

gos, decorados por desenhos, vinhetas, iluminuras, letras capitulares. Páginas imaginadas com a inscrição das significações, como uma tela nua aguarda receber os influxos da criação do pintor. Poder-se-ia dizer um bordado, ou uma peça de tapeçaria. Ou o papel pautado à espera da caligrafia musical, o desenho a ser lido pela voz ou pelo instrumento: a partitura musical⁹², com estabelecimentos de armaduras, compassos, marcação de andamentos e imposição de ornamentos, com marcas de respiração e silêncios inusitados. Estou me referindo a signos visuais impressos na escrita do texto: desenhos propriamente ditos, sugestões de desenhos imaginários, desenhos com fonemas, com a escrita de palavras, com citações de outras vozes, desenhos de frases, que comparecem na voz narradora principal, através de cuidadosa *manipulação lingüística*.⁹³ Trata-se da imagem concebida e desenhada enquanto equivalente de signos verbais escritos. Como se pode perceber, as palavras *frasear* e *desenhar* se fazem presentes inúmeras vezes e se equivalem no significado de *imaginar/escrever/ fazer significar*.

A- DESENHOS TEXTUAIS

Grande sertão: veredas se caracteriza por uma profunda preocupação com a dimensão estética da escrita, trabalhada em quase todos os níveis, dirigida pela perspicácia, criatividade e inventividade na relação do narrador com a matéria narrada. Nos textos citados neste seminário, as narrações são feitas por um narrador, porta-voz do pseudo-narrador-personagem e portador das intenções autorais. No caso concreto de **Grande sertão: veredas**, Riobaldo é numa primeira instância o narrador do texto, o contador da história oralmente imaginada. Essa história é trabalhada pelo segundo narrador, que possui conhecimentos e intenções que estilizam e ultrapassam os poucos recursos expressivos do primeiro e os limites de uma escrita puramente mimética em relação ao narrado. Esse narrador atualiza obviamente

as intenções autorais do próprio Guimarães Rosa, que deseja com sua obra imprimir as suas marcas no processo de formação de um segmento artístico de nosso país, no caso a nossa literatura. A linguagem de **Grande sertão: veredas** se exhibe como um reflexo de ambições autorais no processo de uma escrita brasileira de nossa literatura que se coloca, ao mesmo tempo, lado a lado com as grandes realizações da Literatura Ocidental e exige a total participação do leitor para a montagem dos seus vários e possíveis sentidos.⁹⁴ Continuada de uma tradição iniciada por Machado de Assis, a escrita de **Grande sertão: veredas** pressupõe um reposicionamento crítico diante daquela literatura. Tal leitura é renovada com o diálogo específico com textos produzidos no Brasil, como os já citados, diferentes na sua realização, mas acordes nas finalidades que pretendem atingir.

Texto escrito sob o signo da dor, da falta, da morte, **Grande sertão: veredas** traz marcas visuais desenhadas tão expressivas e portadoras de significado quanto as palavras escritas: colocam-se aos olhos do leitor, convidando-o a considerar o livro que lê como um precioso objeto, que também deverá ser contemplado. Produzido segundo leis próprias, imporá um outro caminho de percepção e de leitura pela inscrição das marcas autorais, dos ornamentos, da imposição de uma determinada respiração, ao se executar o ato de ler.⁹⁵ Refiro-me primeiramente ao início do texto onde encontramos um travessão seguido da palavra *Nonada*. Esse travessão se transforma numa *tarja preta*, na medida em que inicia um diálogo-monólogo,⁹⁶ cujo assunto central será a perda: morte e mistério anunciados ao longo de todo o texto, fatos de que só tomaremos conhecimento no final da narrativa. Esse travessão, que é travessão mas também marca de *luto*, tem sua explicação nas seguintes palavras, após a morte de Diadorim:

Sai somente com o Alaripe e o Quipes, os outros deixei à espera de minha volta, que, por muita companhia numerosa, de nós não cobrassem duvidado. Mas, antes de sair, pedi à dona Brazilina *uma tira de pano preto*, que pus de fumo no meu braço. (p.457, grifos meus)⁹⁷

O banquete roseano começa, pois, com o sinal de travessão, graficamente aumentado em negrito, que desenha a tarja negra no corpo do texto, antes de qualquer palavra O **signo do luto** é a primeira inscrição talhada no corpo da narrativa que com ele se inicia (p.9) e ainda se reflete na capitular N da única palavra escrita com letras maiúsculas do livro: NONADA. A trave central do N, ou seja a linha diagonal que liga as duas linhas verticais, também se engrossa e se reproduz em signo de luto, na palavra que irá de certa forma resumir a dor causada pela perda, pelo absurdo de existir e pela estranha ambigüidade que atravessa todo e qualquer sentido⁹⁸ presente também no mundo. Do travessão-fumo inicial até o símbolo do infinito que fecha a narrativa, vários outros signos visuais são inseridos, perfazendo inesperadas travessias, palavra tão cara ao universo roseano.

