



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

JULIANA ESTANISLAU DE ATAÍDE MANTOVANI

**VI. VER É MUITO PERIGOSO: UMA
LEITURA DO OLHAR EM *GRANDE SERTÃO:*
*VEREDAS***

Brasília,
junho de 2013

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

JULIANA ESTANISLAU DE ATAÍDE MANTOVANI

**VI. VER É MUITO PERIGOSO: UMA
LEITURA DO OLHAR EM *GRANDE SERTÃO:
VEREDAS***

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura, sob a orientação da professora Dra. Elizabeth A. L. Hazin. Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea.

Brasília,
junho de 2013

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

DISSERTAÇÃO:

VI. VER É MUITO PERIGOSO: UMA LEITURA DO OLHAR EM *GRANDE SERTÃO VEREDAS*

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin (TEL-UnB) – Presidente

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL-UnB) – Titular

Profa. Dra. Bernardina Maria de Sousa Leal (UFF) – Titular

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (TEL-UnB) – Suplente

Brasília,
junho de 2013

Dedico meus pensamentos a Deus e aos meus pais. Aos meus irmãos e sobrinhos. À amiga eterna, Emanuely. A todos aqueles que povoam minhas memórias. A Guimarães Rosa por todos os ensinamentos e, acima de tudo, por me ensinar a ver. Ao meu marido, Pedro, vivente do mundo que me guiou o olhar para compreender de fato a obra de Rosa. A meu afilhado, Artur, através de cujos olhos pude realmente ver: “madrinha, olha, o boi é tão lindo”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

primeiramente, de forma especial, a todos aqueles que acreditaram e me ajudaram de alguma maneira a chegar nesta etapa de minha jornada.

Aos meus pais, aos meus irmãos, Camile, Miguel e Murilo, e aos meus parentes pelo apoio de todas as horas.

Ao meu pai e à Bela, pela confiança e orgulho dedicados a mim.

À minha mãe-amiga, pelo apoio e amor incondicional.

Ao meu irmão Murilo, pelo olhar sincero e companheiro.

Aos meus sobrinhos, Shantal e Artur, porque tive a oportunidade de rever o mundo através de seus olhos infantis.

Ao meu amigo de todas as horas, meu marido Pedro, cuja presença já é de todo suficiente para me dar forças, pelo incentivo, pelo apoio e pelo amor infinito.

À minha amiga-irmã Emanuely Araújo da Silva, sem a ajuda da qual jamais estaria aqui ou em qualquer lugar, pelo apoio incondicional e pela simples existência em minha vida.

Ao meu sincero amigo Allan Michell Barbosa, pela companhia e presença, pelas conversas prazerosas e cheias de descobertas.

À professora Elizabeth Hazin, minha orientadora, que esteve ao meu lado do início ao final dessa longa travessia e que sempre teve tanto a me ensinar.

Aos sinceros amigos que conquistei durante a Pós-Graduação nesta Universidade, em especial, Maria Luzineide Ribeiro, Ariadne Coelho, Ana Cristina Vilela, Ana Paula Caixeta, Loide Chaves, Fábio Borges, Thomaz Abreu e Aline Andrade – nos quais sempre pude encontrar palavras de incentivo, força e coragem para continuar. E aos demais amigos e companheiros que estiveram junto comigo durante a Pós-Graduação.

Ao amigo de profissão e de travessia, ao lado de quem iniciei essa trajetória, Tiago Ferreira da Silva, por compartilharmos juntos esta maravilhosa experiência.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, nas pessoas de Maria Isabel EDOM Pires, Sara Almarza, João Vianney Cavalcanti Nuto, Sidney Barbosa, Henryk Siewierski e André Luís Gomes.

Aos companheiros, amigos e professores do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura da Universidade de Brasília.

À Universidade de Brasília, que me proporcionou valiosos anos de aprendizado até aqui.

Também aos meus mestres e amigos do Curso de Especialização da Universidade Católica de Brasília, Maurício Lemos Izolan, Lívia Pereira Maciel e Robson André da Silva, que se tornou meu amigo e companheiro de disciplina da Pós-Graduação na Universidade de Brasília, que muito me ajudaram a conhecer o mundo da literatura.

A todos que considero amigos e companheiros e que cercam, cada um ao seu modo, minha vida de admiráveis lembranças.

A todas as leituras que povoam minha existência.

Aos meus colegas de trabalho.

A Deus, pela existência e pelas oportunidades de aprender.

A todos, sinceros agradecimentos hoje e sempre. Muito obrigada!

A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa

RESUMO

A recorrência enfática do uso de termos semanticamente relacionados ao olhar, aos olhos ou ao ato de ver apresenta-se de forma bastante significativa nos textos de João Guimarães Rosa, o que sugere haver uma significação própria e relevante do uso desse signo para a obra do autor. Este trabalho visa analisar a relevância do uso desse signo tanto sob uma perspectiva de seus significados quanto da estruturação das obras rosianas. A partir das leituras desenvolveu-se a aceção de que o ato de ver represente uma forma pela qual os personagens de Rosa descobrem o mundo e a si mesmos, levando-os a uma longa travessia epifânica de encontros e desencontros com o mundo. O sentido da visão adquire um estatuto de descoberta, revelação, epifania, esclarecimento. Assim, seus personagens serão guiados a ver de um modo renovado, o que os fará deparar-se com alegrias e angústias, felicidade e tristezas, porque saber é também doloroso. Visa-se, assim, compreender, na interpretação do romance *Grande sertão: veredas*, uma travessia constituída a partir do ato de ver, em que a trajetória de aprendizagem de Riobaldo é um elemento essencial da assimilação desse modo de ver não limitante.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Olhar; Ver; Travessia;

ABSTRACT

The recurrence of the emphatic use of semantically related terms to look, to the eyes or to the act of seeing is presented quite significantly in the texts of João Guimarães Rosa, which suggests there is a proper meaning and relevance of using this sign for the work of author. This work aims to analyze the relevance of this sign from the perspective of both their meanings and the structuring of his works. From the readings developed the sense that the act of seeing represents one way in which the characters of Rosa discover the world and themselves, leading them to a long crossing of epiphanic and disagreements with the world. The sense of vision acquires a status of discovery, revelation, epiphany, enlightenment, Thus, your characters will be guided to see a renewed way, what will be faced with joys and sorrows, happiness and sadness, because knowledge is also painful. The aim is thus to understand in the interpretation the novel *Grande sertão: veredas*, constituted a crossing from the act of seeing, in which the trajectory of Riobaldo learning is an essential element of assimilation of this way of seeing not limiting.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Look; See; Crossing;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	
OS OLHOS DA GENTE NÃO TÊM FIM	22
1.1 – Vi como os olhos podem	22
1.2 – Os olhos de Dom Varão é de mulher, de homem não!	32
1.3 – Aqueles esmerados esmarteres olhos	42
1.4 – Os olhos nossos donos de nós dois	50
1.5 – Só nos onde os olhos	63
1.6 – Olhar e ser olhado	73
CAPÍTULO 2	
MAS EU GOSTAVA DE DIADORIM PARA PODER SABER QUE ESTES GERAIS SÃO FORMOSOS	80
2.1 – Miopia: a renovação do olhar	92
2.2 – Queria novidade quieta para meus olhos	96
CAPÍTULO 3	
NÃO VI NADA. SÓ O CAMPO, LISO, ÀS VÁCUAS, ABERTO COMO O SOL	104
3.1 – Ver o invisível: o olhar que transcende os olhos	104
3.2 – “O espelho”: Uma leitura fenomenológica da nova visão	115
3.3 – Eu vi o rio: O Encontro com o Menino	124
CAPÍTULO 4	
EU ATRAVESSE AS COISAS – E NO MEIO DA TRAVESSIA NÃO VEJO	134
4.1 – Vi a luz, castigo	142
CAPÍTULO 5	
TANTO VI, QUE APRENDI	156
5.1 – Mire e veja	157
5.2 – Mirei e vi – o claro claramente	169
5.3 – Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada	179
CONCLUSÃO	186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	195

INTRODUÇÃO

Só com amor, sei, é que uma tarefa desta se faz. (João Guimarães Rosa)

Era uma tarde de setembro e uma estudante tateava muda e temerosa as primeiras páginas que a colocariam diante da literatura mais simples e, paradoxalmente, a mais apurada e de maior qualidade técnica que ela já houvera tido o prazer de ter entre as mãos. “Ah, [...]E tantos anos já se passaram” (ROSA, 1986, p. 165).

Um novo caminho literário abria-se diante daqueles olhos que jamais poderiam imaginar a transformação pela qual passariam daquele ponto em diante: “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida”(ROSA, 1986, p. 252). E novas palavras iam surgindo e mostrando as inúmeras possibilidades de lê-las, mas também de vivê-las.

Iniciava-se o percurso literário de João Guimarães Rosa a partir de um dos romances mais densos que a literatura brasileira tem o prazer de compartilhar, embora ela ainda não soubesse do enorme mundo literário e crítico que se dispunha atrás daquelas veredas tão caras e apreciadas por aqueles olhos de leitora ingênua e inexperiente. Se já havia tido contato com Guimarães Rosa? Se havia lido ao menos uma página desse autor tão relevante para a história literária brasileira? Sim, ela já conhecia um texto dele – embora desconhecesse o mistério que envolvia a crítica e os seus leitores: autor labiríntico e “quase” impossível de ser decodificado não era para ela a alcunha que pousava sobre os ombros daquele que escrevera tais páginas. Ela havia lido uma vez um conto, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, do qual gostara, mas sequer poderia supor a profundidade que aquela sua rasa leitura havia deixado passar em branco.

E, então, sem nenhum (pre)conceito formado a respeito daquele autor enigmático, ela abriu as páginas de *Grande sertão: veredas* e, assim, desavisadamente, sem conhecer muito bem a linguagem daquele sertão, lá estava a estudante lendo e amando e devorando as frases de seu narrador Riobaldo.

Talvez seja a isso que se deva aquela sua paixão imediata: à ausência de conhecimento técnico ou crítico acerca daquele autor ou daquela magnífica obra. Ao

longo das primeiras leituras a estudante foi sendo avisada por uma grande e experiente viajante daqueles reinos sobre a complexidade que se escondia e envolvia todas aquelas “simples” frases, pelas quais ela, no dia anterior, havia se encantado e que saía anotando em pequenas folhas – para nunca mais esquecê-las, já que falavam tanto do ser humano, e de si mesma.

Descobriu logo que tinha diante de seus olhos não somente um sertão infinito de aprendizados e de possibilidades de leitura, mas também um mundo de teoria literária escondido. E estudar Guimarães Rosa era diferente de simplesmente ler Guimarães Rosa e isso a assustava muito. Eram tantos textos que já falavam “tudo” sobre ele: análises filosóficas, simbólicas, psicanalíticas, sociológicas e linguísticas; análises da sua construção engenhosa, seu trabalho de arquiteto como escritor, suas construções linguísticas, seus neologismos, a sua novidade literária, sua construção sintática, a sua musicalidade..., e “nada” mais haveria para ser descoberto ou escrito sobre esse “esgotado” autor e de seu mais estudado texto.

Ela ainda não conhecia o que Candido dissera sobre Rosa:

Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 1991, p. 294)

Diante dessa primeira leitura, de reconhecimento do terreno de Guimarães Rosa, aquela leitora se surpreendeu, ainda na página 27, com uma frase que mudou a sua compreensão de leitura, literatura e de análise literária. Uma frase solta, aparentemente sem sentido ou conexão, simplesmente anotada, por ter chamado a atenção, tornou-se o ponto de partida de toda uma investigação que não teve e, de certo, não terá fim. “Fazia tempo que eu não olhava Diadorim nos olhos.” (ROSA, 1986, p. 27): uma frase aleatória e sem significado – simplesmente anotada e guardada para sua vida inteira.

Passara, no entanto, a partir do surgimento dessa frase a, sem perceber, reparar ela também nos olhos de Diadorim e a anotar o que Riobaldo falava sobre eles – percebendo que eram inúmeras vezes: e uma coleção de frases poéticas e tão significativas ela começou a criar.

Estava diante de uma nova leitura e de uma possibilidade de análise literária daquele texto que houvera sido motivo de medo e apreensão ao conhecer a gama e a infinidade de trabalhos acadêmicos que o analisavam tão detidamente. Aquela leitura mudava a sua vida definitivamente: se suas páginas a encantaram e a convidaram a se conhecer intimamente, também convidaram seus olhos a se tornarem ávidos por leituras e descobertas que pudessem colocá-la mais próxima daquele autor que se tornava um amigo e companheiro inseparável para ela.

Uma enorme desconfiança era causada por aquela lista de frases com referências e tantas recorrências pontuais ou simbólicas que Riobaldo dispensava à análise e à apreciação dos olhos de seu companheiro mais íntimo, bem como da personalidade de tantas pessoas que passavam pela sua vida. Foi observada ainda uma grande preocupação e importância que esse narrador apresentava pela visão, pelo ato de ver – “Mire e veja” ele repetia insistentemente –, o que a levava a perceber uma força simbólica determinante do uso desse signo na construção engenhosa de Guimarães Rosa.

O tema e o objeto constantes de seus estudos estavam traçados e diante disso ela passou a ler outras obras de Guimarães Rosa, textos e análises acadêmicas diversas, o que a fez perceber cada vez mais o universo de significados que se espalhavam por toda a obra de Rosa.

Após aquele percurso, o olhar, os olhos, a capacidade de ver se tornaram, portanto, o ponto de partida das investigações que norteiam os estudos deste trabalho. E, ao lado dessa temática central, é colocada a importância da personagem Diadorim para a construção do indivíduo Riobaldo, bem como para a construção engenhosa desse romance.

De antemão, ressaltamos que, para nós, a análise da forma desarticulada do conteúdo da obra literária pode empobrecer a leitura interpretativa do texto e causar, por vezes, um fechamento condicionado a uma teoria. Assim, esclarecemos que estes estudos baseiam-se na análise das referências aos elementos semanticamente relacionados ao ato de ver encontrados ao longo das leituras de *Grande sertão: veredas*, e, entretanto, visam articular a leitura da forma estética da obra com as interpretações que a leitura do texto propiciou.

Dessa forma, pode-se destacar que a partir da leitura das obras de Guimarães Rosa, em especial de *Grande Sertão: veredas*, uma série de

recorrências de expressões literais e metafóricas referentes ao signo do olhar e ao ato de ver foram observadas e passaram a ser analisadas pontualmente, no que tange ao significado dos olhos e do olhar, bem como no que se refere ao papel desempenhado por esses elementos no desenvolver da narrativa.

Assim, a nossa pesquisa atenta para o uso constante em algumas obras rosianas dos verbos “ver” e “olhar”, bem como da referência aos olhos dos personagens – o que nos parece revelar a importância para o autor em criar personagens que têm grande necessidade de captar o mundo e fazer descobertas, a partir, especialmente, do sentido da visão.

Observamos e nos interessamos pelas leituras das obras rosianas por conta da capacidade desse autor de criar personagens que parecem imersos no aprendizado simbólico da renovação de si mesmos e do mundo que os cerca. A compreensão de *religare*, da religação, do homem com o mundo, pelo contato com a natureza e as paisagens, e a sua reintegração com a sua origem para que ele seja capaz de se constituir como ser vivente do e com o mundo, em nossas leituras, pareceu de extrema importância para Rosa e nos convidou a analisar os olhos e o olhar desses personagens diante do espontâneo da vida.

E nossas leituras nos trouxeram um significado novo para a visão e nos fizeram perceber que, diante da renovada forma de olhar o mundo e o espanto banal que é a vida, o homem também se ressignifica diante da realidade. Pareceu-nos que a nova capacidade de mirar e ver o mundo torna possível a criação de um novo significado para a própria vida, que recomeça e se refaz todos os dias para os olhos aptos a perceber a sua constante novidade.

Voltamo-nos mais detidamente à leitura do olhar para a compreensão de Riobaldo, no entanto outras narrativas apresentaram significados relevantes, nas quais encontramos sempre personagens que, assim como narrador de *Grande sertão: veredas*, são dotados de um olhar indagador, perquiridor, especulativo e introspectivo, que se deleitam diante da simplicidade que a vida apresenta renovada para seus olhos. Esse olhar que investigamos e queremos demonstrar é um olhar simples, sempre virgem e aprendiz, que se refaz pelas renovações da natureza e da vida e que, por isso, são capazes de alçar voos altos, mas também de ver coisas pequenas e pequenas coisas da vida e que atravessam seus percursos para (re)aprenderem cotidianamente a (re)viver suas vidas inventadas.

O que buscamos nas pesquisas que geraram este trabalho foi compreender as possibilidades diversas de leitura do olhar que nos auxiliassem a compreender o texto literário. Cientes de não termos esgotado as investigações acerca do olhar, tão pouco as interpretações suscitadas pelo romance de Guimarães Rosa, apresentaremos algumas das diversas leituras e análises que construímos ao longo dos anos, para buscar um fio condutor que nos ajudasse a ler o *Grande sertão: veredas*.

