

A ESTÉTICA (NEO) BARROCA QUE ‘VERTE’ O “SER-TÃO”

Rejane de Souza (UFRN)

aminasouza@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A retomada do barroco no século XX ocorreu por parte de escritores e poetas latino-americanos, que visavam à construção do que se pode denominar um novo barroco. Estilo que se apropria de fórmulas anteriores, remodela-as, a fim de compor o seu discurso. Inaugurando, assim, um novo sentido à poesia, à novela, ao romance, transgredindo-os. Nessa reciclagem barroca, o ponto de contato entre o texto rosiano e a estética (neo) barroca encontra-se pulverizado, principalmente, no campo temático e processo de elaboração da linguagem que sinaliza para o processo de experimentação lingüística e polifonia de vocábulos. Além disso, o escritor mineiro consegue recuperar temáticas clássicas do barroquismo através de novas vestes contemporâneas, no que trata o trabalho com a linguagem.

Uma linguagem que fez Guimarães Rosa ocupar um lugar ímpar literatura brasileira e universal, mediante a natureza singular de sua escritura, que prima pela forma aberta, pelo fragmento, estrutura labiríntica e elíptica, fruto da exploração que o escritor realiza com a variação de recursos gráficos, e das potencialidades plásticas e imagéticas das palavras, que Bosi define assim:

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande Sertão: Veredas* e as novelas de *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopéias, rimas internas, ousadias mórficas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, oralidade. Mas como todo artista consciente, Guimarães Rosa só inventou depois de ter feito o inventário dos processos da língua.” (BOSI, 1994, p. 429-430).

O hibridismo, postulado por Bosi, envolve o campo da sintaxe, da semântica, da estilística e outros gêneros na composição da narrativa e resulta em uma linguagem ambígua, hermética, labiríntica, conferindo ao texto rosiano o discurso neobarroco. Uma melhor compreensão desse estilo é descrito por Chiampi:

As interpretações que hoje reivindicam o barroco (...) podem, sucintamente, remeter-nos a duas posturas ante a modernidade e pós-modernidade. A primeira consiste em reciclar o barroco – vale dizer: certos traços formais – para retomar o potencial de renovação e experimentação das formas artísticas. (...) O neobarroco seria, aqui, uma prolongação da arte e da literatura modernas, uma etapa crítica da modernidade estética. (1998, p)

Percebe-se que diante da consciência crítica ao cerzir uma linguagem que rompesse com a formalidade da língua, que migrasse à mente do leitor, o escritor Guimarães Rosa apresentou ao público uma obra viva, fértil, preñe de sentidos. Uma escritura plena em pausas, pontuações, reticências, interrogações, exclamações, elaborada de tal modo que a forma se funde com a palavra, o que potencializa a dimensão ambígua da narrativa, que prima pelo ocultamento de sentido, como explica o escritor à tradutora inglesa:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas, obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* da minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (Carta de J. G. Rosa a Harriet de Onís, de 2 de maio de 1959).

É clara a preocupação do escritor na formulação de seu processo criativo, por isso, busca explorar ao máximo as possibilidades da língua e da literatura, para tentar alcançar a transcendência, na qual só é possível aproximar-se, rodear, aludir, adivinhar, tentar apreender pelas frestas das palavras o texto que se funde e confunde na estética neo (barroca).

2. O SERTÃO - QUE SE VERTE NA ESCRITURA NEO(BARROCA)

O escritor atua sobre a linguagem sob o viés metalinguístico, atrás de um leitor que se posicione frente ao texto. Tal atitude pode ser ilustrada mediante várias passagens do romance, pois o fazer literário rosiano se constrói através de intensas reflexões do personagem Riobaldo na elaboração de sua travessia humana e literária:

Apreecei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa que uma pessoa de **alta instrução** não concebe. **Aí pode encher esse mundo de outros movimentos**, sem erros e volteios da vida em sua lerdade de sarrafaçar.(...) (GSV, p 101). (**grifos nossos**)