Assim, o leitor encontra ao longo do texto signos que, mais do que se oferecerem à necessária leitura, se apresentam, em instâncias posteriores, à contemplação — já não mais como apenas palavras, mas como objetos — e à indagação de novos sentidos. É o caso, por exemplo, de:

Que dessa — chefe eu — o O não me pilhava ... (p. 387, grifo meu)

Como encontrar um sentido exclusivo para a leitura desse O que nos remete evidentemente ao diabo? Trata-se da letra O maiúscula, é o zero, o nada, o desenho de um círculo? Todas essas significações são plausíveis e não se excluem. Caso semelhante vamos encontrar com a grafia da letra S no meio da seqüência fônica em que o diabo se identifica com o próprio sertão:

Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!*... e dele disse sòmentes — *S... Sertão...Sertão...* (p. 448, grifo meu)⁹⁹

A sibilância do som e a sinuosidade do desenho da letra se unem para apontar a identidade entre o sertão e o diabólico, manifestando-se possivelmente em escolhas ortográficas originais como *Arassuai*, *Sussuarão*, entre outras. É o que se pode observar não mais na transcrição direta de letra, mas do som do fonema, na ambigüidade do exemplo que se segue:

Ao que? Não me dê, dê. Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. (p. 87, grifo meu)¹⁰⁰

Um caso bastante ilustrativo da capacidade de estabelecer desenhos acontece com um uso particularíssimo dos sinais de pontuação. Lembro primeiramente as centenas de frases que se iniciam com reticências. Essas se apresentam ao longo de todo o texto, a indicar uma imposta respiração, quase a marcação teatral da necessária emoção que deverá ser impressa na leitura. O autor faz, portanto, uma exploração da capacidade de figuração das reticências, bem como das aspas, assunto a que ainda voltarei. Como exemplo dessa capacidade ornamental dos sinais de pontuação, vejam-se os exemplos:

e volto do meio pra trás ... — ? (p. 54, grifo meu)

O medo mostrado chama castigo de ira; e só para isso é que serve. Ah, mas — *ah, não!* — ; eu tinha decidido. (p. 357, grifo meu)

— ? — (p. 409, grifo meu)

Tanto dei ordem. Repartição de — se carecia — : determinei assim.
(p. 426, grifo meu)

— “Safas!” — ; maximé. (p. 459, grifo meu)

Todos esses exemplos ilustram as inúmeras possibilidades de estabelecer o desenho de uma frase, misturando elementos e compondo um novo estatuto para o texto literário, na medida em que a dimensão plástica colocada na folha de papel do livro se une a uma espécie de caligrafia musical, para ampliar as possibilidades de significação. Talvez o exemplo mais concreto do que estou afirmando possa ser verificado de forma insofismável nas diversas repetições da frase-subtítulo de **Grande sertão: veredas**. Comparem-se primeiramente:

*(“O diabo na rua,
no meio
do redemoinho ...”)* (na página de rosto da 1ª e 2ª edições)¹⁰¹

*(“O diabo na rua
no meio
do redemoinho ...”)* (na página de rosto da 8ª edição)¹⁰²

Tomo a 2ª edição como referência e verifico que a escrita do subtítulo goza de uma contextualização que não se repetirá outra vez: se apresenta entre parênteses, entre aspas, em itálico e com reticências. Aparecerá algumas vezes transcrita no texto, sempre como uma forma de citação em itálico, com diferentes desenhos:

- 1 - ...*O diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 11)
- 2 - ...*O demônio na rua, no meio do redemunho...* (p. 77)
- 3 - *O demônio na rua, no meio do redemunho...* (p. 123)
- 4 - O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho...* (p. 187-8)
- 5 - *O demônio na rua...* (p. 237)
- 6 - ... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...* (p. 319)
- 7 - ... *o Diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 450)

8 - ... *o diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 450)

9 - ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* (p. 451)

Voltando à inscrição que se encontra na página de rosto da 2ª edição, que foi provavelmente escolhida pelo autor do texto como a matriz que geraria todas as outras formas citadas, observo que: a) não há reticências no início da frase, o que predominará em todas as citações; b) a frase se encontra entre aspas, ao contrário de todas as suas repetições; c) a palavra **diabo** encontra-se escrita com letra minúscula (nas citações, algumas vezes vem escrita com letra maiúscula); d) as reticências aparecem no final da frase (nas citações, quase sempre, antecedem também as palavras); e) a frase que se encontra na página de rosto é a explicação do título, representa uma fala da cultura, frase da coletividade que será citada na escrita do texto, como forma de anúncio do que se vai narrar e como forma de atualização de sentido, na insistência da repetição.