Dessa maneira, sempre achamos essencial um tema, um texto, uma análise que se parecesse com a nossa experiência vivenciada ao lado de Guimarães Rosa, o que de certo, ainda assim, resultou em falhas; no entanto, no interior do desenvolvimento da temática, o que intentamos ressaltar foi que de nada valeria a análise exaustiva de qualquer elemento na obra rosiana, se esse não estivesse conectado a seu conteúdo e à experiência da leitura para seus leitores. E, por isso, compreendemos e procuramos demonstrar que o elemento do olhar não foi escolhido de modo desmotivado ou despropositado pelo autor. Por essa questão, buscamos, por repetidas vezes, tornar possível a compreensão da importância desse elemento no interior do projeto estético de Rosa como capaz de revalorizar o seu conteúdo profundo de conhecimento interior dos seres e de conexão dos seres com o mundo e a natureza.

Descobrimos, lendo *Grande sertão: veredas*, que a leitura de Rosa não pode deixar de considerar a sua linguagem como o elemento que dá corpo à sua temática e ao decorrer de seu enredo e, assim, o enigma do olhar de Diadorim brotou do texto e nos possibilitou trilhar esses novos caminhos de leitura – é isso que verdadeiramente nos motiva e nos importa, e ao mesmo tempo se mostra como a justificativa de todos estes estudos e da escrita desta dissertação.

Por essa razão, não tivemos o intuito de realizar um trabalho que estivesse pautado em quaisquer teorias isoladas, seja no âmbito da Literatura, da Linguística ou da Estilística, sejam ligadas a outras áreas, como a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia ou a Psicologia. Reconhecemos que a obra de Guimarães Rosa está aberta às mais diversas áreas e que mesmo a elaboração deste trabalho tenha se recoberto de pesquisas espalhadas por muitas áreas de investigação – servindo por vezes como inspiração ou como norte para o seu desenvolvimento. No entanto, enquanto tais pesquisas foram usadas como fonte de ampliação para o foco de

leitura, a principal motivação e guia para a elaboração deste trabalho pautou-se nos procedimentos da linguagem literária de Guimarães Rosa, nos traços que ela envolve, bem como, enfatizamos, na nossa experiência de leitura.

Trata-se de uma leitura interpretativa que valoriza a construção estética de Guimarães Rosa relacionada com a compreensão de seu enredo, bem como com percepções existenciais, filosóficas ou ensinamentos que possam ser extraídas, de modo subjetivo, do percurso da leitura. O propósito, desde o início, foi responder aos questionamentos quanto à relevância do olhar na obra rosiana, bem como aos nossos anseios e dúvidas pessoais acerca da maneira como se pode encarar a existência, a partir da escolha do olhar que se lança para o mundo e para si mesmo.

Assim, constituímos o intento de compreender os olhos dos personagens rosianos e a sua maneira de olhar o mundo – talvez buscando compreender o nosso próprio olhar diante da existência. E nossa bússola para tais investigações foi sempre a abordagem e a linguagem literária de Guimarães Rosa – o que, de nenhuma maneira, nos impediu de investigar em outras perspectivas elementos que auxiliassem na compreensão literária, bem como na compreensão do tema e das implicações que envolvem essa temática.

Para nós, os personagens rosianos são seres genuínos, autônomos e reflexivos, e a construção da obra rosiana permite ao homem se constituir como ser e refletir sobre o seu ato de desenvolvimento. Assim estão seus principais personagens: em busca de se libertarem da mecanicidade dos homens lógicos e encerrados em suas preocupações de ordem prática, material – e, por isso, não aptos a perceber a poesia no mundo e na vida.

E a essa premissa corresponde igualmente a nova concepção acerca do que representa para o texto rosiano o ato de ver e a percepção visual, bem como a construção dos traços de seus personagens a partir de seus olhos e de seu modo de olhar e ver o mundo. Assim, ao criar personagens que questionam a razão como a única forma de apreensão e compreensão do mundo, Guimarães Rosa lança mão de uma linguagem que representa o próprio questionamento do homem diante da realidade – e o olhar desse homem segue um percurso análogo, de aventurar-se diante do mundo para compreendê-lo, estando apto a receber os espantos e surpresas que as descobertas da vida devem causar.

Se há questionamento por parte dos personagens rosianos, há uma modificação no olhar que mira e vê a realidade, um olhar de simplicidade que se renova, tornando-se capaz de ver o mundo sem enquadramentos limitantes pela ordem, pela imposição, pela hierarquia – mas com espontaneidade e abertura para o novo, para o inédito, para as descobertas; um olhar sem medo e sem tristezas, que encara o real da vida pronto para se surpreender e, assim, ter suas concepções sempre renovadas.

Foi essa a aceção de olhar que surgiu a partir de nossas pesquisas e, assim, para nós, Riobaldo e outros personagens rosianos possuem – ou estão aprendendo a possuir – um novo modo de olhar a realidade que, ao contrário dos olhos apressados da modernidade de consumo, é capaz de penetrar as camadas do invisível e do poético, captando na realidade e nos seres a beleza interior e essencial – camadas essas que deixaram de ser vistas pelos demais que abandonaram a possibilidade de viver as experiências visuais como atos novos, de constante inauguração.

Talvez o que exista de peculiar nos olhos dos personagens de Rosa seja a espontaneidade típica dos olhos aprendizes, dos olhos infantis – os quais definira poeticamente Rubem Alves como “olhos encantados [...] dotados daquela qualidade que, para os gregos, era o início do pensamento: a capacidade de se assombrar diante do banal”.

Interessamo-nos, portanto, sempre pelas personagens rosianas e pelos seus olhos, pela linguagem e pela forma desses personagens de olhar e ver, relacionando esse sentido físico aos movimentos e dores, às alegrias e medos, às inquietações e tristezas, às dúvidas e aprendizados desses seres, que também se assemelham aos viventes do mundo. Ademais, nos interessou perceber como a literatura de Guimarães Rosa incorpora esses olhares e os personifica como marcas evidentes de homens ou crianças que se renovam pela capacidade de não ver tudo sempre do mesmo jeito bruto, triste e sem coragem.

Recorremos, assim, à leitura de contos de *Primeiras estórias*, como “As margens da alegria”, “Os cimos”, “Um moço muito branco”, “A menina de lá”, “Os espelho” e “Substância”, bem como de novelas de *Corpo de Baile*, tais como “Campo geral” e “Cara-de-bronze”, buscando observar a repercussão das temáticas acerca da visão, do olhar, ou ainda da infância e dos modos de ver de cada

personagem, costurando sempre as interpretações desses textos com as compreensões suscitadas a partir da leitura de *Grande sertão: veredas*. Dessa forma, algumas das leituras de obras de Rosa aparecem nesse trabalho como auxiliares e são citadas e analisadas com o intuito de demonstrar a preocupação formal e temática de Guimarães Rosa quanto ao objeto de estudo aqui delimitado, ao passo que tais leituras serviram também para colaborar com a interpretação do romance central.

Buscamos delimitar os caminhos desta dissertação de acordo com o convívio com esses seres singulares e únicos e com as experiências de aprendizagem que pudemos extrair das leituras – e, em cada personagem de Rosa com os quais tivemos o prazer de conviver, descobrimos a possibilidade de diálogo com o que há de mais genuíno e puro na existência humana e no mundo, especialmente pelo contato com a natureza, a partir dos seus olhares revitalizadores e com as suas formas incomuns de ser, estar e ver o mundo.

Por esses motivos, os textos e abordagens que serviram como ponto de apoio para o desenvolvimento da pesquisa e do trabalho que aqui serão demonstrados estiveram pautados na ampliação do conhecimento acerca da temática do olhar, o que nos trouxe à tona as ligações profícuas entre a visão e o conhecimento, entre a visão e as sensações e os sentimentos, bem como nos proporcionou o contato com as noções de proximidade entre o visível e o invisível.

Objetivando ampliar a compreensão da temática, recorreremos a análises etimológicas e de símbolos que tangenciavam os estudos do olhar e da visão.

Situaram-se nos aparatos teóricos dos quais dispomos as interpretações filosóficas de Platão e Plotino acerca da visão, porquanto, ao longo da investigação do tema e das leituras das obras, tais compreensões filosóficas destacaram-se e notamos a necessidade de recorrer a elas para análises mais pertinentes do objeto de estudo. Nesse aspecto, as análises feitas por Suzy Sperber da biblioteca e das leituras e anotações do autor mostraram-se de essencial importância e nos auxiliaram a relacionar nossas investigações aos assuntos de interesses de Rosa, bem como compreender traços específicos de sua obra.

Estudos teóricos da literatura rosiana, como estudos de Antonio Candido, Manoel Cavalcanti Proença, Davi Arrigucci, Kathrin Rosenfield, Cleusa Rios Passos, Benedito Nunes e Ronaldo de Melo e Sousa, e da gênese das obras rosianas,

como os trabalhos de Cecília de Lara, Elizabeth Hazin e Cleuza Martins de Carvalho, foram usados como base para a nossa percepção dos aspectos das obras analisadas, em especial do *Grande sertão: veredas*, e contribuíram para o reconhecimento de características próprias de Guimarães Rosa, que fortaleceram as análises pretendidas.

Serviram ainda como apoio para nossas investigações a leitura das correspondências do autor com seus tradutores e a leitura de trabalhos acadêmicos de demais áreas do conhecimento sobre Rosa, como estudos sobre a paisagem em suas obras e um estudo analítico da Exposição feita em homenagem a Guimarães Rosa, no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Tais leituras complementares cooperaram para a construção deste trabalho, visto que levaram a reforçar a observação da temática proposta neste estudo.

Ademais, observamos e analisamos estudos acadêmicos sobre a obra rosiana que contemplavam temáticas semelhantes ou complementares ao nosso trabalho, como os estudos de Luciana Marques Ferraz, Susana Kampff Lages, Cláudio Correia Leitão, Dirce Cortes Riedel, Cláudia Campos Soares e Iolanda Cristina dos Santos. Esses trabalhos nos auxiliaram na compreensão da temática do olhar para o autor e a forma de discussão desse tema no interior das obras de Guimarães Rosa. Nesses estudos, por vezes, encontramos ideias que coincidiam com as bases de desenvolvimento de nosso trabalho e, embora tais pensamentos ou interpretações já fizessem parte inicialmente dos nossos trabalhos, achamos conveniente citar e relacionar os estudos às nossas interpretações, dada a proximidade de nossa compreensão com a dos autores.

Dos trabalhos que nos ajudaram a melhorar a compreensão representada pelo olhar no interior da obra rosiana, destacamos a tese de doutorado da pesquisadora Iolanda Cristina dos Santos, *O aprendizado do olhar na obra de Guimarães Rosa*, 2006 – trabalho cuja compreensão mais se aproxima da nossa. Nesse trabalho, no entanto, a pesquisadora não visou analisar o romance *Grande sertão: veredas*, embora o utilize como forma de apoiar as suas hipóteses.

Em sua tese de doutorado, Santos dedicou-se principalmente à investigação do olhar na obra rosiana voltado para o ato de aprender; assim, a pesquisadora considera o olhar como o princípio norteador para o aprendizado e o analisa como

capaz de gerar um processo de autoconhecimento – um dos pontos de contato que se estabelece entre nosso trabalho e a tese da pesquisadora.

No entanto, Santos enfatiza diversas narrativas rosianas, desde os contos de *Primeiras estórias* às novelas de *Corpo de Baile* e alguns contos de *Ave, palavra*, nas quais a pesquisadora busca analisar o olhar das crianças e dos velhos, especialmente. Ao comparar as narrativas de Guimarães Rosa, Iolanda Cristina dos Santos compreende o olhar da criança como o olhar primordial do aprendiz, ao passo que o olhar dos velhos transforma-se em um olhar do passado, pelo qual os personagens resgatam e mantêm viva a sua memória.

Em nosso trabalho, pautamo-nos na leitura interpretativa de *Grande sertão: veredas* e buscamos compreender o que os olhos e a visão representam para o narrador Riobaldo, e de que maneira esse narrador intenta descrever o seu processo pessoal de aprendizado de uma nova visão, enquanto propõe um processo equivalente de aprendizado para o seu leitor.

Ademais, acrescentamos que acerca da narrativa “Campo Geral” existem diversos estudos que visaram analisar o personagem Miguilim e ressignificar no texto rosiano a concepção da miopia que permeia esse menino durante sua trajetória. Essas compreensões também foram de grande relevância para a construção do nosso trabalho.

Assim, as nossas inquietações e investigações acerca da obra rosiana aparecem neste trabalho organizadas da seguinte maneira: enveredaremos pela análise do “poder” de que se investem cotidianamente os olhos e, partindo da importância que os olhos da personagem Diadorim representam na travessia de Riobaldo, analisaremos as maneiras como seus olhos aparecem descritos, apreciados e vivenciados pelo narrador, bem como discutiremos sobre a relevância que esses mesmos olhos possuem para a construção da narrativa de João Guimarães Rosa. A partir desse ponto, acrescentaremos a leitura das descrições numerosas e também relevantes que Riobaldo faz dos olhos e olhares das diversas pessoas que passaram por sua vida.

Tendo os olhos de Diadorim sido o ponto de partida, é a ele que retornaremos para demonstrar que aqueles olhos aparecem investidos do poder de visão simples e contemplativa que intentamos compreender no interior dessa obra. Assim, avançaremos na tentativa de compreender os olhos de Diadorim como guias para

Riobaldo, capazes de ensinar a ele uma nova possibilidade de visão – necessária para Riobaldo compreender e vivenciar verdadeiramente a sua travessia e a sua vida.

Por fim, arriscaremos debater sobre a concepção de um novo olhar apto a ver o desconhecido e o inédito da vida – que está sendo apreendido por Riobaldo durante a sua jornada e que será igualmente ensinado pelo narrador Riobaldo ao seu interlocutor e aos seus diversos leitores. Aprender a ver com olhos novos, será no decorrer da leitura de *Grande sertão: veredas*, uma questão de mirar e ver.

Sabemos que, a partir do conhecimento da preocupação do autor com a sua construção textual, a leitura interpretativa de um elemento amplamente enfatizado durante a obra toma um caráter de árdua e constante investigação que, longe de se esgotar, parece aumentar as dúvidas e as reflexões a cada nova leitura de cada página. Por isso, os olhos, o ato de ver, a visão, e os possíveis significados pretendidos pelo autor a partir de sua recorrência e sua ênfase é, desde há muito, para nós uma pergunta que se pergunta constantemente, uma travessia que não cessa de se multiplicar e de criar novas veredas. E a investigação desse elemento nos intriga e nos convida a buscar leituras que ampliem a compreensão desse autor enigmático.

As análises dessa recorrência têm nesta pesquisa dois pontos de partida: a personagem Diadorim e os seus “esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas” (ROSA, 1986, p. 87) e o convite alerta repetido inúmeras vezes ao interlocutor durante a narrativa, “Mire veja”.

Assim, esta dissertação é dividida em cinco capítulos que buscam abarcar cada aspecto investigado e traçar conclusões pertinentes ao uso repetido e enfático dos elementos visuais nas obras rosianas, passando por interpretações de demais obras, mas recaindo e retomando sempre ao ponto de partida: ao romance rio *Grande sertão: veredas*.

O Capítulo 1 tem por objetivo central apresentar o problema de pesquisa pautando-se nos olhos de Diadorim e analisar as formas de valorização e ênfase socialmente atribuídas aos olhos – bem como a maneira como essa mesma ênfase encontra ecos nas páginas literárias –, passando pelas representações simbólicas de que os olhos são investidos e usando como apoio um levantamento etimológico das palavras semanticamente relacionadas à visão.

No Capítulo 2, contemplamos no interior da temática da visão, o olhar infantil e o olhar espantado diante da natureza e da paisagem. Esses dois aspectos são analisados em “Campo geral”, mas apresentam extrema relevância também em *Grande sertão: veredas* e, por isso, buscamos problematizar esses pontos como centrais e arriscamos uma forma de aproximação desses aspectos entre as duas obras.

No Capítulo 3, temos uma análise do conto “O espelho” visando formular uma interpretação pertinente acerca da visão para os personagens rosianos, ao passo que observamos traços filosóficos no que tange à maneira de olhar e ver apresentada nesse conto e buscamos relacioná-los às leituras do autor e à interpretação de *Grande sertão: veredas*.

O Capítulo 4 apresenta outro aspecto relativo à visão: a visão como um castigo, uma tortura, uma travessia árdua, porém necessária de ser feita. Nesse ponto, observamos a travessia ardente da visão da claridade no conto “Substância” e delineamos as semelhanças notadas entre essa forma de visão e as descrições feitas por Riobaldo nas travessias do Liso do Suçuarão, em *Grande sertão: veredas*.

No Capítulo 5, buscamos analisar o uso repetido do convite alerta do narrador Riobaldo, “Mire e veja”, intentando compreender o fundamento dessa repetição, bem como discorreremos acerca da importância desses sintagmas para a estrutura narrativa da obra e para o seu desenvolvimento.

Assim, a partir deste instante, faço um convite para (re)vermos o *Grande sertão: veredas* com novos olhos, também guiados por Diadorim, começando por suas primeiras páginas:

Nós, leitores, ainda não conhecemos Reinaldo, desconhecemos a entrada inesperada de um Menino na travessia de Riobaldo, e já convivemos com Diadorim. Não que já tenhamos sido devidamente apresentados, mas lá está ele no início da travessia literária, conforme estivera sempre nos pensamentos de Riobaldo. Essa figura surge repentinamente no discurso do narrador, “Só pensava era nele” (ROSA, 1986, p. 13); trata-se de uma neblina, um enigma, envolto no emaranhado narrar de Riobaldo, que vai se tornando essencial para as páginas lidas, se configurando como motivação narrativa, uma sombra que se vai clareando. E ao final do percurso é inevitável ao leitor só pensar é nele.