Neste trecho, Riobaldo reflete sobre a arte da palavra e sua possibilidade de nomear o universo de várias maneiras. Evoca a formação erudita de seu interlocutor indicando que o mesmo pode *encher* o mundo com sua linguagem, de forma organizada, sem *volteios*. A importância que Rosa confere à palavra é análoga ao fio de Ariadne, fio mágico que tanto nos liberta como nos atrai pelo labirinto das veredas. No sertão, a palavra brota *misturada* a outras palavras, para nomear, para encantar, para seduzir, para ordenar, desordenar, para amar, para odiar, para sentir a natureza em movimento:

Caminhamos prazo dentro do riacho, depois escolhemos para pisar pedras, de nosso **pisado com ramos desmanchamos**, e o mais do caminho que se **seguiu por muitos rodeios**. De tudo não falo. Não tenciono **relatar** ao senhor a minha **vida em dobrados passos** para quê? Quero é armar um ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o

senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei **miúdo**, desse dia, dessa noite, que dela nunca **posso achar o esquecimento**. (GSV, p. 232) (**grifos nossos**)

Em meio ao *Grande Sertão: Veredas*, as veredas correspondem outras tantas silenciadas, encobertas pelo fragmento: *seguiu por muitos rodeios*, pela quebra das palavras: *Narrei miúdo*, pelas dobras e fresta do contar à espera de ser preenchido por signos, que ficam por dizer. No desenho *do pisado ramos* que se desmancham. A escritura fica em outra ordem, aberta a sentidos e sentidos, que Eco define como:

A poética da obra “aberta” tende (...) a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. (ECO 1962, p. 41)

O caráter de abertura é respaldado pela adoção um sistema estético pautado em uma linguagem paratática, de colagem, de suposição de imagens que gera a proliferação de significantes, que só deixam entrever parte do objeto, a totalidade permanece sempre envolta em *neblinas*.

Ele só falava por pedacinhos de palavras (GSV p. 95)

Não o caminho era da banda contrária. (GSV, p 112).

Ele boiava língua em boca aberta (...). Escorregando sem rumo. (GSV, p 85).

Nesse trajeto, há a primazia de Guimarães Rosa em tornar a narrativa de Riobaldo de cesuras, pausas, excesso de sinais de pontuação, que levam o leitor a refletir a respeito de uma significação, que não se deixa completar, porque, quase sempre, encontra-se em *outra banda*. Postura artística que vincula *Grande Sertão: Veredas* ao pensamento de Sarduy, quando ele afirma que:

O espaço barroco é da superabundância e do desperdício. Contraria à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial do seu objeto.

O sertão é o *espaço da abundância e do desperdício*. Abundante por representar o grande espaço de criação literária, abarca micronarrativas de temas diversos: além do enredo principal sobre a luta e vingança dos jagunços, o amor proibido de Riobaldo e Diadorim, o leitor também tem acesso à história de Aleixo, de Maria Mutema e de outros personagens, que apresentam a sua importância na coerência interna da obra. Para isso, o narrador envolve o fictício ouvinte através do artifício da linguagem, em tom persuasivo: *mire e veja, escute, o senhor aprende? Com o senhor me ouvindo. Desperdício*, diante de uma linguagem de intensa repetição e lacunas. Repetição, não pelo caráter redundante, mas pela intensificação de sentidos de um mesmo período ou vocábulo para contextos diferentes. Vejamos o trecho seguinte:

Somente que me valessem, vindas que só em breves e poucos, na ideia do sentir, uns lembrares e sustâncias. Os que, por exemplo, os seguidores eram: **cantigas de Siruiz**. Os que, por exemplo, os seguintes eram: canções de Siruiz, **a Brigi**, a bizarrice daquele pássaro galante; **o manuelzinho-da-crôa**; a imagem de minha **Nossa Senhora da Abadia**, muito salvadora; os meninos pequenos, núzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água na praia do *Rio São Francisco*, com bilhas na rodilhas, na cabeça, sem tempo para grandes tristezas, e a **minha Otacília**. No sirgo fio dessas recordações, acho que eu bateava outra espécie de bondade. (...) (GSV, p 533).