Por outro lado, comparando-se as 9 versões inscritas no corpo do texto, podemos concluir que elas apresentam variações que vão integrar o desenho/partitura maior do texto como um todo. Todas elas se apresentam escritas em itálico, inserindo-se no estatuto da citação. A primeira observação a se fazer é que em todas as repetições, além de adotar-se o itálico, abandonam-se os parênteses e as aspas. O número 1 se repete no número 9: encontramos aí a mesma frase do subtítulo, com as diferenças gerais apontadas, e o fato particular de serem iniciadas por reticências. É importante já observar que a estrutura circular — manifesta em vários outros níveis do texto — aí se faz presente: primeiramente como espelhamento do título e do subtítulo e como abertura e fechamento do círculo em que se narram as sagas do sertão. Já o número 2 repete praticamente o número 1, com a diferença de substituir a palavra **diabo** por **demônio**, o que visualmente impõe uma variação ao risco do bordado e à execução do tema. O número 3

retoma o número 2, mas suprime as reticências iniciais, o que pressupõe uma entrada mais brusca na linha melódica do tema em questão e uma pequena, mas significativa, variação do bordado. A dicção é totalmente modificada no número 4: a frase é inserida num outro contexto escritural, inicia-se também abruptamente sem reticências e com letra minúscula, coloca a vírgula depois de **diabo**, o que imprime uma outra respiração ao ritmo da frase, um outro desenho para o mesmo texto. O número 5 retoma o número 3, mas corta-o pela metade, deixando que o leitor refaça mentalmente o longo silêncio representado pela interrupção. O número 6 funde as sugestões do número 1 e 4, conseguindo um efeito totalmente novo pela escrita da palavra **diabo** com letra inicial maiúscula e exigindo quase a mesma respiração do número 4. Fato extraordinário pode ser observado nos números 7 e 8: a mesma frase com um **diabo** com a inicial maiúscula (7) e com inicial minúscula (8). São, portanto, variações do tema central, tomando-se aqui o sentido musical de variação, o que pressupõe uma reescrita, ou uma escrita sobre a escrita, uma rasura na escrita anterior.

Há inúmeras palavras que, mais que escritas, são praticamente desenhadas ou com marcações de ornamentos a serem observadas na execução da possível fala-canto. É o caso de:¹⁰³

Co-ah! (p. 60)

Rosa'uarda (p. 89)

De **ás**, eu pensava claro, acho que de **bês** não pensei não. (p. 96)

Quà. (p. 180)

"Quá?" (p. 201)

P'r'aqui mais **p'r'aqui.** (p. 201)

Então, eu estava ali, em chão, em **a-cú-acão de acuado?!** (p.253)

qué'pe-te (p. 261)

p'r'agradar (p. 313)

br'r'r'úuu (p. 328)

Tch'avam. (p. 419)

ô-ô-ô (p. 424)

dáv'diva (p. 428)
dávdiva (p.430)
ypsilone (p. 432)
xispeto (p. 433, leia-se: xis-pe-te-ó)
dúv'do (p. 438, leia-se: dú-vi-de-ó)

O mesmo pode ser observado em determinadas frases, que são mais desenhos decorativos de fragmentos de outras frases ou possíveis poemas que propriamente simples frases prosaicas:

— “...Pois a minha eu não conheci...” — Diadorim proseguiu no dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse fala: *barra — beiras — cabeceiras ...* (p. 35, grifo meu)

— “... É, é o mundo à revelia! ...” (p. 195, grifo meu)

Os tiros que eram: ... *a bala, bala, bala... bala, bala, bala ... a bala: bá!* ... — desfechavam com metralhadora. (p. 270, grifo meu)

Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu sòmente queria era — ficar sendo. (p. 318, grifo meu)

E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais — *alma e palma, e desalma ...Deus e o Demo!* (p. 318, grifo meu)

Nós dois, e tornopío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, dêsses redemoi-nhos: ... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho ...* (p. 318-319, grifo meu)

As coisa assim a gente mesmo não pega nem abarca. *Ca-bem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrêlas!* (p. 319, grifo meu)

— “*Rai'-a-puta-pô!* (...)” (p. 360, grifo meu)

— *Eh, diôgo! dianho! ... Eh diôgo, eh dião...* (p. 373, grifo meu)