As palavras só têm sentido se nos ajudam
a ver o mundo melhor.
Aprendemos palavras para melhorar os
olhos.

Rubem Alves

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.
José Saramago

CAPÍTULO 1 OS OLHOS DA GENTE NÃO TÊM FIM

1.1 Vi como os olhos podem

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. (Machado de Assis, em *Dom Casmurro*)

Escritor de um dos mais famosos romances da literatura brasileira, Machado de Assis, ao descrever, no capítulo XXXII “Olhos de Ressaca”, a aproximação de Bentinho e Capitu na sala da casa da jovem – momento que desencadeará o primeiro beijo dos dois adolescentes –, foi capaz de criar uma das cenas mais belas e estudadas da literatura:

A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. **Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca.** (ASSIS, 1994, p. 32, grifos nossos)

Com a força da emblemática paixão adolescente e da eterna dúvida da traição, esse romance conta com uma personagem singular e fascinante: Capitolina –, sedutora e indecifrável, um enigma literário que condensa no poder de seus “olhos de ressaca” o seu maior mistério.

Alfredo Bosi, no intuito de analisar o olhar como forma de representação literária, seja pela força metafórica desse signo, seja na construção do foco narrativo, isso é, da visão do narrador, escreveu o livro *O Enigma do olhar* (2007), em que trata do olhar nas obras machadianas e, em um dos capítulos do livro *Céu*,

inferno (2003), intitulado “O *Ateneu*, opacidade e destruição”, dedicou-se a uma análise detida acerca dos olhos no romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

A respeito da temática, já de início Bosi (2007) afirma que a vantagem do olhar é o movimento, ou seja, a capacidade que os olhos possuem de se mover e de se modificar; assim, o olhar é móvel, mutável e se altera conforme a circunstância. Para Bosi, portanto, o mesmo olhar é “ora abrangente, ora incisivo [...] é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora emotivo ou passional” (BOSI, 2007, p. 10). Ainda de acordo com Alfredo Bosi, “O olhar que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento” (Idem.).

Uma das abordagens do estudo do crítico Alfredo Bosi (2007) é o apontamento da construção de algumas personagens machadianas. A esse respeito, Bosi considera a construção dos personagens machadianos a partir da metaforização e da tautologia, de modo que Machado de Assis buscava a repetição de traços definidores em seus personagens.

O olhar dos outros sobre o personagem, a forma como esse personagem olha o mundo e a hierarquia implícita nessa troca de olhares é uma das preocupações do trabalho de Bosi.

Consideremos aqui, como de maior importância nessa investigação do crítico, a construção da personagem Capitu a partir da ênfase e da repetição de seus traços marcantes, dentre eles, inegavelmente, os olhos, e a influência da troca de olhares na formação do indivíduo – temas esses que nos auxiliam a iniciar as nossas análises por estarem igualmente presentes em *Grande sertão: veredas*.

Acerca dos olhos de Capitu, Bosi analisa que “os olhos de ressaca” vistos por Bentinho naqueles olhos de sua amada, ao contrário dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” descritos por José Dias, é uma “intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar, do mar que voltará tragando Escobar, o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e de poder, uma só energia latente naquela mulher” (BOSI, 2007, p. 33).

Dessa forma, enquanto José Dias só vê dissimulação e Prima Justina só vê ambição naqueles olhos de uma pessoa marginalizada, Bentinho fita nos mesmos

olhos de Capitu “o movimento irresistível da Natureza, o mar com suas vagas que vêm e vão” (BOSI, 2007, p. 34).

No entanto, longe de nos enveredarmos por outras análises acerca da obra de Machado de Assis, o que essas observações de Bosi nos suscitam, em verdade, é a busca pela compreensão do valor que cultural e simbolicamente se atribui aos olhos, que possa justificar a escolha de tantos autores pela criação de personagens emblemáticas a partir da descrição de seus olhos. Essas leituras podem ainda auxiliar na compreensão da maneira como os olhos se apresentam capazes de revelar e de ocultar, percebendo como o olhar permite conhecer e se fazer conhecido diante daquele que o indivíduo olha, mas que também o olha enquanto é visto por ele.

A preocupação dos autores em representar tão evidentemente a marca da identidade a partir dos olhos, do olhar e ser olhado, de certo deve guardar uma ligação de sentido com o que cotidianamente se atribui ao “poder” dos olhos.

Diante dessa questão relativa à importância que se concede aos olhos, Marilena Chauí, em seu artigo “Janela da alma, espelho do mundo”¹, destaca o uso da linguagem cotidiana, que esconde os valores vinculados aos olhos, como ponto de partida para suas análises. Para Chauí, “Falamos em amor à primeira vista, sem que nos preocupe havermos, assim, atribuído poder mágico aos olhos”, um poder, aliás, em que também se acredita quando “falamos em mau olhado” (CHAUÍ, 1999, p. 31).

Marilena Chauí aponta em suas análises, por exemplo, os usos das palavras semanticamente relacionadas aos olhos para representar a opinião das pessoas, quando se fala em “ponto de vista” ou perspectiva, atribuindo assim a origem das opiniões a depender do lugar de onde as coisas são vistas.

A partir de seus levantamentos, Chauí constata que culturalmente confere-se aos olhos poderes diversos: o de relacionar aquilo que pode ser visto com o que é verdadeiro, conforme o uso da expressão “é evidente”; o de relacionar a visão e o excepcional, por exemplo, pelo uso da palavra “fenomenal”; o de relacionar a visão e o tempo, pelo uso da expressão “não olhar para trás”, ou ainda de relacionar a visão e a crença, conforme a palavra “milagre” ou a crença de São Tomé, que precisa “ver” para “crer”, dentre outros.

¹ Artigo integrante do livro *O Olhar* (1999), organizado por Aduino Novaes.

Assim, confirmada a força singular conferida aos olhos, Marilena Chauí busca compreender a origem desse significado; para isso, faz um levantamento etimológico buscando compreender o que é ver, bem como faz apontamentos acerca das considerações da filosofia no que tange aos significados da visão e dos olhos.

Marilena Chauí inicia por analisar a raiz indo-europeia de ver, *weid*, que significa olhar para tomar conhecimento, ter conhecimento do que é visto; de maneira análoga, essa relação entre ver e ter conhecimento, e assim de um olhar que é não apenas de espectador desatento, também é expresso pelo verbo grego *eidô*, que significa ver, observar, examinar, instruir(-se), informar(-se), conhecer e saber.

Em sua raiz latina, *video*, os mesmos significados aparecem elencados: *video* equivale a ver, olhar, perceber, ao passo que *viso* significa visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. Chauí observa ainda que o vocábulo *visita* – que literalmente significa “ver frequentemente” – aparece na versão latina da Bíblia como a manifestação de Deus aos homens, isso é, “Estar sob a visita de Deus” equivale a estar sob a vista de Deus, ter-Lhe os olhos sobre si, ou ainda, ser visitado por Deus.

Dessa forma, *video* aparece relacionado com Deus, de maneira que aquele que vê o futuro, vê previamente, possui um poder dado por Deus, o poder do *provideo*. E a *providentia* – capacidade divina, o grande poder de Deus, que é onisciente – protege os homens de outras formas de olhar: do *improvisus*, dos imprevistos da Fortuna; e do *invideo*, do mau olhado, da inveja.

Retornando à sua raiz grega, é importante notar que aquele que vê, diz *eidô* – e este vê e sabe o *eidós*, ou seja, a forma das coisas exteriores e das coisas interiores, vê e sabe a sua essência: a ideia.

No grego, aquele que vê conhece a ideia e tem conhecimento (*eidotés*) e passa a ser sábio vidente – *eidulis*. Assim, à procura do *eidós*, Platão buscou separá-lo do *eidolon* (ídolo, imagem, simulacro, retrato) – formas aparentes das coisas – e do *eikon* (ícone, pintura, escultura, imagem, imagem refletida no espelho) fabricado pelo ver fabricante que busca semelhanças no ato mesmo de ver e que incorre na *eikasia*, isso é, na representação, crença, conjetura, comparação.

Ainda no grego, visto que quem olha deve estar olhando de algum lugar, *skópos* é aquele que olha, observa do alto e de longe, é o vigilante, o protetor, o mensageiro, o informante. O *skópos* pratica o *skopeuô*, o ato de observar de longe,

espiar, espionar, vigiar, através do *skopé* – do observatório. Assim, a prática do *skópos* não se limita a vigiar e espiar, “mas significa, ainda, refletir, ponderar, considerar e julgar” (CHAUÍ, 1999, p. 35).

Da mesma raiz indo-europeia, *spek*, tem-se a palavra latina *specio*, que significa ver, olhar, observar e perceber, e ainda *specto*: olhar, examinar, ver com reflexão, provar, ajuizar, esperar, acautelar-se. Assim, um olhar reflexivo e sábio é capaz de ver a *species*, ou seja, a forma das coisas exteriores, a aparência, e a figura formada pelo intelecto, correspondente do grego *eidós*, ideia.

Em latim, a filosofia expunha, portanto, a ideia com o nome de espécie sensível – que é dada aos olhos do corpo – e espécie inteligível – que é dada ao olho do espírito: “Ideia e espécie: uma só mesma palavra usada para o corpo e a alma por que são capazes de ver e, portanto, de saber” (CHAUÍ, 1999, p. 36).

Avançando nas análises etimológicas, temos que os sentidos de *specio-specto* possuem uma amplidão inesperada. O visível é *spectabilis*, enquanto *specimen* é a prova, o indício, o argumento e o exemplo. Da mesma raiz tem-se *speculum* – espelho – que guarda parentesco com o *spetaculum* – a festa pública – que se oferece, se apresenta ao *spectator* – àquele que vê, ao espectador.

Assim, *speculandus* equivale a especular, investigar, examinar, vigiar e espiar, ao passo que ficar de sentinela, de vigia, estar de observação, explorar ou espreitar, em latim, é *speculatio* – que equivale ainda a “pensar vendo”. Ao praticar o *speculatio* é possível discernir e saber a delimitação entre *species* (a forma das coisas) e o *spectrum* (o espectro, o fantasma, a aparição, a visão irreal).

Se aquele que olha estiver olhando com expectativa, estiver expectante (*spectans*), é porque olha com esperança (*spes*). Se teme e olha com desprezo e desdém, então se diz *despicio*; mas se olha para o alto com veneração, se diz *suspicio*. A esse respeito, o profeta Isaías, falando no latim da Vulgata, quando mencionava seus olhos extenuados a olhar para o alto, *suspicientes*, à procura do bom *auspicium* (presságio), assim se refere porque, ao se dirigir ao tempo, o olhar para frente é *prospicio*, o olhar para trás é *respicio*, o olhar para todos os lados é *circunspicio*; o profeta faz ainda essa procura ao olhar para dentro de si e para dentro das coisas, que em latim é *inspicio*, inspeção própria dos profetas.

Finalizando seu trabalho de investigação das palavras, Marilena Chauí apresenta que do grego *skópos* chega-se a *skía*, que significa literalmente a sombra

de algo ou de alguém, ou ainda, equivale à sombra da fumaça, à sombra esfumaçada dos desenhos, o claro-escuro, a aparência e a ilusão. O *skiagráfos*, o pintor, é aquele que produz a *skía*.

Guardando o parentesco com a palavra sombra, *skía* remete igualmente àquele que fica na sombra ou que se esconde – e o seu esconderijo, caso seja dito em latim, é o *specus*, a caverna, a *spelunca*, a grotta, cova, ou a *cella*, cela, caverna, cova. Dessa maneira, na caverna reina a sombra, a *skía*, da qual o pintor, *skiagráfos*, e também o *eidolopóios*, fabricante de simulacros como o poeta, aproveitam-se quando traçam as figuras, as sombras do original. É dela, da caverna, que Platão convida a sair, abandonando-se as cópias e os simulacros, para que se possa ver a luminosidade radiante do *eidós*.

E por convidar a sair da caverna, conforme Aduino Novaes, em seu artigo “De olhos vendados”, do livro *O Olhar* (1999), Platão propõe, a partir do mito da caverna, que o homem, por meio de uma mudança do olhar, se afaste do mundo sensível e dirija seu olhar para ver de um modo concentrado o mundo das ideias, ou seja, procure “ver o fundamento do sensível, que é a Ideia” (NOVAES, 1999, p. 10). Esse movimento de olhar para fora da caverna e ver a luz – com o olhar elevado em direção ao Sol – Gérard Lebrun também descreve no artigo “Sombra e luz em Platão”².

Conforme Lebrun o mito da caverna descreve uma educação, uma *paideia*, em que o prisioneiro tem sob os olhos as marionetes e creem ver a verdade, mas que somente a experiência da nova visão os faz perceber que aquilo que viam – e consideravam como único e verdadeiro – não era o real: e “é nesse momento que a luz o inunda: quando não há mais nenhuma confusão para ele entre aparência e realidade” (LEBRUN, 1999, p. 27).

Chauí também faz referência a essa *paideia* e, conforme a pesquisadora, retomando o ensaio de Heidegger sobre a “*paideia* platônica do olhar”, o mito da caverna seria uma pedagogia, um ensinamento do olhar “que abandona as sombras dos *eidola* pela luz do *eidós*” (CHAUÍ, 1999, p. 46), ou seja, uma pedagogia para a conversão do olhar que deverá se desprender do sensível para alcançar o inteligível, a partir da pura contemplação do *eidós*.

²Que igualmente integra o livro *O Olhar* (1999), organizado por Aduino Novaes.

Relevante é ainda notar que a intuição também aparece relacionada ao ato de ver; ver pode manter equivalência com intuir, uma vez que *tuere* significa ter constante sob a vista, proteger, guardar e defender, enquanto *tueor* aparece com o significado de manter sob a vista, examinar, observar, dirigir, comandar, governar, administrar. De modo análogo, *intueor* equivale a olhar atentamente, dominar pelo olhar, meditar e *intuitus* – o intuito – significa olhar com respeito e consideração, olhar com propósito e desígnio.

A respeito dos olhos e da visão, Marilena Chauí faz um apanhado de compreensão de diversas vertentes filosóficas. Acerca dos apontamentos filosóficos da pesquisadora, destacamos o Diálogo de Sócrates com Alcibíades, em que Sócrates indaga o que o indivíduo deveria olhar se quisesse ver a si mesmo – ao que Alcibíades responde ser o espelho.

Entretanto, nesse diálogo Sócrates questiona se nos olhos das pessoas não há algo de semelhante com os espelhos: “não notaste que, quando olhamos o olho de alguém que está diante de nós, nosso rosto de torna visível nele, como num espelho, naquilo que é a melhor parte do olho e a que chamamos pupila, refletindo, assim, a imagem de quem olha?” (PLATÃO *apud* CHAÚÍ, 1999, p. 49).

A partir dessa questão, Sócrates conclui que o olho, ao olhar outro olho, assim como o vê, vê também a si mesmo. Sócrates, portanto, afirma que para um olho conhecer a si mesmo deverá olhar outros olhos e faz uma analogia entre o olho e a alma, pois a alma para conhecer-se a si mesma deve olhar para outra alma, em sua melhor parte – onde se encontra a inteligência, faculdade própria da alma.

Analogamente aos olhos, as almas devem olhar para a parte divina das outras almas, onde encontrará o intelecto e quem olha essa parte da alma descobre o sobre-humano, o divino e, dessa maneira, conhece melhor a si mesmo. Sócrates completa por afirmar que, ao olhar para a divindade, os homens servem-se do melhor dos espelhos, no qual é possível ver a si mesmo e se conhecer. Assim, é o olhar para a divindade que traz consigo a possibilidade da sabedoria, pois conhecer-se a si mesmo é chamado de sabedoria.

Essa analogia de Sócrates nos traz duas temáticas pertinentes: que o olhar para o outro é, em última análise, ver a si mesmo refletido; e que o olhar modificado, que observa a parte essencial da alma, possibilita ver a divindade e, por consequência, vendo a si mesmo, se conhecer.

Ainda a esse respeito, Marilena Chauí exprime que é comum acreditar-se na sinceridade proveniente dos olhos, isso é, porque quando se olha olhos nos olhos, acreditamos que o olhar expõe no e para o visível o nosso íntimo e o de outrem. Além disso, Chauí complementa considerando que é comum acreditar-se que a visão se faz tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora e, assim, se olhar é sair de si, ao mesmo tempo é trazer o mundo para o seu interior.

De acordo com Platão, dois são os sentidos dados aos homens como dons dos deuses: a visão e a audição, pois é a partir deles que os homens chegam a ter conhecimento.

Ainda graças à visão é que se pode conceber o tempo e, por essa distinção entre dias e noites, possibilitou-se a concepção dos números. Platão considera a audição como o segundo sentido dado como um dom pelos deuses, pois é a partir dele que é possível a música, ciência da harmonia. No entanto, Platão distingue a visão da audição, afirmando que a visão nos lança para fora de nós, ao passo que a audição nos volta para dentro.

Por fim, é relevante citar que, conforme Marilena Chauí, se para Platão, portanto, os homens receberam dos deuses a visão e a audição porque são destinados ao conhecimento, Aristóteles finaliza por acrescentar que é a visão o sentido que mais agrada aos homens e o mais capacitado para o discernimento.