A passagem traz várias referências de acontecimentos fundamentais da vida do jagunço Riobaldo, na construção de sua travessia pelo *Grande Sertão: Veredas*. E a mesma consegue fundir os três elementos do artifício barroco: de substituição, que proliferação e condensação proposto pelo crítico chileno Sarduy.

Isso pode ser observado porque o escritor se apropria de metáforas, ou de metonímias, como técnica, para distanciar o significante do significado. A menção ao *pássaro galante* é simbólica, e remete a uma cena, anterior, que demonstra um cenário amoroso imaginado por Riobaldo com Diadorim, em que se associa ao pássaro a simbologia de casal fêmea e macho.

A cantiga de *Siruiz* reacende no jagunço lembranças do passado, de coisas antigas que busca recuperar e outras, que tenta esquecer. Brigi, em analogia à memória materna de Riobaldo, signo de perda, de identidade, a Santa, como alimento na busca de equilíbrio de sentimentos e lembranças *misturadas, emendadas* e em analogia ao divino que busca colar a imagem de Diadorim. A remissão à Otacília que traz o sentimento diverso do Diadorim, mais calmo, sossegado. Trata-se de uma cadeia de associações que envolvem várias áreas de sentidos na vida de Riobaldo. Uma cadeia híbrida, plural, uma sequência de fatos que tecem recordações infinitas e complexas.

Nesse sentido, há, nessa cadeia de associações por contiguidade, o processo de substituição, tendo em vista o artifício empreendido por Riobaldo em vincular fatos a sentidos diversos. Nessa rede simbólica, encontra-se condensada uma proliferação de elementos que guardam em si sentimento profundo inerente à história e formação humana do jagunço. Área complexa que a escrita, por sua incompletude, não consegue contemplar, constituindo-se, assim, perda parcial da apreensão do sentido.

O senhor vá pondo o seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num minuto, já está empurrado noutra galho. (...) Digo o real não está na saída nem na chegada: ele dispõe para a gente é no meio da travessia. (GSV, p 80).

Escritura *escorregável*, o texto representa uma grande armadilha para quem envereda na leitura do sertão, pois a feitura discursiva torna claro que ela exige um esforço ininterrupto de ler. O olhar do leitor precisa estar sempre voltado ao retrovisor, a fim de que ele possa, junto com o narrador, ir montando os pedaços de cada trecho da obra. É como um ir e vir nas águas de um rio que não tem fim. O estado da arte rosiana demonstra que ler é, pois, memória em contínuo vai e vem intra e intertextual. A leitura do texto implica um conhecimento que reivindica a interação permanente o escritor e o leitor, que Marques, assim, define:

O sertão rosiano é um sertão enfaticamente significativo, mas nunca completamente significado, num processo dinâmico que não nos fornece um

sentido acabado. É um sertão, polivalente, ambíguo, um sertão construído na linguagem. O resultado é a reinvenção do coloquial. Sendo assim, Rosa usará a linguagem em todo o seu dinamismo, para expressar da melhor maneira o seu mundo, criando suas próprias leis gramaticais. Assombra pela ‘pluralidade de recursos expressivos chamados a atuar a um só tempo, em níveis que abrangem desde a infraestrutura sonora, a morfologia verbal, a polifonia fraseológica, a dinâmica sintática, as translações imagéticas’ (MARQUES, 1957, apud JOSEF, 1983, p. 195).

