do fio de Ariadne, não o retira do labirinto, mas, o leva sempre mais

⁵ Mesmo porque para Riobaldo religião é ruído, murmúrio de vozes: ele bebe de todas as fontes que possam dar respostas para as suas dúvidas e inquietações.

e mais para imprevisíveis entradas, para o impasse, para o mistério, para o emaranhamento de veredas. Palavra pegante que vai rompendo rumo e se confunde com a própria vida: “o Reinaldo – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida;” (GSV, p. 242).

O *multiloquium* de Riobaldo é denunciador das escolhas de Rosa. Seduzido pela palavra e seus encantos, o escritor é um ourives no trabalho com as potencialidades do signo verbal. O que fica bem claro nas palavras de Monegal (1983, p. 52-3):

Porque Guimarães Rosa (como Joyce, como Valle Inclán, como Asturias em algumas de suas obras) não apenas usava a língua comum, mas abusava dela. Cada palavra, quase cada sílaba do romance havia sido submetida a um processo criador, que obrigava o leitor a progredir, se progresso havia, a passo de tartaruga.

Podemos ver que o *multiloquium* de Riobaldo vem ao encontro do enamoramento de Rosa pela palavra e sua plumagem e todas as possibilidades inesgotáveis de dizer o mundo de forma marcadamente múltipla.

Mesmo assim, para o narrador rosiano o verbo apenas não basta. É preciso o agenciamento da imagem para, no encontro com a palavra, dar-se o banquete do sentido. Riobaldo, então, recorre à imagem, quando não pode definir “letral” o que deseja:

A bem como é que eu vou dar, letral, os dados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... Pois, na de cima era donde a gente vinha, e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz – que era, em bruto, de repente, a parede da serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. Os barrancos cinzentos divulgando uns rebolos e relombos, barrancos muito esquisitos – como as costas de fila de muitos animais... Mas, agora, o senhor assinale, aqui por entremeio, de onde é a Serra do Tamanduá-tão e a Mata-Grande do Tamanduá-tão, mais ou menos os troços velhos da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou toda; e, rumo-a-rumo, no caminho da Serra para a Mata-Pequena, essas rocinhas de pobres sitiantes. Aí o senhor tem, temos. A Vereda recruza, reparte o plaino, de esguelha, da cabeceira-do-mato da Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegre verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz. E tudo. O resto céu e campo. Tão grandes, como quando vi, quando no fim: que ouvi só, no estradalhal, gritos e os relinchos: a muita poeira, de fugida, e os cavalos se azulando... (GSV, p. 414).

O desejo de dar maior visibilidade ao local da batalha final faz com que o narrador solicite ao seu ouvinte que desenhe, traceje o mapa do lugar. No desenho, a cruz anuncia a morte. Morte de Diadorim no duelo final com seu inimigo maior, o cavaleiro felão, o Hermógenes.

Assim, o romance de Rosa engendra o encontro do verbo com a imagem⁶ não apenas nessa situação, mas em tantas outras nas quais o uso ornamental da pontuação, o destaque de palavras através do itálico e do negrito, a tarja negra do início e o símbolo final do infinito, as canções, as quadras, a manipulação lingüística funcionam como adereços, adornos que fazem do texto uma espécie de tapeçaria.

⁶ Ver o excelente trabalho de Mendes (1998) sobre as imagens visuais em *Grande Sertão: Veredas*.

O palco onde se encena a história de amor e morte de Diadorim e Riobaldo se apresenta com o jogo de luz barroco⁷ onde se alternam o claro e o escuro, as sinuosidades das falas, os torneios verbais, os desvios, as inversões, as máscaras, a obscuridade, a assimetria, a alitiloquência e o lúdico encantatório. Palco onde o jogo de luz cria a neblina, os escondidos, a ambigüidade, as sinuosidades do ser no qual a linguagem é personagem maior. Linguagem barroca que manipula o verbo desautomatizando e desalienando dos usos cotidianos; criando verbo, os neologismos que ele denomina *verbum confingere*, com a mesma voracidade com que se alimenta de outras línguas.