Ademais, observemos ainda, a fim de compreender a importância e o poder que se concede cotidianamente aos olhos, os significados atribuídos pelo Dicionário de Símbolos (CHEVALIER, 2005) ao signo do olhar. No Dicionário de Símbolos, o olhar aparece com a significação de um movimento duplo, recíproco, daquele que olha e daquele que é olhado, e esse movimento traduz revelação:

O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (CHEVALIER, 2005, p. 653)

Além disso, o Dicionário de Símbolos apresenta também frutíferas investigações sobre o símbolo do olhar que parecem ser válidas ao auxílio da interpretação que requer o signo do olhar nas páginas das obras rosianas. O Dicionário de Símbolos enfoca a imagem do olhar do criador e da criatura,

constituintes do jogo da criação, reconhecendo a necessidade da existência de ambos os olhares, sem os quais a criação perderia seu significado.

A respeito do modo de olhar e o que de fato é visto, o Dicionário de Símbolos invoca a relação da aparência e da essência, analisando que olhar é, antes de tudo, ver transparecer a essência, ou seja, revelar, reconhecer e, por esse intermédio, chegar à epifania:

Empregar o seu olhar não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo, para descobrir nele o olhar do Criador: então o mundo é compreendido como o próprio jogo do olhar de Deus, como o fluir de seu Tesouro, a revelação de seus atributos. Se a face divina torna-se a epifania de teu olhar, diz ainda o poeta, não há dúvida: tu és então o possuidor do olhar. (CHEVALIER, 2005, p. 653).

Sobre o símbolo do olho, o Dicionário de Símbolos traz também que “o órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual.” (CHEVALIER, 2005, p. 653). É interessante notar que, conforme o dicionário, nas mais variadas mitologias, culturas e crenças, a simbologia dos olhos está de algum modo ligada à sabedoria, à abertura ao conhecimento, ao saber, à consciência soberana, ao Sol.

Mais interessante ainda é perceber que nessas diversas crenças, a busca pelo conhecimento se remete à luz, ao supremo, aos Deuses e que a busca do saber, embora externa, levará em última análise a uma elevação interior, porque a sabedoria e a percepção do mundo externo levam ao encontro interior, com as forças supremas e consigo mesmo. Ademais, de modo geral, muitos pensamentos filosóficos e religiosos buscaram na simbologia dos olhos expressões que se remetessem ao interior, à consciência, ao espírito, ao coração, à alma. Acerca disso, é relevante destacar também que

Em todas as tradições egípcias, o olho se revela como tendo natureza solar e ígnea, fonte de luz, de conhecimento, fecundidade. É uma concepção que se reencontrará, transposta, em Plotino, o filósofo alexandrino, neoplatônico, do século II depois de Cristo, para quem o olho da inteligência humana não podia contemplar a luz do Sol (espírito supremo) sem participar da própria natureza desse Sol-espírito. (CHEVALIER, 2005, p. 655)

Bastante revelador é observar o que o dicionário apresenta sobre a palavra *‘ayn*, que significa olho, mas que pode também designar na tradição do Islã uma entidade particular, uma fonte ou uma essência. A esse respeito, são também os

olhos os universais existentes eternamente no Espírito de Deus para os místicos e filósofos com laivos de neoplatonismo, o que correspondem às Ideias ou Arquétipos de Platão.

O Dicionário de Símbolos traz que, conforme o Neoplatonismo, o mundo não passa de sonho e que a realidade e o mundo verdadeiros encontram-se no Uno divino, fonte única e verdadeira, real e última de onde surgem todas as coisas e

Emprega-se, pois **'ayn** (olho) no seu duplo sentido de **real** e de **fonte**, para indicar a existência superior da mais profunda essência de Deus. Observa-se esse sentido em Avicena, que fala dos que penetram até **o 'ayn, contemplação da natureza íntima de Deus.** (CHEVALIER, 2005, p. 655, grifo nosso).

Essa compreensão revela, certamente, um sentido mais profundo e contemplativo do ato de ver, devolvendo à semântica íntima, contempladora, essencial e transcendente aos olhos. De certo, tais investigações não são infundadas, se for recordada a referência de Guimarães Rosa a Plotino e as inúmeras leituras e anotações a respeito de fundamentos filosóficos, místicos e religiosos encontrados nos arquivos e na biblioteca do autor.

Deve-se destacar também que aparecem em diversos mitos a presença da cegueira, e que em geral se mostra como símbolo da vidência, existindo muitos adivinhos que são cegos, como se o cessar da vista física, material, fizesse brotar a visão metafísica, premonitória, transcendente. Além disso, o Dicionário de Símbolos apresenta que o sentido da visão é por vezes usado como resumo de todos os sentidos.

Para os bambaras, o sentido da visão é o que resume, que substitui todos os outros. O olho, de todos os órgãos dos sentidos, é o único que permite uma percepção com caráter de integralidade. [...] (Os bambaras) dizem [...] enfim *o mundo do homem é seu olho*. Por isso, metaforicamente, o olho pode abranger as noções de beleza, luz, mundo, universo, vida. (CHEVALIER, 2005, p. 656)

Por fim, o dicionário apresenta a simbologia dos olhos para a tradição maçônica: “no plano físico, o Sol visível de onde emanam a Vida e a Luz; no plano intermediário ou astral, O Verbo, O Logos, o Princípio Criador; no plano espiritual ou divino, o Grande Arquiteto Universal.” (CHEVALIER, 2005, p. 656).

Dessa maneira, o que as análises e apontamentos levantados nos acrescentam e, por isso, nos colocam de volta diante das leituras de *Grande sertão: veredas* é a aproximação observada entre os olhos e a possibilidade de mostrar o que eles ocultam em seu interior – bem como a preocupação da literatura em tratar dessa temática – e ainda as relações possíveis entre o olhar, os olhos e a visão com diversas atividades relativas ao conhecimento, à revelação dos significados ocultos e do íntimo daquele que é olhado, à elevação e à contemplação, e ao reconhecimento de si mesmo.

Assim, nos parece pertinente considerar o poder dos olhos – o poder de conhecer, de ocultar e revelar, de “tomar conta” e ordenar – como o princípio da importância da ênfase dada aos olhos de Diadorim na construção desse romance, bem como na preocupação de Riobaldo em descrever também os olhos de outros personagens.

1.2 Os olhos de Dom Varão é de mulher, de homem não!

Pai, ô minha Mãe, ô

estou passado de amor...

Os olhos de Dom Varão

*É de mulher, de homem não!*³

A narrativa “Uma estória de amor”, de *Corpo de baile*, tendo por eixo temático central os preparativos e a festa feita por Manuelzão, homem velho de sessenta anos, em consagração da capela que fora construída, traz ainda em seu interior a força e a importância da contação de estória, uma vez que são as estórias de Joana Xavier que preparam a festividade.

“Como as compridas estórias, de verdade,[...] as estórias contadas na cozinha antes de se ir dormir, por uma mulher”⁴, preludiam os sentimentos de festa, e Joana Xavier seduz a todos mais pela arte de contar do que pelo enredo narrado.

³ Trecho do “rimance” ibérico “A donzela que vai à guerra” citado por Guimarães Rosa em sua narrativa “Uma estória de amor”. ROSA, João Guimarães. “Uma estória de amor”. In.: *Corpo de Baile*. Edição comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Vol I, p. 164

Joana Xavier reconta a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear e se apaixonou por outro guerreiro, Dom Varão. Esse guerreiro, porém, “tinha olhos pretos, com pestanas muito completas”⁵, e o coração do Príncipe “nem podia mais prestar atenção em outra coisa nenhuma”⁶.

O Príncipe desconfia que Dom Varão não seja homem e pede conselhos ao Pai e à Mãe: “*Os olhos de Dom Varão/ é de mulher, de homem não!*”. A rainha ensina ao seu filho três estratégias para desvendar o sexo de Dom Varão. Ao final de sua estória, descobre-se que Dom Varão “era uma moça vestida disfarçada de homem”, e o Príncipe se casa com a moça amada: “tudo dava acerto”⁷.

A temática da donzela guerreira, presente em várias culturas e épocas, não se apresenta apenas nessa narrativa rosiana, como permeia um dos núcleos de sua principal obra, *Grande sertão: veredas*, pensada inicialmente, aliás, como uma das novelas de *Corpo de Baile* e publicada no mesmo ano, 1956.

Esse mote acerca da donzela vestida de homem, que sai à guerra por motivo de vingança ou proteção de seu pai, remete a lendas orientais e a diversos romances medievais. Em seu trabalho intitulado *A donzela guerreira: um estudo de gênero* (1998), a crítica literária Walnice Nogueira Galvão faz um levantamento das diversas ramificações e releituras dessa “inversão de papéis” e das formas de representação da figura da donzela-guerreira. Nesse levantamento, a pesquisadora revela ser esse tema um motivo popular muito ligado ao relacionamento pai e filha, e apresenta as suas formas de abordagem em diversos veículos – como o cinema e a literatura – e em diversas culturas – da cultura africana, oriental e europeia até às tradições indígenas. No interior da cultura brasileira, desponta essa tradição, herdada da cultura ibérica, em cantigas e contos populares, seja na literatura infantil ou em folhetos de cordel e até em histórias de cangaço.

A respeito das histórias enumeradas por Galvão, aqui nos interessa a sua leitura em busca de semelhanças com a donzela-guerreira Maria Deodorina. Galvão apresenta uma história que consta em um folheto de cordel, em que a moça é órfã de mãe e, por ser enfermeira, atende um cangaceiro no hospital, que revela a ela ser o seu pai, e lhe transmite a missão de vingar a sua morte. A pesquisadora cita ainda

⁴ ROSA, 2006, p. 164

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

que em alguns autos nordestinos, a donzela-guerreira é denominada como “a filha do capitão”, ou ainda como Joana D’Arc ou Maria Quitéria.

Conforme Walnice Nogueira Galvão, “Ela [a donzela guerreira] vem a se expor completa em todos os traços, tal como nos *rimances* ibéricos, em *Grande sertão: veredas*, onde Diadorim é órfã de mãe e filha única de grande chefe guerreiro”. E ainda, de acordo com Galvão, “Atrás de Diadorim estão todas as donzelas-guerreiras dos *rimances ibéricos*” (GALVÃO, 1998, p. 173).

A crítica literária nos esclarece que esses romances portugueses e espanhóis narram a história de Dom Martinho, ou Dom Barão, de onde deriva a insistência no uso popular da expressão “Dom Varão” – essa presente no trecho escolhido por Guimarães Rosa na narrativa de “Uma estória de amor”.

É pertinente citar acerca desse tema que não se trata de uma novidade, visto que Manuel Cavalcanti Proença, em seu trabalho *Trilhas no Grande sertão* (1958), também já tinha feito considerações sobre a presença da temática da donzela guerreira em *Grande sertão: veredas* e sobre o conhecimento de Guimarães Rosa dos romances ibéricos que tratavam desse tema. Conforme Proença, “O ‘romancevelho’, em uma das variantes, é de conhecimento do autor que lhe transcreve uma quadra em ‘Uma estória de amor’” (PROENÇA, 1958, p. 25).

Retornando ao trabalho de Galvão, pode ser dito que a pesquisadora mostra que o texto popular, em forma de poema, apresenta-se em redondilha maior e em formato de diálogo entre a filha e o pai. Segundo Galvão,

O pai vai nomeando um a um os traços considerados denunciadores da feminilidade, começando pelos cabelos, e obrigando a filha a inventar soluções imaginosas, tais como enfaixar o corpo, mudar o andar, usar botas e luvas para esconder a delicadeza dos pés e mãos, em alguns casos, até preocupação com o olhar. (GALVÃO, 1998, p. 173-174)

Em seu trabalho, Galvão detém-se às representações relativas à primeira preocupação do pai quanto aos traços que denunciariam sua filha, isso é, aos cabelos das donzelas guerreiras nas diversas variações da temática. Neste nosso trabalho o que mais nos instiga, no entanto, são as descrições da última preocupação do pai, dos olhos e do olhar da moça vestida de homem.

Aqui nos convém lembrar a escolha de Guimarães Rosa quanto ao trecho transcrito em sua narrativa “Uma estória de amor”: “Os olhos de Dom Varão/é de

mulher, de homem não!”. E nessa escolha pauta-se a nossa investigação em algumas outras formas de poema levantadas por Walnice Nogueira Galvão.

Em uma das versões em formato de canção, intitulada “A filha do Capitão”, de Adão Pinheiro, parte integrante de uma chegada de um grupo do interior do estado de Pernambuco, o diálogo entre a filha e o pai apresenta as seguintes falas:

Ô meu pai eu quero ir /Pros campos do Aragão/Tinderê/Pros campos do Aragão

Falou miá filha mais nova/Por ser filha da benção/Tinderê/Por ser filha da benção

Tu tens os óios pequenos/Eles te conhecerão/Tinderê/Eles te conhecerão

Usarei oclos de homem/Eles não me conhecerão/Tinderê/Eles não me conhecerão (GALVÃO, 1998, p. 183)

Adiante, Walnice Nogueira Galvão faz referências ao trabalho do folclorista Fernando de Castro Pires de Lima, intitulado *Nau Catarineta e Condessinha Aragão*, no qual o autor faz um trabalho histórico acerca do romance peninsular e as suas formas e variações, reunindo as versões portuguesas dessa narrativa. Segundo seus estudos, tal narrativa teria surgido na Idade Média e chegado a Portugal através das terras espanholas.

Conforme os estudos levantados por Galvão, a versão ibérica original do romance remete-se a uma guerra entre a França e Aragão (Espanha) e traz o título de “rimance” d’“A donzela que vai à guerra”, mas também conhecido como “O rapaz do Conde Daros”. Nessa narrativa a filha decide ir à guerra substituindo seu pai, haja vista que ele estava muito velho e não tinha nenhum filho homem vivo, e por isso se veste de cavaleiro, apesar de todos os receios de seu pai. Já nessa versão, provavelmente a primeira versão ibérica, há a preocupação do jovem capitão, apaixonado pelo cavaleiro, com os olhos da “donzela”, que tanto o perturbam e causam desconfiança.

A partir da leitura da tese de doutorado da professora e pesquisadora Elizabeth Hazin, *No nada, o infinito* (da gênese do Grande sertão: veredas) (1991), acrescida da leitura dessas formas ibéricas da tradição da donzela que se veste de homem para ir à guerra, tornou-se evidente que uma das fontes para a escrita de

Grande sertão: veredas foi o romance d’“A donzela que vai à guerra”, cujos versos estão presentes na novela “Uma estória de amor” e buscamos compreender os traços semelhantes dessas formas populares com a personagem Diadorim, donzela vestida de jagunço no sertão.

Hazin (1991) investigou os eixos temáticos que constituíram a gênese do romance *Grande sertão: veredas* a partir de depoimentos do autor e de amigos pessoais dele, ou ainda da leitura de manuscritos, diários e anotações de Rosa, que se encontram sob custódia do Arquivo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo – USP.

De acordo com Hazin, alguns depoimentos de pessoas próximas ao escritor sugerem que o *Grande sertão: veredas* teria surgido, a princípio, na ideia do autor como um conto ou uma novela que faria parte de *Corpo de Baile*, muito embora os primeiros manuscritos de Rosa deixem evidente que *Grande sertão: veredas* configurou-se já na sua primeira versão como um romance.

E, acerca dos eixos temáticos da obra, a pesquisadora esclarece que, de acordo com Franklin de Oliveira, amigo íntimo de Guimarães Rosa, o eixo central da obra

era a Balada de Mu-Lan (China) – história de um velho que, tendo sido ultrajado e não possuindo um único filho varão, é vingado por uma das filhas que, disfarçada em homem, não é reconhecida até o final –, versão oriental do episódio que nas literaturas europeias medievais viria a ser o **romance da “donzela que foi à guerra”, saga que foi, na realidade, o fator desencadeante do *Grande sertão: veredas***. (HAZIN, 1991, p. 59-60, grifos nossos)

Fator desencadeante do *Grande sertão: veredas*, nas palavras de Franklin, a “donzela que foi à guerra” trata-se de uma chave para a leitura da obra máxima de Guimarães Rosa que, ainda segundo Hazin, teria se constituído como um dos eixos de *Grande sertão: veredas* no momento da escrita da novela “Uma estória de amor”.

Hazin explica, em seu artigo “O aproveitamento de resíduos literários no *Grande sertão*” (2008), que, também de acordo com Franklin de Oliveira, Guimarães Rosa teria três eixos básicos para construção de seu romance: “a psicologia do jagunço e seu drama existencial”, que no processo criativo do autor facilmente se fundiu ao tema do “pacto”, e o último eixo que teria surgido quando da escrita de *Corpo de Baile*. Conforme a pesquisadora,

Faltava-lhe, porém, um terceiro elemento, a indispensável paixão amorosa. Foi ao redigir um trecho de “Uma história de amor” que, ainda segundo Franklin, na mesma entrevista, lhe teria vindo a ideia do romance. Esse trecho reconstitui a última quadra do romance da donzela: *Pai, ô minha mãe, ô!/Estou passado de amor/Os olhos de Dom Varão/É de mulher, de homem não!* (HAZIN, 2008, p. 145)

Assim, a hipótese de *Grande sertão: veredas* ter surgido como uma novela de *Corpo de Baile* é descartada por Franklin de Oliveira, que nos revela, entretanto, que a ideia do romance teria surgido de uma das novelas, “Uma estória de amor”, e, ainda mais relevante para nossos estudos, quando da escritura da mencionada quadra de “A donzela que vai à guerra”.