O trabalho com o aspecto visual, sonoro, rítmico, somado ao desejo de condensar imagens análoga a uma escrita icônica, faz Rosa explorar o uso de figuras onomatopaicas, aliterações, assonância, na criação das *sustâncias* do texto, como se verifica em: *Joe Bexiguento, Zé Bebelo, Hermógenes, Sôr Amadeu, Garanço, Ventarol, Serra d’Uma, Terciziano, Apraz, Assaz, Bambual-do-Boi, Tatarana, Urutu-Branco, Guirigó, Borromeu, José Vereda, Veredas Mortas, Sem crer, cri, ei retentéia, anhãnhãe, arvoado, rupêia, ró-ró girado.*

Trata-se de nomes que despertam o imagético, mas que se revitalizam através de novas roupagens. O grande aproveitamento que ele faz de tais recursos tornam o texto mais dinâmico, lúdico e sugestivo, o que provoca outras possibilidades de leitura. Um ludismo verbal que dialoga com a visão que Ávila traz sobre o estilo barroco:

Através da confluência e fusão num mesmo incitamento criador da vontade da arte e do impulso lúdico, o barroco veio a ser, em toda a riqueza, e diversidade de suas manifestações, a concretização do que poderíamos denominar uma grande e vontade estética do jogo. No ato da criação da obra barroca passa a preponderar, é verdade, uma ascendência maior do arbítrio do artista na manipulação de seu material, seja plástico, seja melódico ou linguístico. (ÁVILA, 1994, p 66).

O escritor Guimarães Rosa é, um mágico da palavra. Desde as suas primeiras obras, tanto em prosa quanto em poesia, elege o espírito lúdico como uma das linhas mestras de sustentação de sua arte. O jogo, a ilusão, a brincadeira, a ironia, o humor são elementos importantes no seu fazer literário. Ele cultua uma escritura que persegue amplamente esse exercício lúdico.

Além do caráter fragmentário da escrita, a linguagem neobarroca é, também, autocrítica, tendo em vista que reflete sobre o próprio ato da escritura. Traço que Guimarães Rosa explora, com seu jeito peculiar, através das reflexões de Riobaldo:

Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu sei que isto que estou dizendo, é **difícil**, muito **entrançado**. (...) Que eu queria **decifrar as coisas que são importantes**. E **estou contanto não é a vida de sertanejo**, seja se for jagunço, **mas a matéria vertente**. (p. 116). (grifos nossos)

O trecho infere que: o narrador alerta ao “doutor” e receptor de sua obra que a sua preocupação é a *de decifrar fatos importantes*, por isso engana-se quem pensa que ele esteja falando sobre o sertão, de uma região determinada, geográfica, o que importa é a *matéria vertente*, que se traduz em linguagem literária. Um procedimento que se define como metalinguagem, que no campo da poesia apresenta desta forma:

Na poesia de vanguarda, então, o poeta, além de exercitar aquela função poética por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem, é ainda motivado a poetar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra,

ele é completamente movido por uma função metalingüística: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta. (CAMPOS, 1977, p 147 e 153).

É essa a atitude que Guimarães Rosa assume diante de sua obra. É constante, no Grande Sertão: Veredas, o leitor depreender, na fala de Riobaldo, diversos trechos sobre o processo criativo de sua criação artística. Tal procedimento literário leva a uma postura de reflexão crítica sobre o texto, visto que há o desafio do leitor em desvendar o enigma, todavia o que a escritura possibilita é que seja entendida, nunca totalmente decifrada. Nesse caminho, Calabrese aponta que:

O progresso das ideias nasce quase sempre da descoberta de relações impensadas, de ligações inauditas, de rede inimaginadas. Uma descoberta é frequentemente descoberta de sentido onde primeiro parecia reinar não já a insensatez, mas sim a ausência de sentido. (CALABRESE, 1987, p.21).