Linguagem que se multiplica e se pluraliza nos nomes diversos que nomeiam um mesmo ser: Diadorim é o Menino, Reinaldo, Maria Deodorina Betancourt Marins; Riobaldo é Baldo, Tatarana, Urutú Branco, Cezidor; As Veredas Altas é Veredas Mortas; pedra é safira, topázio, ametista... Nomeação maior restará para o demônio, “legião” que sempre se contrapõe à unidade divina. Assim, Riobaldo nomeia o demo com os mais variados nomes que a cultura popular, a demonologia e de toda a superstição que interdita a pronúncia do nome próprio e o substitui por eufemismos e palavra “mais calma”, como afirma Barthes (1991). Eis a “legião” de nomes que Riobaldo utiliza:

“Do demo? Não glosa.” (p. 9)

“o Que-Diga” (p. 9)

“satanazim” (p. 10)

“o Cujo” (p. 10)

“Rincha-Mãe”. (p. 11)

“Sangue-d’Outro” (p. 11)

“o Muitos-Beiços” (p. 11)

“o Rasga-em-Baixo.” (p. 11)

Nomes que cabem para essa figura que se constitui em fermento para as elucubrações de Riobaldo sobre o mal, a culpa, “os crespos do homem”. Nomes que poderiam atestar, através da pluralidade, a verdadeira existência do demo, mas que acabam por ficcionalizá-lo ainda mais quanto mais se nomeia e que também cumpre com a função de pulverizá-lo e dispersá-lo. Verdade maior a que chega Riobaldo no final de sua travessia:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia (GSV, p. 460).

“Verdade” ainda marcada pela incerteza e dúvida que se percebe no uso da maiúscula na primeira frase e que remete ao uso corrente para nomes próprios de pessoas, lugares, divindades, individualizando-os; e o uso de letra minúscula na sexta frase que nos remete para o substantivo comum que nomeia os seres em geral, não individualizando e nomeando um ser em particular. Por isso, mesmo que não chame atenção à primeira vista, não se pode negar que ao fazer uso de grafia diferente para nomear o diabo, isso de alguma forma não deve ser desconsiderado. Afinal, é próprio de Rosa o constante escambo de classes gramaticais que propiciam o inusitado e o novo. Se o diabo aqui é nomeado como substantivo próprio, individualizado, e, portanto, marcado com a diferença e a individualidade ante a espécie, isso de alguma forma lhe dá estatuto de existência, mas, logo em seguida, vemos esse “ser” retirado dessa suposta individualidade e diferença que o uso da letra minúscula impinge ao enquadrá-lo em outra categoria que é o substantivo comum e sua não-individualização.

Portanto, a verdade de Riobaldo se compromete quando analisamos mais de perto a forma como ele nomeia o demo. A dúvida se o diabo existe ou não persiste e isso está marcado no uso da

⁷ Proença (1958) afirma que outra classificação, a não ser o barroco, não encontra para o estilo de Grande Sertão: Veredas.

letra maiúscula e minúscula que abre o seu nome e também o faz deslizar de uma classificação gramatical para outra. Em Rosa não há ingenuidade. Cabe-nos seguir as pistas para nos perdermos nas suas veredas de ficção.

Esse é o trabalho, ou melhor, a pesquisa estética de Rosa. Em *Grande Sertão: Veredas* luz e sombra favorecem a neblina alcoviteira de Diadorim. Luz e sombra em um modo de contar barroquizante que devora formas, conteúdos, modelos, tradições, cultura, memórias. Presença de um narrador envolvido em um caudaloso *multiloquium* que rende um romance de 460 páginas que seduzem o leitor/ouvinte dada a *performance* de um contador que perpetua essa história de amor e morte que teve como palco o sertão dos gerais.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BOLLE, W. *Grande sertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- MACHADO, I. A. A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa. In: Veredas de Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 280-284.
- MENDES, L. B. As imagens visuais em Grande sertão: veredas. In: _____. (org.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários-UFMG, Ed. UFMG, 1998, p. 51-80.
- MONEGAL, E. R. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 47-61. (Fortuna Crítica, 6)
- PROENÇA, M. C. *Trilhas do Grande sertão*: Rio de Janeiro: MEC/.Serviço de Documentação, 1958. (Os Cadernos de Cultura, 114)
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- SANTANA, Évila de O. Reis. Grande sertão: veredas do desejo. In: DUARTE; ALVES, Lélia Parreira & Maria Thereza Abelha. (org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2001. p. 49-60.