Diante da presença inegável do romance na construção de *Grande sertão: veredas*, destacamos ainda que o próprio autor, por diversas vezes, confirmou a ligação entre seu romance e a narrativa ibérica. A esse respeito, Hazin (1991) nos presenteia em sua tese com uma carta de Ariano Suassuna, de próprio punho, enviada para a pesquisadora e datada de 5/11/1986, em que o escritor faz comentários sobre conversas travadas com Guimarães Rosa a respeito da criação de *Grande sertão: veredas*.

Nessa carta, Ariano Suassuna revela para ela que teria indagado a Guimarães Rosa sobre “à possível presença do romance ibérico ‘A donzela que foi à guerra’ como fio condutor do enredo do *Grande sertão: veredas*” (HAZIN, 1991, p. 70). A respeito de tal presença, segundo Ariano Suassuna, Rosa confirmou. Ademais, Suassuna acrescenta ter feito a pergunta a Rosa usando a palavra “guião” da obra, tendo Guimarães Rosa gostado muito do termo e “dizendo que realmente o romance medieval lhe servira de **guião** para o enredo de seu grande romance guerreiro” (HAZIN, 1991, p. 70, grifo original de Ariano Suassuna).

Se nos parece de extrema importância que o *Grande sertão: veredas* tenha surgido não apenas daquele romance ibérico, como teria sido gestado pelo seu autor a partir da transcrição da quadra tão relevante para nossos trabalhos, analisemos um pouco mais a relevante presença do elementos dos olhos na narrativa da donzela-guerreira, trilhando um percurso que nos colocará diante dos olhos da donzela Maria Deodorina.

Segundo Walnice Nogueira Galvão, uma das versões portuguesas já modificadas, que narra a história de Antônia Rodrigues, vestida de soldado para

lutar por terras africanas, teria sido inspiração de uma variação popular divulgada no Rio Grande do Norte, intitulada “Maria Gomes”. Nessa versão, Maria Gomes não se veste de soldado, mas de marinheiro. O que nos chama a atenção, no entanto, é a recorrência dos versos, remetidos também na escolha de Guimarães Rosa, em que a desconfiança da feminilidade alude aos olhos da donzela. Na versão portuguesa, temos “Minha mãe, minha mãezinha/Minha mãe do coração, /Os olhinhos de D. Carlos/São de mulher, de homem, não”. Na versão do conto rio-grandense-do-norte, encontram-se versos semelhantes: “Minha mãe do coração/Os olhos de Gomes matam/De mulher sim, d’homem, não.” (GALVÃO, 1998, p. 190).

No folclore pernambucano encontra-se também uma versão dessa narrativa. “A dama guerreira” muito se assemelha à escolha de versos de Guimarães Rosa e conserva a estrutura do “rimance” espanhol. Dessa versão, Walnice Nogueira Galvão transcreve alguns versos:

– Grandes guerras se apregoam/Lá nos campos de Aragão;/Triste de mim que sou velho, nas guerras me acabarão./De tantos filhos que tive/Não me resta um só varão,/Para me valer agora/Nesta triste ocasião

“Mandei-me, senhor, à guerra, que eu servirei de varão. (GALVÃO, 1998, p. 194)

Nessa versão, o pai da donzela também teme por sua descoberta e faz alusão às marcas de feminilidade que ela possui, possíveis fontes de dúvidas e desconfianças. A primeira preocupação do pai é com os cabelos da jovem: “– Como poderá isto ser,/ Filha do meu coração;/Quando te virem na guerra/Logo te conhecerão: Tendes cabelos mui grandes,/Logo te conhecerão”. “Mande cá uma tesoura/Que os deitarei no chão”, responde com astúcia a filha. A segunda preocupação do pai é com os olhos da moça: “– Tendes os olhos garridos, /Filha, te conhecerão”, ao que a filha responde que “Quando eu passar por homem/Eles se abaixarão” (GALVÃO, 1998, p. 194).

Está evidente a preocupação do pai em diversas versões com a permanência do disfarce de sua filha e que essa preocupação se estende às diversas marcas femininas da jovem: não se limitam aos cabelos e aos olhos, mas às demais partes de seu corpo que possam caracterizá-la como mulher.

O que nos parece mais curioso, entretanto, é que das preocupações do pai, aquela que ao longo da narrativa tem força mais determinante são os olhos, visto que a desconfiança do capitão surgirá a partir desse elemento: “Que os olhos do meu varão,/que me encantam de amores/São de mulher, de homem não” (GALVÃO, 1998, p. 195). Seria esse o elemento mais difícil de disfarçar, já que não se pode “cobrir” os olhos, como as mãos e os pés, ou “cortá-los”, como se fez com os cabelos? Talvez. No entanto, é importante notar que os olhos são, além de órgãos da visão, marcas de personalidade, de expressão corporal – que revelam, que tentam mascarar, que seduzem.

E o interesse pelos olhos da “donzela” torna-se mais imperativo no decorrer da leitura do “rimance” ibérico “A donzela que vai à guerra”. Na versão portuguesa desse romance, organizada por Antero de Quental, na obra *Tesouro poético da infância*, há a desconfiança do capitão, conforme a versão original espanhola, a partir dos olhos da donzela “- Senhor pai, senhora mãe,/Grande dor de coração/Que os olhos do conde Daros/São de mulher, de homem não!”, e esses versos apresentam-se como um estribilho, ao logo de todo o diálogo do capitão com sua mãe.

Outrossim, de acordo com os três conselhos dados pela mãe, o capitão tenta desvendar a verdade por trás daquelas vestimentas. As duas primeiras estratégias, jantar e ir à feira com a “donzela”, não trazem nenhuma revelação; a última estratégia, entretanto, um convite para nadar, é a chave para a descoberta. A donzela cria uma desculpa para não entrar no mar, chorando pela morte de sua mãe e alegando ter de retornar a sua casa.

O capitão decide ir junto com o companheiro até a sua casa, onde são revelados os segredos da donzela. Os versos finais desse romance revalidam as preocupações iniciais do pai quanto ao disfarce de sua filha e aludem, mais uma vez, à força expressiva dos olhos da donzela: “Sete anos andei na guerra/E fiz de filho varão./Ninguém me conheceu nunca/Senão o meu capitão/Conheceu-me pelos olhos/Que por outra coisa não”.

Todos esses levantamentos e leituras reforçam a importância do elemento dos olhos para a construção das narrativas da donzela-guerreira e sem dúvida comprovam a ligação entre a escolha de versos de Guimarães Rosa, em sua narrativa “Uma estória de amor”, e a escritura de *Grande sertão: veredas*, tendo em

vista o provável conhecimento do autor de mais de uma das versões dessa história e o conhecimento integral de seus versos.

Diante dos versos finais do romance, surge uma informação que possivelmente encaixa-se perfeitamente em nosso quebra-cabeça. Elizabeth Hazin (1991) transcreveu em sua tese uma anotação de Guimarães Rosa que consta no caderno 9, do Arquivo, na página 20.

Rosa escreveu, de próprio punho, um trecho do romance *Guerra dos Mascates*, de José de Alencar, no qual há a citação de duas quadras do romance medieval. As anotações de Rosa foram as seguintes:

– “Nisso de cantiga não há para mim como a da donzela guerreira! exclamou D. Severa com entusiasmo; e soltando a voz do flautim começou a gargantear estas coplas:

Sete anos andei na guerra/E fiz de filho barão/Mas ninguém me conheceu,/Só se foi meu capitão.

Conheceu-me pelos olhos/que por outra coisa não; /Foi meu capitão na guerra,/Agora o fiz meu barão. (HAZIN, 1991, p. 71-72)

Segundo Hazin, essa anotação foi feita por Rosa cerca de 10 anos após a publicação de seu romance e traz duas particularidades que chamaram a atenção da pesquisadora, como igualmente nos entusiasma diante de uma possível revelação do próprio autor. Hazin comenta que na transcrição de Guimarães Rosa havia um grifo em **donzela guerreira** e, ainda mais importante para nossa pesquisa, um círculo feito a lápis e a caneta ao lado do verso “Conheceu-me pelos olhos”.

Assim, se os olhos da jovem pareceram-nos de extrema importância para o romance da donzela, devido às escolhas e às anotações rosianas, notamos que esse elemento revelou-se igualmente um interesse para Guimarães Rosa. De modo análogo, sendo esse um dos cernes constitutivos do romance *Grande sertão: veredas*, os olhos da donzela Maria Deodorina, travestida no jagunço Reinaldo, nos instiga o interesse e pode ser uma peça fundamental para a leitura desse romance.

Ressaltamos ainda que para Hazin, essas anotações de Guimarães Rosa podem ser compreendidas como uma confissão: “por um lado, a de que efetivamente lançou mão do enredo do ‘romance’ em seu livro; por outro, **de que os olhos são uma peça chave para o desvendamento do mistério que envolve**

Diadorim.” (HAZIN, 1991, p. 72, grifo nosso), uma vez que desde o encontro com o Menino, Riobaldo já faz referências aos seus olhos e confere-lhe sempre um amplo destaque.

Se compararmos os olhos de “Dom Varão”, em “Uma estória de amor”, com os olhos de Diadorim, de imediato notaremos que, embora Dom Varão tenha olhos pretos, enquanto Diadorim apresente olhos verdes, esses dois personagens são marcados por olhos femininos e marcantes, aquele com “pestanas muito completas” e este com “folhudas” e “compridas” pestanas.

Sobre a diferença na cor dos olhos, o verde dos olhos de Diadorim talvez possa ser compreendido a partir de duas anotações pessoais de Rosa. A primeira, que consta na tese de Hazin, é uma anotação de 23.XII. 49, presente no Arquivo⁸, Pasta preta nº 5, antiga E3, página 38, e traz a seguinte descrição de Guimarães Rosa a respeito de uma moça vista no metrô:

23.XII. 49:

A moça no metrô:

Cabelos pretos. Lábios finos. Nariz fino. De repente: seus olhos eram verdes, passaram por mim, por relâmpago. (HAZIN, 1991, p. 73)

Conforme Hazin, essa anotação aparecia hachurada e circundada a tinta por Guimarães Rosa, o que indica na maioria dos casos transcrições ou aproveitamentos difusos em suas obras. Assim, essa frase pode sugerir as características marcantes de Diadorim, “os cabelos pretos contrastando com o verde dos olhos” (HAZIN, 1991, p. 73).

A essa anotação, acrescentamos um trecho de outra anotação, que consta no livro *Ave, palavra*. Esse apontamento de Rosa aparece elencado em uma seção cujo título é “Do diário em Paris”, na qual há uma lista com uma série de escritos do diário de Guimarães Rosa.

⁸ Conforme referência utilizada por Hazin, a anotação encontrava-se na Pasta preta nº 5, antiga E3, página 38. No entanto, como depois da visita da pesquisadora ao Arquivo houve reformulações no modo de organizar os manuscritos e textos de Guimarães Rosa, é possível que não haja correspondência entre a referência anotada à época e a referência disponível no Arquivo hoje.

No livro *Ave, palavra* não há referência à data em que essa anotação foi feita por Guimarães Rosa, no entanto observemos a semelhança na descrição dos olhos de uma moça que o autor teria visto na estação de trem Gare de L'est, em Paris, onde esperava por amigos:

vi chegar uma mulher, bonita como ninguém nunca viu. Roubei do ruivo perfume de seus cabelos, **e passaram por mim, por relâmpago, eis olhos, de um grande verde instantâneo**, como quando se sonha caindo no vácuo nenhum (ROSA, 2001, p. 113-114, grifos nossos).

Nessa anotação, é possível notar, além da semelhança com os olhos da moça avistada no metrô, o interesse de Guimarães Rosa pelos olhos e olhares das pessoas que ele via cotidianamente, sobretudo das mulheres, a ênfase na cor verde, como dos olhos de Diadorim, e a mesma pulsão lírica que por muitas vezes é arrebatado o narrador Riobaldo ao descrever os olhos de seu companheiro, Diadorim.

Dessa forma, esse elemento que nos intrigou desde as primeiras leituras do romance de Guimarães Rosa, toma uma nova dimensão na gênese de *Grande sertão: veredas*, o que nos causa maior entusiasmo diante das pesquisas acerca dos olhos e do olhar de Diadorim, bem como dos demais personagens na construção desse romance e na formação do indivíduo Riobaldo.

1.3 Aqueles esmerados esmartes olhos

Oh, minha amada

Que os olhos teus

Quanto mistério

Nos olhos teus

Quantos saveiros

Quantos navios

Quantos naufrágios

Nos olhos teus (Vinícius de Moraes)

Diadorim é um elemento central e imprescindível no interior da construção narrativa de *Grande sertão: veredas*, e igualmente se revela como força constitutiva do indivíduo Riobaldo. Se seu percurso de vida tem como emblema e marca de delimitação o encontro com o Menino e o reencontro com Reinaldo, é ainda essa figura obscura que mantém Riobaldo nos rumos da jagunçagem, sempre em busca de compreender o que era incompreendido naquele companheiro envolto em tantos segredos. Diadorim, enigma e incompreensão, é o ponto de partida das travessias de Riobaldo.

É inegável a força determinante que Diadorim exerce nas escolhas de caminhos e nas tomadas de decisão de Riobaldo ao longo de sua existência. E é também a partir de Diadorim que Riobaldo constrói as margens de seu diálogo com seu interlocutor, percorrendo os sertões e suas paragens seguindo os passos de Reinaldo, margeando esse enigma sem desfazê-lo até o final da travessia do seu interlocutor.

Diadorim apresenta olhos que são enfatizados constantemente pelo narrador, o que nos parece intrigante se lembrarmos da construção engenhosa de Guimarães Rosa, capaz de trazer novos significados a partir de sua linguagem e de sua construção textual. Que necessidade há de se recorrer aos olhos dessa personagem, se não encararmos a leitura como um descortinamento de novos sentidos? Além disso, nos parece relevante que as descrições dessa personagem se refiram aos seus olhos, marca de identidade amplamente discutida por filósofos de diversos tempos. O olhar, esse enigma que mostra e esconde, que vê e deixa ser visto, é fonte inesgotável das perguntas do narrador sobre seu mistério mais caro, assim como é símbolo de indefinição em toda a sua narrativa.

Essa personagem enigma, fonte perene de lembranças de Riobaldo, e igualmente um dos eixos centrais assumidos por Guimarães Rosa para a construção de sua obra, apresenta, portanto, de modo análogo ao observado nas leituras das narrativas da donzela-guerreira, olhos dignos de admiração por seu amigo Riobaldo e de uma análise mais atenta por seus leitores.

“Buriti, minha palmeira,/Lá na vereda de lá:/Casinha da banda esquerda,/Olhos de onda do mar.../Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim”⁹ . Riobaldo, ao longo de seu diálogo, não cessa de fazer alusões e desabafos a

⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 40

respeito daqueles “olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas”¹⁰, que assim como causara ao capitão nas versões do romance da donzela-guerreira, causa admiração e perturbação em Riobaldo.

E notemos que é o olhar, desde o primeiro momento, que vai delimitar e determinar as relações entre Riobaldo e Diadorim, como se as atitudes e eventos fossem comandados pelo registro daquele olhar: pois ora são os olhos de Diadorim que fascinam Riobaldo, ora é Riobaldo que se sente “vigiado”, “espiado”, “perseguido” pelo olhar de seu companheiro.

Se, para Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do olhar”¹¹, “a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural” e “O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos” (BOSI, 1999, p. 65), o ato de dirigir os olhos, e ainda a maneira como isso é feito, revela intenção daquele que olha. E ao se lembrar do poder de que se investe o olhar quando se usa cotidianamente a expressão “amor à primeira vista”, pode-se compreender que é pelo jogo do olhar que as interações entre os indivíduos iniciam-se. Daí a importância dos olhos da donzela e dos olhos da amada – e mais ainda daquilo que se esconde por trás desse olhar, mas que pode ser entrevisto.

A partir de nossas leituras, observamos que Riobaldo faz diversas descrições de seu companheiro e que dentre essas descrições, as que envolvem os olhos ou o modo de olhar de Diadorim são numerosas e indicam certa predileção e encanto por parte do narrador.

Não nos cabe aqui listar as descrições que envolvem os olhos ou o olhar de Diadorim; no entanto, a fim de não incorrer em descuido e sem nos tornarmos excessivos, é válido citar quatro passagens em que Riobaldo descreve Diadorim – a partir de seus olhos – e que possuem relevância neste trabalho, pois não somente apresentam os olhos, mas revelam a singularidade dos olhos de Diadorim e, assim, revalidam a importância dos olhos na construção dessa personagem: “aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas”¹²; “Diadorim, com as pestanas compridas, os moços olhos.”¹³; “Diadorim se descabelou,

¹⁰ ROSA, 1986, p. 118

¹¹ Artigo disponível no livro *O Olhar* (1999), organizado por Aduato Novaes.

¹² ROSA, 1986, p. 87

¹³ ROSA, 1986, p. 355

bonitamente, o rosto dele se principiava dos olhos.”¹⁴; e “Que trouxeram o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes.”¹⁵

Em todas as citações listadas o que podemos observar é a peculiaridade dos olhos de Diadorim que revelam força expressiva singular e destacam esse personagem diante dos demais. Assim, os olhos verdes de Diadorim revelam-se como a marca determinante dessa personagem igualmente única e singular.