A exuberância de reticências, lacunas, fragmentos pode ser definida através da linha que transita entre a inconclusão e a opacidade de seu discurso, pois como o próprio Riobaldo fala, trata-se de um discurso *difícultoso, emendado tudo errado, remedante, sem completação* (GSV, p 64). A escrita sugere a impossibilidade de fechamento do texto e da obra. Uma linguagem de elipses. Sant'ana, ao fazer a leitura do texto de Sarduy, Barroco e Neobarroco, traz para o foco a natureza elíptica:

A elipse é barrocamente uma concha. E a concha está na origem etimológica da palavra barroco, pois é de uma pérola deformada, feia, irregular, extraída do interior da concha que viria a origem da palavra barroco, termo que, espiralando semanticamente seu significado, chegaria às artes e à cultura em geral. Mas há algo intrigante e aparentemente conflitante entre o sentido geométrico e o sentido retórico da elipse. Na geometria, a elipse é o excesso de círculos espiralados e rampantes, que voltam reincidentemente sobre si mesmos. Na retórica, a elipse é falta, carência e ocultamento. Elipse: dupla inscrição: excesso e falta. Repetição e diferença. Antíteses. (SANT'ANNA, 2000, p. 23).

A escrita de Guimarães Rosa, além de reincidir sobre si mesma, situa-se no plano da *falta, carência e ocultamento, elíptica*. Isso se verifica ao longo da narrativa onde o leitor é conduzido pelo fio da memória fragmentada de Riobaldo, que ele só consegue contar em *trechos diversos*:

O senhor pense outra vez, repense o bem pensado :para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o menino? O São Francisco cabe sempre aí, **capaz, passa**. O Chapadão é em sobre longe, beira até Goiás, **extrema**. Os gerais desentendem de tempo. **Sonhação** – acho que **eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente**, depois, que nas vezes sem que no Menino pensava, eu acho que. **Mas para quê? Por que?** Eu estava no porto do de-Janeiro. Com minha capanguinha na mão, ajuntando esmolos para o Senhor Bom Jesus, no dever de pagar promessa feita por minha mãe, para me sarar de um doença grave.

Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?

Artes que foi que fico pensando: por aí , Zé Bedelo um tanto sabia disso, **mas sabia sem saber, e saber não queria**; como Medeiro Vaz, como Joça Ramiro, como compadre meu Quemelém, que **viaja diverso no caminhar**. Ao que? Não me dê, dê. **Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta**. Assim o senhor já me compraz. **Agora, pelo jeito de**

ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga. (GSV, p 126) (Grifos nossos)

O traço da elipse envolve toda a obra. E quando o narrador assume o desafio de experimentar vários caminhos, entra por um atalho, desvia-se, hesita no rumo a seguir, volta ao ponto de partida, recomeça a ação. Em forma de zigue-zague, o narrador parece não saber em que ponto ficou, então se embrenha novamente, pois:

Contar é muito dificultoso. Não pelos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê. O que eu falei Foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas passadas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (GSV, p 200).

Trata-se de um tipo de escrita que se dissolve na hibridez de suas formas gráficas e discursivas, por isso não há ponto de repouso para ela em meio ao fragmento do discurso, o que resulta no descentramento e perturbação da memória, acentuando o que reflete Sarduy (1979, p 23): “*a forma elíptica de Kleper não é diferente da base poética de Gôngora, Caravaggio, a escrita de G. Rosa. Na espiral de conexões recíprocas, qualquer ponto poderá entender-se como causa dos que lhe sucedem.*”

Na verdade, está se à frente de uma escrita que não se fecha a um sentido, mas se encaminha para várias bifurcações, como um labirinto, que na conceituação de Ávila se define assim:

O labirinto poético é exemplo, do que dentro da definição de Humberto Eco, pode-se entender como uma estrutura aberta, por ser um texto suscetível de várias direções de leitura, isto graças ao artifício de ordenamento de versos e estrofes, da equivalência de sentido de frases e a sua permutável correspondência na organização gráfica do poema. (1994, p. 122).

O labirinto como texto aberto, fruto do artifício do escritor que faz uso de recursos estilísticos, a fim de promover maior aproveitamento da linguagem, coaduna bem com projeto literário de Guimarães Rosa.