É importante chamar a atenção para a riqueza dessas ilustrações, em que a exploração do extrato fônico se une a sinais gráficos para esta-

belecer diferenças: o processo demonstra as infinitas possibilidades de criação oferecidas pela língua e os diálogos que os textos podem estabelecer com as outras artes¹⁰⁴, convidando o leitor a uma leitura plural, que não se esgota unicamente nas formas de ler exigidas pela escrita tradicional. Um exemplo nada gratuito está na nomeação da pedra preciosa que Riobaldo adquire e que acabará por se tornar uma prenda para Otacília. A designação dessa pedra também varia:

De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de **topázio**. (p. 49)

— “Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção ...” — o qual era a pedra de **safira**, que do Arassuaí eu tinha trazido... (p. 282)

O quanto, por causa da pedra de **topázio**? — eu reconheci. (p. 334)

— *O são Habão entregou a ela a pedra de ametista ...* — eu falei. (p. 430)

Isto é: a pedra era de **topázio**! — só no bocal da idéia é que erro e troco — o confuso assim. (p. 430)

Só faltou — ah! — a **pedra-de-ametista**, tanto trazida ... (p. 454)¹⁰⁵

Os diversos nomes atribuídos à pedra funcionam como desenhos diferentes que indicam o objeto pela preciosidade do valor afetivo investido nele. Ao mesmo tempo, são notas dissonantes, que afastam o leitor da expectativa causada a partir da primeira denominação da pedra, como se se tratasse de uma falha do escritor. Não tem a menor importância se trata de um topázio, de uma safira ou de uma ametista. No último exemplo, **pedra-de-ametista**, é fundamental salientar que é a única vez que a palavra **pedra** se junta à sua designação, para formar um nome composto. Lembre-se também que a pedra deveria completar o conjunto dos objetos (o escapulário, o rosário de coquinhos de ouricuri e contas-de-lágrimas) que iriam acompanhar o

corpo de Diadorim à sua incerta e derradeira morada, num ponto de uma vereda desconhecida, como devolução do corpo e integração às terras do grande sertão:

— “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba ...” (p. 454)

Todos esses signos se apresentam aos olhos do leitor (não se esqueçani os desenhos da fala dos catrumanos), aliás como não poderia deixar de ser em um objeto estético de caráter fundamentalmente literário. A figuração mais perfeita talvez seja aquela que foge ao caráter explícito dos exemplos apresentados até agora. Refiro-me especialmente a uma das passagens mais articuladas do texto, ou seja, o início da descrição da batalha final realizada nos Campos do Tamanduá-tão. Aqui o narrador convida o leitor a traçar um desenho em papel, fazer o mapa descritivo do local da batalha que vai conduzir ao desfecho fatal:

A bem, como é que vou dar, letral, os lados 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. (...)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 da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou tôda; 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 esguêlha, da cabeceira-do-mato da Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegrante 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... (p. 414, grifo meu)

Está traçado o mapa, está pronta a cruz que anuncia as mortes da grande batalha final. A imagem visual¹⁰⁶ se concretiza nessa cruz, que despirá mais tarde o corpo de Diadorim na morte, preparado pelas mãos da mulher do Hermógenes. Chamo a atenção do leitor para o fato de que entre todos os mortos do texto, o corpo de Diadorim foi o único que passou pelos ritos da lavagem e vestidura (p. 453). A Mulher *de custódia* (a sacerdotisa do rito funerário?) confessa seu ódio por Hermógenes e tem expressões carinhosas para com o corpo de Diadorim, fato que vem sugerir uma possibilidade de que ela conhecesse o segredo da natureza sexual da *mulher nua* (p. 453) por outras pessoas, como a longa conversa mantida entre os dois (p. 406-7). Entre essas outras pessoas poderíamos pensar talvez no próprio Hermógenes e mesmo em Medeiro Vaz, quando este beija a testa de Diadorim, após a morte de Joca Ramiro (p. 234).

Finalmente o livro exhibe, antes do signo final do infinito, um outro signo visual, fantástico, representado por uma extraordinária imagem alegórica do Rio São Francisco, visto em sua integralidade, como coisa inteira, objeto corporal único:

O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... (p. 460)

Além de espinha dorsal¹⁰⁷, o Rio São Francisco é a grande testemunha que atravessa todo o sertão e o livro, como um olho divino-demoníaco, índice do que tudo vê e tudo sabe, participante dos mistérios do viver, dividido entre Deus e o Diabo, parte integrante do grande sertão.

B- ILUMINURAS E VINHETAS

Se alguém se propusesse a “ver” as páginas de *Grande sertão: veredas* com a curiosidade com que uma criança procura as ilustrações de