Nesse ponto, é possível retornarmos ao motivo da donzela-guerreira e observar que, assim como naquela narrativa os olhos representam uma fonte de inquietação e dúvida, que se recobrem de um vestígio, de um traço encoberto – que causa desconfiança –, os olhos de Diadorim causam inquietude em Riobaldo e em seus leitores, se observarem a ambiguidade das descrições fisionômicas, do comportamento e também do olhar de Diadorim.

Atentamos ao momento da narrativa em que, chegando à batalha final, na noite anterior, Riobaldo descuidou-se e falou subitamente a Diadorim: “*Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor dos seus olhos...*”¹⁶. A leitura dessa passagem revela não apenas o fascínio exercido pelos olhos de Diadorim sobre Riobaldo como reforçam, para nós, a intenção de Guimarães Rosa de deixar, nos olhos de Diadorim, a marca da feminilidade e, mais, o vestígio do mistério a ser desvendado.

Observemos também que as descrições dos olhos de Diadorim muito revelam de seus traços femininos, demonstrando a força dos olhos na construção dessa personagem tão ambígua e fascinante. Os olhos de Diadorim têm marcas femininas, porquanto são enfatizados como “olhos e tanto”, “olhos aos-grandes, verdes”, “os olhos verdes, semelhantes grandes”, enquanto os seus cílios, traços tipicamente femininos, também são descritos de maneira muito notável, “as pestanas compridas, os moços olhos”, “o lembrável das compridas pestanas”.

Dessa forma, é pertinente notar que Diadorim traz consigo a potência dos olhos verdes, que reforçam a sua ambiguidade, e as descrições que Riobaldo constrói ao longo da narrativa sobre Diadorim também geram a possibilidade de adiantar ao leitor esses traços femininos, sejam de seu comportamento, de seu ciúme ou de seus olhos.

14 ROSA, 1986, p. 514

15 ROSA, 1986, p. 529

16 ROSA, 1986, p. 510

A pesquisadora Cleusa Rios Passos, em seu livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (2000), também considera que a característica mais determinante de Diadorim encontra-se centrada no seu olhar. Passos analisa o olhar de Diadorim como “textualmente dominante, belo, rico”, e para ela aquele olhar “oscila entre a amargura e o desejo, consistindo um dos meios básicos de dissimulação para a captura ou reconquista do que lhe escapa.” (PASSOS, 2000, p. 162).

Em um artigo intitulado “A comunhão do feminino na construção do masculino em *Grande sertão: veredas*” (2010), Cristiane da Silva Alves faz considerações e comparações entre os amores de Riobaldo: Diadorim, Otacília e Nhorinhá. Nesse trabalho, pode-se observar o destaque feito pela pesquisadora a respeito de Diadorim, cuja sedução conduz Riobaldo à queda e à dor, mas também à descoberta do mundo e de si mesmo. Para Cristiane da Silva Alves,

Diadorim é o amor impossível e irrealizado, contra o qual Riobaldo se debaterá ao longo de toda a sua *travessia*, mas ao qual se manterá atado como a um feitiço, do qual só consegue se desvencilhar ao final, quando morrem Hermógenes – o demo – e a própria Diadorim, desfazendo-se o encanto e permitindo que Riobaldo, purificado, rume para os braços de Otacília, na qual encontra a paz e o equilíbrio. (ALVES, 2010, p. 4)

Diadorim é dúvida e ambiguidade, e desperta em Riobaldo a atenção para “ambiguidades circundantes, o claro e o escuro; o amor e o ódio; o bem e o mal; tudo misturado, tudo coexistindo”. Se Diadorim conduz Riobaldo aos caminhos ásperos do sertão, é também ela “que o ensina a apreciar ‘as belezas sem dono’, a admirar a natureza” (ALVES, 2010, p. 4).

Ainda para Cristiane Alves, Diadorim é encantadora, tentadora e fascina Riobaldo, o seduz e o arrasta “para trilhas de sangue, dor e desolação, nas quais se encontra mergulhada buscando limpar o sertão e vingar a morte do pai”. E essa sedução, esse fascínio, esse encantamento exercidos por Diadorim sobre Riobaldo se apresentam sob a forma de “um mero olhar” (ALVES, 2010, p. 4); Riobaldo admira e se fixa nesse emblema feminino, que oculta e mostra, que encanta e perturba, que fascina e desequilibra, que seduz e confunde.

E os olhos de Diadorim seduzem pela diferença – uma vez que os demais jagunços não possuem aqueles olhos verdes – e pela beleza, capaz de encantar seu amigo e causar estranhamento e dúvida:

O senhor saiba – Diadorim: que, **bastava ele me olhar com os olhos verdes** tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que mão dele passava para minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos? (ROSA, 1986, p. 431, grifo nosso).

A experiência da sedução, conforme Maria Rita Kehl, em seu artigo “Masculino/feminino: o olhar da sedução”¹⁷, “é diferente da do apaixonamento” e também da experiência do amor, “que conta com a reciprocidade” (KEHL, 1999, p. 411).

Kehl dedica esse artigo à análise do papel desempenhado pelos olhos na sedução e a classifica como um jogo entre dois olhares, cujo suposto perdedor, o seduzido, registra sua experiência e se expressa – seja na literatura ou em outras formas de expressão. Conforme Kehl, “É o seduzido que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar sedutor” (KEHL, 1999, p. 411).

E ainda para Maria Rita Kehl, o sedutor é aquele “que *não se revela*”, ao passo que o seduzido desconhece o percurso que deverá ser perseguido, mas encara esse jogo arriscado. “O seduzido não sabe onde pisa”, pois a sedução conduz à perda do seu rumo e faz com que o seduzido tenha “que se guiar, nas brumas da infância revisitada, pela bússola do olhar sedutor” (KEHL, 1999, p. 411).

Sem nos aprofundarmos mais na pesquisa de Kehl, o que nos remete a esse tema da sedução é o discurso de Riobaldo e as suas referências aos olhos, ao olhar de seu companheiro Diadorim e à força de encantamento exercida por ele. Se o sedutor é o que não se revela, Diadorim é um ser que seduz – e Riobaldo, sem saber o rumo de seu percurso, guia-se pelo olhar sedutor que dera a oportunidade de sua vida partir-se em duas bandas, naquele encontro com o Menino de “olhos aos-grandes, verdes”¹⁸; ou ainda, uma segunda vez, Riobaldo é guiado pelo mesmo olhar sedutor, que o recoloca na jagunçagem, agora para seguir os passos do chefe Joca Ramiro, ao se reencontrar com o Menino na forma do jagunço Reinaldo, pois, reconhecendo aqueles “olhos verdes, semelhantes grandes”, “não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?”¹⁹

¹⁷ Artigo presente no livro organizado por Aduino Novaes, *O Olhar* (1999).

¹⁸ ROSA, 1986, p. 86

¹⁹ ROSA, 1986, p. 118

No interior da narrativa de *Grande sertão: veredas*, o relacionamento que se desenvolve entre Diadorim e Riobaldo, notemos, surgiu a partir daquele primeiro contato dos olhos de Riobaldo com os olhos do Menino e, desde aquele instante, Riobaldo encontra-se encantado, seduzido, ligado àquela figura “dessemelhante”, da qual o narrador afirma não poder se “deslembrar”²⁰. Acerca desse tema, a pesquisadora Maria Aparecida da Costa, em seu artigo “Pontuações sobre o amor de Riobaldo e Diadorim: o lirismo em *Grande Sertão: Veredas*” (2010), complementa analisando como “amor à primeira vista” o sentimento nutrido entre Diadorim e Riobaldo.

Em suas considerações, Costa observa que no romance *Grande sertão: veredas*

É como se no entrelaçamento de várias histórias encontrássemos um liame para a montagem de uma história de amor que, como nos mitos clássicos, remonta ao deus Eros ou ao sentimento que desabrocha no primeiro encontro. Em outras palavras: o amor à primeira vista. (COSTA, 2010, p. 5)

E dessa maneira, é importante notar a relevância que Guimarães Rosa pretende dar aos olhos, em especial de Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, uma vez que o olhar é o indício que se revela, se desnuda – mas que permanece guardando, ocultando, mantendo o não-dito. A peça chave de esclarecimento da feminilidade de Diadorim, e ainda mais da diferença que ela carrega dentro de si, estão em seus olhos – capazes de ver o que não é visto pelos demais, de admirar o belo, de contemplar a natureza, e de guiar os percursos de Riobaldo, ensinando a ele esse novo modo de olhar para o mundo e para si mesmo.

Acerca da importância de Diadorim no interior da narrativa de Guimarães Rosa, bem como dos olhos dessa personagem em sua construção, o artigo de Cleonice Paes Barreto Mourão, “Diadorim: o corpo nu da narração”²¹, discorre a respeito do ato de narrar de Riobaldo e sobre o papel ambíguo desempenhado por Diadorim. Mourão apresenta Diadorim como um princípio de desestabilização, como “algo de impreciso, sempre em vias de tomar corpo e sempre se dissolvendo” (MOURÃO, 2000, p. 159).

²⁰ ROSA, 1986, p. 87

²¹ Artigo que consta no livro Seminário Internacional de Guimarães Rosa - *Veredas de Rosa* (2000), organização de Lélia Parreira Duarte et al.

Diadorim é neblina, pois cria em torno de si uma sombra que envolve Riobaldo, o impedindo de ver completamente; e, para Cleonice Paes Barreto Mourão, é a ausência de um referencial único que proporciona “a extrapolação incessante do ato de narrar” (MOURÃO, 2000, p. 159).

Retornando ao papel desempenhado por Diadorim, estejamos atentos a observar essa função encantatória exercida pelo personagem, esteja ele apresentado sob qualquer de suas denominações: o Menino, Reinaldo ou Diadorim exercem em Riobaldo um encantamento que o absorve. E, ao citar a cena do encontro com o Menino, é válido destacar que Mourão associa a descrição desse momento com o encantamento, ou a sedução das sereias, e salienta a cor verde dos olhos, a atração inexplicável e a voz que acalma.

E a respeito dos olhos do Menino, mais adiante, de Diadorim, a pesquisadora destaca que “Se pensarmos o olhar como o gesto mais determinante e eficaz da sedução, percebemos, de imediato, que a cor verde dos olhos de Diadorim desempenha um papel fundamental na linguagem do narrador” (MOURÃO, 2000, p. 161).

A cor verde, culturalmente, a cor da sedução está presente nos olhos de Diadorim e, dessa forma, é pertinente considerar os olhos verdes de Diadorim como capazes de envolver o narrador em uma vertigem que ele não é capaz de explicar. Para Mourão, “O olhar de Diadorim é promessa que não se cumpre, é linguagem que apenas se esboça e se perde sob a forma de interdição” (MOURÃO, 2000, p. 161).

Ampliando o significado e a importância dos olhos de Diadorim para a construção do romance de Rosa e do diálogo de Riobaldo, Mourão acrescenta que “os olhos verdes deslizam à superfície da narração como o rio de uma linguagem que se faz inesgotável enquanto perdura o apelo para decifrá-los” (MOURÃO, 2000, p. 161).

Compreende-se, assim, a “beleza verde”²², aqueles olhos encantados e encantadores, como um labirinto, que, na tentativa de acompanhá-los, Riobaldo muda o curso de sua vida e, conforme Mourão, “desliza a narração, embaraçando-a nos galhos secos das árvores do sertão; nas asas dos incontáveis pássaros [...]; nas

²² ROSA, 1986, p. 36

mínimas flores que forram os áridos caminhos do jagunço” (MOURÃO, 2000, p. 161).

Os olhos de Diadorim, peça chave da descoberta de seu segredo, surgem, então, no interior do texto como capazes de desempenhar o papel de definir e dar curso à travessia de Riobaldo. Ademais, todas as belezas e cores que encantam os olhos de Diadorim passam a encantar os olhos de Riobaldo, que – guiados pelos olhos de seu amigo – começam a esbarrar e a se deslumbrar também, já que os pássaros, as cores, a leveza, todas as coisas encantam os olhos de Riobaldo, “foi Diadorim quem lhe ensinou a vê-las” (MOURÃO, 2000, p. 161). E bastam algumas páginas de *Grande sertão: veredas* para o leitor notar como “as belezas sem donos”²³ que os olhos de Diadorim ensinaram Riobaldo a apreciar encantam os olhos de narrador e o aproximam de seu companheiro.

1.4 Os olhos nossos donos de nós dois

Ah, minha amada

De olhos ateus

Cria a esperança

Nos olhos meus

De verem um dia

O olhar mendigo

Da poesia

Nos olhos teus. (Vinícius de Moraes)

Após iniciar seu extenso diálogo de maneira tão abrupta, “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.”²⁴, Riobaldo conta os principais acontecimentos de sua vida costurados por fios difusos e entrecortados de pistas. No começo de seu diálogo, Riobaldo esbarra em pássaros no meio de

²³ ROSA, 1986, p. 18

²⁴ ROSA, 1986, p. 1

folhas vivas e se encanta, saindo do curso de seu enredo, momento em que ele pensa explicitamente em Diadorim pela primeira vez:

Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-Barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele. (ROSA, 1986, p. 13)

A apreciação dos pássaros, ensinada pelo amigo Diadorim, traz à tona a imagem do companheiro e o coloca repentinamente no curso desse narrar, como repentinamente Diadorim entrara no meio do percurso de sua travessia, no meio de sua vida. E se Riobaldo se deslumbra com os pássaros e os pastos, deslumbra-se também com os olhos de Diadorim por diversas passagens de seu texto, “Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto.”²⁵

Diadorim guiara o percurso da existência de Riobaldo; e é ainda a sua “neblina” que, no narrar, motiva a rememoração e dá curso à sua fala ininterrupta. Se fora Diadorim que levava Riobaldo por tantos caminhos e o fizera indagar sobre sua existência, é ainda a lembrança de suas aventuras e das dúvidas suscitadas no antes e no agora que o fazem se deter nesse momento e narrar a um interlocutor desconhecido todas as suas atitudes e angústias. Riobaldo narra para o interlocutor e para si mesmo, buscando compreender no narrar aquilo que fora vivido e, justificando suas escolhas, tomadas naquelas ocasiões porque ainda não era possível saber tudo o que agora se sabe, refazer a sua travessia infinita.

É mister, antes de se avançar na leitura dos olhos de Diadorim, a compreensão da maneira como os eventos aparecem mediados e narrados por seu narrador, visto que – de antemão – uma narrativa memorialística em 1ª pessoa pressupõe a dialética do discurso do narrador que já conhece a respeito do eu-narrado, ignorante como o leitor. Não se pode ler *Grande sertão: veredas* nem sob o ponto de vista de uma narrativa objetiva – cujo narrador tudo conhece, mas em nada se envolve –, tão pouco sob a ótica de um ser ignorante dos acontecimentos narrados.

²⁵ ROSA, 1986, p. 436

Isso não equivale a dizer que a travessia já se encontra completa previamente, anterior ao ato do rito terapêutico da palavra, para Riobaldo ou para o leitor. Mas, do mesmo modo, a leitura revela ser de inteira importância ler as nuances deixadas por seu narrador bi-partido; um narrador bi-partido porque vivente e sentidor enquanto narrador e observador de si mesmo.

Assim, se de um lado o Riobaldo narrador tem plena consciência do desconhecido pelo eu-narrado e pelo leitor, ele busca igualmente compreender o real motivo dos acontecimentos. Portanto, atentar-se aos chamados e convites do narrador é uma peça-chave para a compreensão dos sentidos ocultos ou invisíveis tanto para Riobaldo-personagem, quanto – por vezes – para o próprio Riobaldo narrador, que compreende e aprende enquanto narra.

Igualmente relevante é entender a narração de Riobaldo também como uma travessia. Se ele atravessara quando jovem os caminhos do sertão e as dores da existência, ele encontra-se novamente construindo sua travessia pelo rito da palavra, pela organização de seu diálogo – em que busca revelações ainda não encontradas. Os planos da enunciação e do enunciado são distintos e deixam implícita a ideia do amadurecimento de Riobaldo ao longo do tempo, a ponto de permiti-lo contar sua jornada. Entretanto, esses mesmos planos – da enunciação e do enunciado – encontram-se entrecruzados, se misturando, se confundindo – tanto para o narrador, quando para o leitor –, conforme seu fluxo de memórias e o próprio balancê da vida. De partida, a narrativa deverá ser lida de modo ambíguo, duplo e, além disso, a própria consciência do narrador mostra-se ambivalente, ao passo que busca narrar racionalmente, envolvido passionalmente nos eventos narrados.

Sobre si mesmo, Riobaldo esclarece ter sido sempre do tipo especulativo – característica que guarda a ambiguidade da expressão “homem do interior” –, filosófico, questionador: “me inventei neste gosto, de especular ideia”²⁶. O narrador afirma também, ao falar de si, ser altamente observador e atento às percepções visuais – ainda mais depois de seu encontro com o menino.

Assim, a exemplo dos percursos de sua vida, Riobaldo inicia sua narrativa de maneira confusa, turva, emaranhada. Ao passo que sua compreensão vai se tornando mais ampla, narrador e interlocutor vão sendo esclarecidos e o texto vai tomando uma forma mais clara, mais coesa e coerente.

²⁶ ROSA, 1986, p. 3

Após sua primeira lembrança do companheiro Diadorim, Riobaldo reconhece estar fugindo à sequência dos eventos e torna a colocar rumo direto à sua narrativa, que – aliás – iniciara não se sabe ainda de onde e segue por caminhos também desconhecidos para seu leitor. “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio? Até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda...”²⁷. Retomando o fluxo narrativo, Riobaldo descreve nas páginas seguintes façanhas de jagunçagem envoltas em diversos ensinamentos e ditos, experiências vividas e ouvidas de outras pessoas.

“Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...”²⁸. E já de início, esse personagem entra e sai do fluxo desse diálogo sem pedir licença e dispensa apresentações; Diadorim vai tomando conta da narrativa de Riobaldo, como tomara conta de sua existência inteira.

Se Diadorim é anjo que guia os passos de Riobaldo nos percursos do sertão, nos parece relevante observar que seu fluxo narrativo de memórias igualmente se entrecorta e se delimita conforme as lembranças desse companheiro.

Para o professor e pesquisador Davi Arrigucci, em seu ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” (1994), Diadorim também pode ser considerado como um guia, uma orientação para os percursos feitos por Riobaldo. Nas palavras de Arrigucci, Diadorim é o “fio da meada” da busca de Riobaldo, “dessa busca que assim começa, em meio a uma paisagem que pelas marcas que traz daquele ser de mediação parece revelar, em sua extraordinária poesia, um toque de possível transcendência.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 23)

Ademais, observamos que, ao descrever as paisagens vistas e apreciadas nas viagens feitas com o bando de jagunços, Riobaldo revela que “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem donos foi Diadorim”²⁹. Diadorim, dessa forma, não só guia os passos de Riobaldo e seu discurso desordenado, guia também seus olhos, apresentando-lhe as belezas antes não apreciadas nas margens das travessias, trazendo-lhe a força especulativa e ao mesmo tempo contemplativa de ver o sertão e suas paisagens.

Ainda nessa mesma passagem, Riobaldo fala em saudade: “Já tenteou sofrido o ar que é saudade?”. E essa saudade é a responsável pela constante

²⁷ ROSA, 1986, p. 13

²⁸ ROSA, 1986, p. 16

²⁹ ROSA, 1986, p. 18

recordação em que se encontra absorto Riobaldo, que, por isso, vai contando conforme lhe (re)surgem os eventos em sua memória.

E, conforme Diadorim ensinara a Riobaldo a ver a natureza e a paisagem que se encontram ao redor, cercando a existência e dando-lhe beleza, o narrador representa a própria natureza como a depositária das lembranças de Diadorim, sendo, portanto, inevitável narrar sobre os caminhos percorridos e se reencontrar com as imagens de seu amigo: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza”³⁰. E é curioso observar que, se Diadorim o ensinara a ver de modo diferente e atento os encantos escondidos nas belezas das paisagens, é justamente pelas paisagens que Riobaldo se lembra e se reencontra com aquele observador e contemplador. Assim, nos rastros da natureza estando Diadorim fixado, Riobaldo tendo apreendido o apelo de seu amigo de mirar a natureza, por analogia aprendeu a guardar na saudade a possibilidade de sempre estar junto com Diadorim.

Natureza, olhar e saudade se entrecruzam num misto de visão real e visão mental – trazendo à tona a presença pulsante de Diadorim em cada palavra narrada, em cada paisagem admirada, em cada página percorrida.

E, de modo semelhante, é importante notar que Riobaldo fala sobre a saudade como uma forma de representar, pelos olhos, aquilo que já passou. Vejamos que, enquanto Riobaldo resgata na memória o seu primeiro encontro com um bando de jagunços, o bando de Joca Ramiro que passara na casa de seu padrinho Selorico Mendes, ele afirma repassar aquele dia nos seus olhos, e é isso que denomina saudade: “E o senhor me desculpe, de estar retrasando em tantas minudências. Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade”³¹.

Parece inegável observar, então, que sentir saudade é para Riobaldo o resultado de reviver nos olhos os momentos já vividos; recordar e rever rumam lado a lado para nosso protagonista.

“Fazia tempo que eu não olhava Diadorim nos olhos”³², recorda também Riobaldo inquieto, lembrando-se dos conflitos internos e externos vividos durante as batalhas investidas no sertão. E é ainda pelos olhos do amigo Diadorim que

³⁰ ROSA, 1986, p. 20

³¹ ROSA, 1986, p. 100

³² ROSA, 1986, p. 27

Riobaldo demonstra sentir a presença de uma força incontornável que o fazia segui-lo, manter-se próximo a ele, sem se apartar muito de sua companhia, fosse pelo real, fosse por suas memórias:

Que vontade era de pôr os meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, **para não ter de tolerar de ver assim o chamado**, até que ponto esses olhos, sempre havendo, **aquela beleza verde**, me adoecido, tão impossível. (ROSA, 1986, p. 36, grifos nossos).

O que essas novas leituras podem nos trazer é a representação dos olhos de Diadorim como o guia para a travessia de Riobaldo. O chamado para Riobaldo provém dos olhos de Diadorim, labirintos e enigmas, que o seduzem, o atraem, o encantam e vão norteando seus caminhos. Não é excessivo recordar que foram os olhos do Menino na travessia do Rio São Francisco que o iniciaram em uma nova fase de sua vida e, assim, alterando sua rota, o colocaram nessa travessia que acabara realizando. Ademais, fora o reencontro com os “olhos verdes, semelhantes grandes”³³ de Reinaldo que o recolocara nos rumos da jagunçagem. E Diadorim, com seus olhos verdes, também desempenha esse papel de chamado e de guia dos passos que Riobaldo deve trilhar.

“Vigiei Diadorim; ele levantou a cara. Vi como os olhos podem. Diadorim tinha uma luz.”³⁴ – e esse poder dos olhos de Diadorim, exercidos sob Riobaldo em seus passos, suas escolhas, suas vontades, aparece em uma das mais belas cenas narradas por Riobaldo, que ocorrera na “Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome”³⁵.

Finalizado o julgamento de Zé Bebelo, e tendo esse jagunço de partir, Riobaldo se encontrava triste e, em uma conversa com Diadorim, reforça sua promessa de persistir na jagunçagem enquanto Joca Ramiro precisasse dele. Diadorim também estava triste, preocupado e com receio das feições frias e coléricas de Hermógenes e Ricardão ao final do julgamento.

Nessa ocasião, Riobaldo descreve uma paisagem muito bonita e faz referências a seu amigo Diadorim:

As muitas águas. Os verdes já estavam se gastando. Eu tornei a me lembrar daqueles pássaros. O marrequim, a garrixa-do-brejo, frangos-

³³ ROSA, 1986, p. 118

³⁴ ROSA, 1986, p. 358

³⁵ ROSA, 1986, p. 252

d'água, gaivotas. O manuelzinho-da-croa! Diadorim, comigo (ROSA, 1986, p. 250).

E é nesse lugar, perto da região da Guararavacã do Guaiacuí, que o bando de jagunços se instala para descansar: “Ali era bonito, sim senhor. Não se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada”³⁶.

Riobaldo descreve esses dias como bons e de paz e tranquilidade, cujas únicas ocupações eram tirar sextas compridas, refrescar-se nas águas, ouvir o boi berrando e apreciar as belezas sem fim: “Me lembrei do não-saber”. Em um dia, entretanto, sem dizer nada a ninguém Riobaldo decide montar a cavalo e sair sem rumo: “Boi e boi. Boi e boi e campo. [...] Atravessei um ribeirão verde”³⁷.

Andando a esmo, parou na beira de um riachinho, sentindo muita tristeza – deitou, colocou um chapéu sobre o rosto e dormiu. Ao acordar, Riobaldo não acreditou, “tudo o que é bonito é absurdo”: Diadorim estava lá, “a uns dois passos de mim, me vigiava”³⁸. Riobaldo narra que Diadorim estava sério, sem sorrir nem dizer nada e que, notando sua ideia de fugir, o havia rastreado e o encontrado. Os dois permaneceram calados, apenas se olhando – e os olhos de Diadorim foram capazes de dizer e apontar os novos rumos a partir daquele instante. A esse momento encantador Riobaldo dedicou uma bela descrição transbordada de lirismo:

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para entender – e acho que é por isso que a gente morre. (ROSA, 1986, p. 252)

Ficaram parados sem nada dizer. Os olhos de Diadorim, entretanto, disseram e ordenaram – no interior daquele silêncio – o que Riobaldo apanhou e acatou:

– Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. Montamos, viemos voltando. (ROSA, 1986, p. 252)

Para o narrador, esse lugar e esse acontecimento marcaram mais uma de suas travessias – mais uma encruzilhada, cuja direção foi determinada por Diadorim,

³⁶ ROSA, 1986, p. 250

³⁷ ROSA, 1986, p. 251

³⁸ ROSA, 1986, p. 252

apenas com a força de seus olhos: “Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva.” Riobaldo afirma que naquele lugar ele descobriu que gostava de Diadorim, “de amor mesmo amor, mal encoberto de amizade”³⁹.

Essa revelação e os dias que a seguem apresentam-se sob a forma de claridade, de luz: “O calor do dia abrandava” – esse elemento, além de manter relação com os olhos claros de Diadorim e a claridade que eles são capazes de produzir, é também recorrente na narrativa. Assim, é oportuno comentar de modo antecipado que a claridade e o ato de ver estão interligados no cerne deste.

Retornando à cena da revelação da Guararavacã do Guaicuí, é elucidativo notar as palavras usadas por Riobaldo: “Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora”⁴⁰. Notemos que aquilo que estava “mal encoberto”, se esclarece, se torna claro – e passa a ser visto; enquanto as sombras que encobriam e o atrapalhavam de ver desaparecem, por isso ele não tem “assombro”.

É relevante para nossos estudos a força e o poder de encantar e, ao mesmo tempo, de conduzir e delimitar que os olhos de Diadorim representam no percurso de Riobaldo, observados a partir da análise das cenas citadas. Uma nova compreensão acerca de seus olhos, entretanto, se revela ainda no interior dessas leituras: Diadorim, com a sua capacidade de visão renovada, que espalha claridade ao seu redor, tem o poder de ver as belezas escondidas nas paisagens – e atua como guia que busca ensinar Riobaldo a ver e a perceber as mesmas belezas e alegrias.

A esse respeito, Benedito Nunes, em seu texto “O amor na obra de Guimarães Rosa”, capítulo de seu livro *O dorso do tigre* (2009), reforça a representação de Diadorim como guia do percurso e do destino de Riobaldo e considera esse personagem como capaz de iluminá-lo – o que ocorre no seu primeiro encontro quando o Menino o ensina a ver as belezas que o cercam: “Diadorim, ser andrógino, é, ao mesmo tempo, divino e diabólico, é ele quem, ainda menino, ensina Riobaldo a ver a beleza que vai pelo mundo. Mas no instante em que ilumina a alma do companheiro, marca-lhe sombriamente o destino” (NUNES, 2009, p. 160).

³⁹ ROSA, 1986, p. 252

⁴⁰ Idem.

E para reforçar a sua análise, Nunes apoia-se em uma citação de *Grande sertão: veredas*, que transcrevemos por também ser pertinente a esses estudos:

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde; o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama manuelzinho-da-croa. Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pousação. (ROSA 1986, p. 122)

Nessa citação analisada por Nunes encontram-se dois pontos relevantes para nossos estudos: a aproximação com os pássaros e a aprendizagem de Riobaldo. Façamos, a seguir, uma leitura desses dois aspectos.

É evidente a associação que Riobaldo faz entre Diadorim e os pássaros, visto que Reinaldo o ensinara a ver e a apreciá-los e que as suas lembranças parecem estar sempre relacionadas à presença dos pássaros. De partida já se pode observar que o “passarim mais bonito e engraçadinho”, o manuelzinho-da-croa, desempenha um papel de resgatar na memória de Riobaldo a figura de Diadorim em algumas passagens da obra.

A respeito da associação entre Diadorim e os pássaros, o artigo “Aprender o mundo – A poética da reflexão no Grande sertão: veredas” (2005), de Dirlenvalder do Nascimento Loyolla, que analisa as repetições que equiparam Diadorim às forças da Natureza, destaca, dentre os elementos naturais, aquelas associações com as aves como as mais frequentes e significativas. O pesquisador destaca algumas passagens em que a presença dos pássaros e a presença de Diadorim se equivalem, ou ainda aquelas em que ver os pássaros transporta Diadorim para a memória e para o discurso de Riobaldo.

Na passagem do descanso dos jagunços próximo à Guararavacã do Guaicuí, Loyolla, destaca que Riobaldo,

Entretendo-se a olhar a natureza que o rodeia, prende atenção, por fim, a um macuco, o qual acompanha com os olhos. A alegria do instante proporcionado pelo aparecimento da ave parece, de certo modo, transportar até Riobaldo a presença de Diadorim, seu espelho “mágico” da natureza: “E o macuco vinha andando, sarandando, macucando: aquilo ele ciscava no chão, feito galinha de casa. Eu ri – ‘Vigia este, Diadorim!’ – eu disse; pensei que Diadorim estivesse em voz de alcance. Ele não estava.” (LOYOLLA, 2005, p. 78)

E, ainda para Loyolla, o transporte entre Diadorim e a imagem das aves é tão importante para Riobaldo que essas imagens passam a ser equivalente para o narrador, assim pensar ou ver um corresponde a lembrar ou fazer aparecer o outro.

Não se intenta neste trabalho avançar nas análises acerca da associação entre Diadorim e os pássaros; no entanto, o artigo de Loyolla nos apresenta um tema – a evidente aproximação entre Diadorim e a natureza – pertinente para nossos estudos, visto que a cor de seus olhos também esconde a sua ligação com a natureza e que a apreciação da natureza é ensinada aos olhos de Riobaldo pelos olhos encantados de Diadorim. O trecho escolhido por Loyolla deixa evidente que Riobaldo, já tendo sido alertado por seu amigo a ter atenção e a fixar os olhos na natureza, sente alegria pelo “aparecimento” da ave, aproximando-se de Diadorim: e isso só foi possível porque Riobaldo entreteve-se a olhar a natureza que o rodeava.

Ainda no artigo de Loyolla, é importante observar que o pesquisador observa em *Grande sertão: veredas* a referência que Riobaldo faz sobre a impressão que ele tem de ter sua vida vigiada por um pássaro: um bem-te-vi. Para Riobaldo todos os bem-te-vis são apenas um, que o acusa de seus erros – o que para Loyolla funciona “de certa maneira, como se fossem os olhos de Diadorim a lhe espreitar durante todo o tempo.” (LOYOLLA, 2005, p. 79).

Percebemos ainda na citação escolhida por Benedito Nunes que Reinaldo-Diadorim chamou a atenção de Riobaldo para ver aquilo que antes não era visto pelo narrador, mas que seu amigo via e apreciava: o comum. Assim, o que os olhos de Diadorim ensinam Riobaldo a ver é a espontaneidade, a alegria e a beleza comuns, presentes nos pássaros e na natureza circundante. Diadorim não o guia nem o ensina a ver o extraordinário, o incomum – mas o inesperado, o maravilhoso, o improvável, o invisível que se escondem nas paisagens do sertão, e que o olhar de Riobaldo não conhecia, não era capaz de ver, tendo em vista que Riobaldo sequer concebia a possibilidade de se fixar e apreciar o comum e trivial: “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando”.

Acrescentemos também que, ao finalizar a observação a respeito de nunca ter imaginado a possibilidade de se apreciar as belezas comuns, pois para Riobaldo os pássaros eram algo “para se pegar a espingarda e caçar”, o narrador diz que Reinaldo o ensina a gostar do “formoso próprio”. Riobaldo se mantém atento, olhando o que seu companheiro lhe mostrava e finaliza por confessar que também

começava a achar bonito, pois “Eu olhava e me sossegava mais” – enquanto Reinaldo o alertava sobre o modo de se olhar os pássaros: “É preciso olhar para esses com um todo carinho...”⁴¹.

Diante do tema da natureza, a força da representação da cor verde de seus olhos amplia tal compreensão e suscita ainda a imagem de Diadorim como capaz de personificar a potência telúrica, a potência do eterno feminino, da mãe natureza – e por isso ser mutante, ambígua e capaz de gerar a abertura para o conhecimento do mundo e de suas mudanças. Diadorim tem os olhos genuínos, primordiais, porque personifica a força da natureza e da poesia entranhada na terra, semelhantemente aos olhos da noiva de Grivo, em “Cara-de-bronze”. Diadorim representa a poesia pulsante da natureza que é capaz de fazer Riobaldo atravessar a visão comum e conquistar o novo olhar.

Em seu artigo denominado “Miguilim, minha gente... e outras estórias”⁴², a professora Dirce Cortes Riedel interpreta essa nova visão, presente em outros personagens rosianos – que tentam “ver mais” –, como uma visão poética.

E “essa visão poética, esse ‘assunto de Deus’” Riobaldo aprendeu a partir dos olhos de Diadorim: “Diadorim é quem torna visíveis ‘as belezas sem dono’ dos altos claros das almas”. E, ainda para Riedel, “A mitopoética entra pela vida de Riobaldo através daquele menino com ‘olhos aos grandes verdes’. É ele o iniciado que lhe ensina a ver e a ouvir” (RIEDEL, 2009, p. 299).

Diadorim o ensina a renovar os seus olhos e a ser capaz de apreciar as belezas. Outra bela cena que nos revela essa temática passa-se quando, ainda na primeira parte do livro, Riobaldo narra a primeira tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão, sob a chefia de Medeiro Vaz, tentativa essa fracassada. Ao término dessa primeira tentativa infrutífera de se cruzar o Liso do Suçuarão, Riobaldo comenta a tristeza que acometia Diadorim e logo passa a descrever as paisagens observadas em volta “cachoeiras que cantam, e é d’água tão tinto”, e os papagaios que incitam a dúvida entre os jagunços, “*É verde! É azul! É verde! É azul!*”⁴³.