Um *sertão não tem janelas nem portas* (GSV, p.511). Esse sentido leva à natureza labiríntica que sustenta a travessia de Riobaldo pelo sertão. Entende-se, assim, que a escrita rosiana é um enigma onde o leitor percorre por falsas entradas e enganosas saídas em busca da compreensão do sentido do romance, como demonstra o trecho:

O chão dele consiste duro enxuto, normal que engana: quem não sabe o resto, vem, pisa, vai avançando tropa com cavalos, cavalama. Seja sem espera, quando já estão meio no meio, aquilo sucrepa: pega a se abalar, ronca, treme escapulindo, feito gema de ovo na frigideira. Ei! Porque, debaixo da crosta seca, rebole ocultado um semifundo de brejão engulidor. (GSV, p. 83).

A passagem parece simbolizar o espaço da escrita, onde o escritor tenta buscar a palavra para a criação de seu texto, porém o que encontra é um labirinto que, primeiro *engana*, depois *desliza*, *avança*, *escapole* e se *oculta*, não se deixa enredar, pois é esse o caráter do labirinto: o de desafiar o leitor enredando e desenredando nas veredas que não tem fim. Um discurso de dobras que se aproxima do traço deleuziano:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa,

há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito (DELEUZE, 1991, p 13).

O texto rosiano se define por dobras que se enveredam a infinitas possibilidades uma vez que a missão de Guimarães Rosa é de levar ao limite as possibilidades da linguagem, tentando alcançar algo que sempre transcende, alude, infere por trás das palavras ou no meio delas, no espaço que separa um parágrafo, uma vírgula, um travessão, um traço suspensivo.

Dobras ou frestas, onde Riobaldo *atravessa as coisas – e no meio da travessia (...) só estava entretido na ideia dos lugares de saída e chegada* (GSV, p 51). Um sertão em que as palavras desenham trilhas diante do caos do mundo, dos sentimentos e desejos; de linguagens *misturadas*, que almejam alcançar o transitório, o infinito, pois como cita o próprio criador:

Eu carrego o sertão dentro de mim, e o mundo no qual eu vivo também é sertão. As aventuras não têm tempo, não tem princípio nem fim. E meus livros são aventuras, para mim são a minha maior aventura. Escrevendo descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito e o momento não conta. (Rosa, 2006, p, 80).

Nesse caminhar, *O Grande Sertão: Veredas* “não oferece uma ordem fixa”. O título da obra carrega em si múltiplos sentidos: *Grande*: vasto, imenso, expansivo, a perder de vista. Sertão, área deserta, não fértil, vazia. Por um lado, mas pleno de veredas, de trechos, de aberturas. Um grande livro em branco, aberto à escritura. Um aposto que se **define** ou **não** pelas veredas, e que se abre à coparticipação do leitor.

Águas, águas, **o senhor verá** um ribeirão, que **verte** no Canabrava – o que verte no Taboca, que **verte** no Rio Preto, o primeiro Preto do rio Paracatu – pois daquele é só sal. (...) quem conhece fala que é do mar. E tanta explicação eu dou, porque muito ribeirão e vereda, nos **contornados** por aí, **redobra** nome. Só Preto, já molhei mão nuns dez, Verde, uns dez. Do Pacari, uns cinco. Da Ponte, muitos. (...). (GSV, p 89). (**Grifos nossos**)

No fragmento acima, há uma aproximação da imagem de travessia e deslocamento. E novamente Riobaldo lança o convite para seu interlocutor e leitor, a fim de que possa seguir mentalmente o percurso da água, que verte em vários lugares. A metáfora água pode estar sendo usada como artifício para representar a linguagem. A água é um signo escorregadio, que não deixa se prender, além disso, Riobaldo alerta que por outros *contornados*, *redobra nome*, função da escrita. Para Sarduy:

(...) o barroco é um modo específico de utilizar a linguagem de dispor a frase, conferindo ao texto um sentido que é o da sua premeditada teatralização. Logo, o autor não pensa o Barroco como um estilo de época, mas como um significante em deslizamento, capaz de dar conta de diferentes contextos a partir de uma única premissa: a artificialização da escrita. (1989, p. 8)

O processo de deslizamento da escrita é um procedimento marcante do fazer literário do escritor, tal ocorre pela criação elaborada de um romance desmontável, passível de leituras diversas, constituído, não por capítulos, mas por blocos, no entanto detém uma inusitada coerência interna. É presença marcante, ainda, a arte persuasiva de Riobaldo, que evoca constantemente o seu interlocutor virtual para interagir com o que relata. Traços que remete a estética barroca, como sinaliza Sant' Anna:

Mas impossível se torna falar do sertão e do barroquismo sem estabelecer uma ponte com Guimarães Rosa, atualizador do barroco, que pode ser qualificado ao mesmo tempo de cultista com revérberos conceitistas, e que teria na sua obra mestra *Grande sertão: Veredas* (1956) muitos exemplos a fornecer da utilização de um estilo precioso, rebuscado, onde funde seu conhecimento de uma dezena de línguas com a sonoridade de uma construída linguagem do jagunço do norte de Minas (2000, p. 123).

No sertão, o silêncio da palavra e o silêncio do sertão *desatravessa*, e o desejo de preencher as lacunas se aprofunda através de: *Sertão: estes seus vazios* (GSV p. 47); *Versar viagem a cavalo sem ter estrada* (...) (GSV, p 59); como reflete Riobaldo: *a vida é cheia de passagens emendadas* (GSV, p 235). Emendas e elipse, linguagem em espiral, onde o leitor busca sentidos e se perdem em meio deles porque: *A vida é cheia de ocultos caminhos* (GSV, p 170).

3.TRAÇOS (IN)CONCLUSOS

Diante das travessias humanas e literárias, O sertão de Rosa transita entre veredas e encruzilhadas e se bifurca. E cada palavra *vida, travessia, sertão, nonada, silêncio, misturada*, que se repete ao longo da travessia, o sentido se veste de novas roupagens, ao gosto neobarroco, a palavra se exhibe e se esconde. E *o Grande Sertão: Veredas* se compõe de histórias que se entrelaçam, que voltam a si mesmas de forma recorrente. Todavia, esse entrelaçamento *é diverso do que se vê, ora cá, ora ali, lá.* (GSV, p 75).

Por isso, por mais um sentido é apenas cumprir o que se propõe a própria obra, que não aceita certezas estáveis: seu território é o da instabilidade criadora, e nisso reside o seu encanto: *O escorregando sem rumo. Mas os caminhos não acabam* (GSV, p. 85- 88). *O senhor por hora mal me entende, se é que no fim em entenderá. Mas a vida não é entendível* (GSV, p 156). É essa a (in) definição da narrativa. Ávila enfatiza, em seu livro (1971, p. 82), que a dúvida existencial, própria do estilo barroco, se expressa pela consciência do fragmento, da fusão de contrários que se traduzem em zonas espirais de gozo e obliteração do sentido.

O sertão instaura um projeto literário preocupado em recriar, pelo caminho da ficção, imagens de um mundo que nunca se apresenta por inteiro. Fica sempre a significar, seja através da ambiguidade, seja através do silêncio na rasura do discurso. Um mundo que escapa sempre ao olhar dos homens por meio da linguagem e da escrita.

Grande Sertão: Veredas: signo ambíguo, onde cabem todas as ideias e todos os vazios, o pensável e o impensável. Um jogo de presença e ausência, do sagrado e profano: espaço barroco por excelência, onde converge o uno e duplo, a antítese e o paradoxo, o signifiante e o significado, o labirinto e a elipse.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BOSI, Alfredo (Org.) Guimarães Rosa. In: O conto brasileiro contemporâneo. 3.ed., São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *A História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cutrix, 1997

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. Petrópolis. RJ: Vozes, 1977

CAMPOS, Augusto de. *Um lance de Dês do Grande Sertão* . In: COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Veja, 1989.

_____. *O Barroco e o Neobarroco*. In MORENO, César Fernández. América. Latina em sua literatura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.