E assim, já estando fora do Liso do Suçuarão, Riobaldo descreve a sua disposição de ver a paisagem imensa que se abria aos olhos: “E longe pedra velha remejeja, vi. Santas águas, de vizinhas. E era bonito, no correr do baixo campo, as

⁴¹ ROSA, 1986, p. 122.

⁴² Presente no livro *Viver literatura. Ensaios e artigos* (2009), organizado por Ana Cláudia Viegas.

⁴³ ROSA, 1986, p. 44

flores do capitão-da-sala”. Riobaldo assume nessa ocasião ser capaz de ver todas aquelas belezas e notá-las, mas somente porque conhecia e gostava de Diadorim, uma vez que ele ensinara-o a observar e a apreciar os gerais: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos”⁴⁴.

Como Riobaldo narrado ainda não é capaz de ver plenamente, porquanto se encontra ainda em meio à travessia e ao aprendizado, Diadorim se apresenta como sua neblina, ela é turva, ela é seu enigma, pois ele não consegue vê-la por inteiro, a despeito da sua aparência. Diadorim o convida à nova aprendizagem, mostrando-lhe a natureza e os sofrimentos humanos, ensinando-o a ver as pessoas e o mundo, iniciando-o no mundo da poesia, já que através de seus olhos ele consegue reconhecer que há algo além da causa, da lógica dos homens, porque através de seus olhos ele reconhece que deve esperar, pois dado o fim das batalhas ele poderá ver.

A respeito desse tema, a pesquisadora Lucília Maria Sousa Romão tece elucidativas considerações em seu livro *Exposição do Museu da Língua Portuguesa* (2011). Em sua pesquisa, Romão analisa algumas exposições realizadas no Museu da Língua Portuguesa, inaugurado em 2006, na Estação da Luz, em São Paulo. A inauguração do museu teve como homenageado Guimarães Rosa, pelos cinquenta anos da publicação de *Grande sertão: veredas*.

Em seu trabalho, Romão buscou analisar as relações do texto literário com o exposto no museu e a maneira como os significados da obra foram apropriados pela linguagem e pelas imagens usadas na exposição. Lucília Maria Sousa Romão contou com o auxílio e os esclarecimentos da curadora da exposição de Guimarães Rosa, Bia Lessa.

Segundo a curadora, para elaborar a exposição, que apresenta o romance *Grande sertão: veredas*, optou-se “por não dividir o ambiente – mas dividir o olhar” (ROMÃO, 2011, p. 146). O espectador deveria caminhar sete vezes pela sala, cada uma delas direcionando o seu olhar para um dos focos, que correspondiam a sete assuntos relativos ao romance: Diadorim, Diabo, Estudos para obra e Original, Fragmentos, Interlocutores, Batalha e Riobaldo. Para a curadora, o romance se baseia em uma questão de olhar, e mais do que isso, ser capaz de ver o que não se

⁴⁴ Idem.

via antes: e por isso adotou essa disposição que incita os olhos do espectador. Na análise de Romão,

Os espaços (de dizer) de personagens compunham diversas trilhas inscritas do chão ao teto, mobilizando o olhar do leitor para vários ângulos, movimento e encruzilhadas. Produziam inicialmente um atordoamento caótico diante do que se embaralha, confundindo a direção do olhar. (ROMÃO, 2011, p. 143)

Nessa forma de disposição, o visitante era convidado a andar, a esmo ou guiado pela trilha, perdendo-se em diversas direções, e a “Colocar-se em movimento para a travessia, deslocar-se, dar passos, mirar e, quando possível, ver” (ROMÃO, 2011, p. 143).

Enfatizemos, nesse primeiro momento, de que maneira a personagem Diadorim aparece representada no interior da exposição e que relações as escolhas da curadora guardam com os significados presentes no interior do texto de Guimarães Rosa.

Para a pesquisadora, Diadorim “confunde a mirada e não permite ver” (ROMÃO, 2011, p. 171) e, dessa forma, na exposição, esse personagem é construído a partir de frases de Riobaldo acerca de seu companheiro colocadas invertidas no interior de galões repletos de água – o elemento sustentador da vida, que representa igualmente a fluidez e a errância. Acima dos galões foram colocados espelhos que refletiam as frases dispostas e permitiam ao leitor decifrar seus significados. Conforme Romão, Diadorim aparece representado de tal modo que

o leitor é convocado a mover-se também; mover-se para reconhecer o latão com água, para mirar o espelho, para encaixá-lo na letra e para ver, tanto quanto possível, como a palavra submersa do avesso transforma-se em palavra refletida no espelho. (ROMÃO, 2011, p. 172)

Para compreender Diadorim é preciso reconstruí-lo a partir do movimento do corpo e do olhar que o espectador é convidado a fazer: “Necessária é a contorção do corpo do leitor, visto que ele precisa abaixar-se para focar e mirar a letra às avessas para, depois de uma conversão, ordená-la em sua leitura a partir do reflexo” (ROMÃO, 2011, p. 173).

Nas palavras da curadora Bia Lessa, caso o visitante seguisse na trilha de Diadorim “encontraria frases (escritas no avesso) cobertas por uma lâmina de água,

contida em galões [...]. Para ler, o visitante precisa fazer uso de um espelho que estabelece um diálogo com o ilegível”. As palavras nos galões desempenhavam papel análogo a Diadorim, que, ainda segundo a curadora: “se esconde e se revela durante todo o romance” (ROMÃO, 2011, p. 178).

Dessa forma, Diadorim incita os olhos de Riobaldo e os de seus leitores e da mesma maneira que, na exposição, “O que o espelho d’água não deixa ver, o espelho plano metaforiza” (ROMÃO, 2011, p. 177), os seus olhos, fontes de enigma às avessas, escondem e revelam, mas convidam Riobaldo a aprender a ver de modo novo – para que possa adquirir a capacidade de uma visão renovada que lhe permita ver as belezas do sertão, ver a si mesmo e vê-la claramente!

Diadorim, portanto, a partir de seus olhos verdes e poéticos, ensina Riobaldo a atravessar a sua antiga visão e a mirar e ver o que antes ele não via. A capacidade de apreciar a natureza desenvolvida pelo amor que sente por Diadorim faz Riobaldo olhar o comum e ver claramente: ver o mundo e suas descobertas e ver o seu interior – entretanto, isso não é suficiente para lhe permitir ver Diadorim verdadeiramente, apenas tendo um vislumbre da verdade através de seus olhos, até que chegue a trágica morte dela.

1.5 Só nos onde os olhos

Só nos olhos das pessoas é que eu
procurava o macio interno delas.
(Guimarães Rosa, em *Grande sertão:
veredas*)

A respeito do poder de mostrar e revelar que os olhos possuem, pode-se observar também que Riobaldo se refere aos olhos como dignos de poder, de força, de capacidade além da visão, uma capacidade de prender as pessoas, de fixá-las pelo modo de olhá-las ou ainda de ter a capacidade de decidir, de dar ordens: “Vigiei Diadorim; ele levantou a cara. **Vi como os olhos podem.** Diadorim tinha uma luz”⁴⁵. Noção essa que é reforçada se notarmos que, após a realização do pacto, Riobaldo

⁴⁵ ROSA, 1986, p. 358, grifo nosso

decide se tornar o chefe do bando de jagunços e, analogamente, é sobre o poder de seus olhos que ele exclama: “Com meus **olhos, tomei conta**”⁴⁶.

E é também pelo olhar que Riobaldo revela ser capaz de segurar, proteger as pessoas, conforme a passagem em que Riobaldo teme pela vida de Diadorim na batalha com Hermógenes e reflete: “Diadorim – eu queria **ver – segurar com os olhos**.”⁴⁷.

Pelo poder dos olhos, do mesmo modo, Riobaldo considera a possibilidade de se prender, se fixar aos outros: “De olhos os olhos agarrados: nós dois”⁴⁸. Isso também pode ser notado, em um dos momentos de pausa das batalhas, quando Riobaldo comenta ter pedido a Diadorim para que eles fossem embora juntos da jagunçagem. Diadorim, no entanto, não consente nem fala qualquer coisa, mantendo-se calado, mas com o olhar fixo em Riobaldo: “Aos tantos, fui abaixando os olhos – constante que Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro”⁴⁹ – e, assim, Riobaldo desistiu de seu intento de deixar a vida de jagunço naquele momento.

Para compreender os significados que os olhos têm o poder de revelar, retornemos às leituras e análises de *Grande sertão: veredas* a partir de uma cena em que, estando Riobaldo sob a chefia de Hermógenes, Diadorim desaparece e passa dias fora. Riobaldo sente muito a falta do amigo, mas o renega, por ter ficado extremamente chateado com aquele desaparecimento repentino e sem aviso. De repente Diadorim retorna: “Demorei bom estado, sozinho, em beira d’água, escutei o fife dum pássaro: sabiá ou saci. De repente, dei fé, e avistei: era Diadorim que chegando, ele já parava perto de mim”⁵⁰.

Nessa ocasião, Riobaldo sente ambíguo sentimento de alívio e chateação:

A boa surpresa, Diadorim vindo feito um milagre alvo. Ao que, pela pancada do meu coração. Aí, mas um resto de dúvida: a inteira dúvida, que me embarçava real, em a minha satisfação. Eu era o que tinha, ele o que devia. Retente, então, permaneci; não fiz mostra nenhuma. Esperei as primeiras palavras dele. Mais falasse; retardei, limpei a goela. (ROSA, 1986, p. 206).

⁴⁶ ROSA, 1986, p. 383, grifo nosso

⁴⁷ ROSA, 1986, p. 526, grifo nosso

⁴⁸ ROSA, 1986, p. 68

⁴⁹ ROSA, 1986, p. 158

⁵⁰ ROSA, 1986, p. 206

Já de partida é possível notar nessa leitura que Diadorim aparece como um “milagre alvo” e isso nos parece relevante, pois tanto milagre, quanto alvura são vocábulos que se aproximam do campo semântico da visão e são destinados ao olhar.

Por um lado a alvura, a claridade reserva intrínseco contato com os olhos, porquanto possibilita a visão. Por outro lado, lembremo-nos do *miraculum*, o milagre, proveniente de *mirari* – isso é, de mirar com espanto, espantar-se. Assim, o milagre, para Riobaldo o que “ninguém não vê”⁵¹, não é visto justamente por olhos desatentos e sem espanto. No entanto, o milagre aparece nítido diante dos olhos espantados e admirados, que miram de maneira singular – e, para esses olhos, o milagre é visível. Não por acaso, portanto, Diadorim surge como uma surpresa súbita e espontânea para a visão espantada de Riobaldo.

Riobaldo mantém-se fechado, fingindo ignorar aquelas sensações, mas, antes que Diadorim dissesse algo, é Riobaldo quem pergunta por onde ele havia andado. E, então, desabafa a seu interlocutor: “Aquela amizade pontual, escolhida para toda a vida, dita a minha nos **grandes olhos**”⁵².

Diadorim conta ter passado aqueles dias sozinho para tratar de um ferimento que fora resultado de um tiro levado na perna. Riobaldo ainda sente-se ofendido, sem compreender por que Diadorim não se tratara junto do bando. Riobaldo passa a desconfiar, a suspeitar que Diadorim estivesse inventando aquela “fingida estória”. Nesse momento, contudo, é pelos olhos que Riobaldo percebe que não podia ser mentira, que não fazia sentido desconfiar do amigo: “e os olhos, **de ver e de mostrar**, de querer bem, não consentiam de quadrar nenhum disfarce”⁵³.

Ao final dessa observação, Riobaldo confessa gostar ainda mais do amigo e acreditar no que ele contara: “E de repente eu estava gostando dele, num descomum, gostando ainda mais do que antes, com meu coração nos pés, por pisável; e dele o tempo todo eu tinha gostado. Amor que amei – daí então acreditei”⁵⁴.

A partir dessa leitura, essa passagem e a nossa interpretação revelam dois grandes significados: que Riobaldo guiava suas decisões pautadas nos olhos de seu

⁵¹ ROSA, 1986, p. 15

⁵² ROSA, 1986, p. 206, grifo nosso

⁵³ ROSA, 1986, p. 207, grifo nosso

⁵⁴ Idem.

companheiro e que, além disso, ele investia os olhos do poder de ver, mas também de mostrar, de guardar significados ocultos e de revelá-los no momento certo. Dessa mesma forma, é interessante notar que Riobaldo, ciente da capacidade de ver pelos olhos, mas de também mostrar através deles, tem consciência de ser possível compreender as pessoas pelos seus olhos, como revelar seus pensamentos ocultos a partir desse mesmo elemento.

Após tal compreensão, é possível observar na leitura de *Grande sertão: veredas* que o protagonista enfatiza não somente os olhos de Diadorim, mas também de outros personagens e também os seus. É intrigante a preocupação de Riobaldo em observar os olhos das pessoas que ele conhece e a busca por compreender o que elas sentem, pensam e a sua personalidade a partir desse contato visual: “Só nos olhos das pessoas é que eu procurava o macio interno delas; só nos onde os olhos.”⁵⁵

Riobaldo faz observações diversas que revelam tanto a sua curiosidade pelo olhar das pessoas, como as descreve e as analisa mediante reflexões acerca do modo de olhar daqueles com que ele cruza em seu caminho. Façamos uma leitura de algumas passagens em que Riobaldo reflete sobre a personalidade, o estado de espírito e as atitudes das pessoas a partir da maneira como elas olham o mundo ao redor.

Ao falar da viúva Maria Mutema, caso passado no sertão Jeguitinhão, no arraial de São João de Leão, contado pelo jagunço Jõe Bixiguento, Riobaldo relata qual era a opinião das pessoas que comentavam as idas frequentes da viúva à igreja e as atitudes do Padre Ponte. A Maria do Padre, como passou a ser chamada, ia de três em três dia à igreja, até que Padre Ponte foi adoecendo e morreu. Riobaldo faz comentários sobre o comportamento de Maria Mutema a partir do que seus olhos aparentavam mostrar, mas que, pelos comentários da cidade, eram mero disfarce: “Mas Maria Mutema se desajoelhava de lá, **de olhos baixos**, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia.”⁵⁶

Ao descrever um jagunço do bando, durante o julgamento concedido por Joca Ramiro a Zé Bebelo, Riobaldo incomoda-se com a atitude desse homem em se propor a falar antes dele, uma vez que Riobaldo queria iniciar seu discurso favorável

⁵⁵ ROSA, 1986, p. 375

⁵⁶ ROSA, 1986, p. 193, grifo nosso

à soltura de Zé Bebelo e fora interrompido pelo início da fala de Dosno ou Dosmo. Assim, Riobaldo o descreve de forma negativa, consoante à ofensa sentida, e isso é feito a partir da descrição dada a seus olhos – incertos, inseguros:

Tomei coragem mais comum. Abri a minha boca. Aí, mas, um outro campou ligeiro, tomou a mão para falar. Era um denominado Dosno, ou Dosmo, groteiro de terras do Cateriangongo – entre o Ribeirão Formoso e a Serra Escura – **e ele tinha olhos muito incertos e vesgava**. Que era que podia guardar para dizer um homem desses, capiau medido por todos os capiaus do meu Norte? Escutei. (ROSA, 1986, p. 237, grifo nosso).

Ainda sobre a descrição dos sentimentos ocultos nos olhos, Riobaldo descreve os olhos de Diadorim após a morte de Joca Ramiro: “Diadorim do meu lado, mudado triste, muito branco, **os olhos pisados**, a boca vencida”⁵⁷.

Aqui notamos que para Riobaldo os olhos são capazes de revelar sobre a personalidade dos indivíduos e, no caso de Dosno ou Dosmo que o incomodava, o narrador descreve seu olhar como inseguro, porquanto aquele jagunço é julgado por Riobaldo como inferior a ele. Além disso, observamos que o estado de espírito, que é variável, também é descrito por Riobaldo a partir dos olhos, como os de Diadorim que, na ocasião da morte de Joca Ramiro, já não aparecem descrito como olhos verdes, olhos grandes – que representam a sua alegria –, mas como olhos que foram pisados, marcando a tristeza que acometia seu companheiro.

Ao descrever o cego Borromeu, conhecido a caminho da batalha final contra os Judas, Riobaldo descreve seus olhos como “olhos perguntados”⁵⁸, olhos que não veem, mas que querem saber.

E ainda no percurso até a batalha final, Riobaldo encontra uma mulher grávida, prestes a dar à luz. Riobaldo a auxilia no parto e a descreve igualmente a partir de seus olhos e pela maneira de olhar: “olhos dela alumiam de pavores”⁵⁹.

Nas viagens a fim de finalizar a investida contra os Judas, Riobaldo encontra um velho, na frente de sua casa de palha, um velho bastante pobre, com barba suja e cabelos bagunçados. O velho, de grande paciência, conversou muito com Riobaldo. O homem lhe falou sobre o que ele havia aprendido durante a sua longa vida, especialmente sobre o trabalho na lavoura. Agora, entretanto, o velho não

⁵⁷ ROSA, 1986, p. 262, grifo nosso

⁵⁸ ROSA, 1986, p. 400

⁵⁹ ROSA, 1986, p. 412

conseguia mais trabalhar. Sobre o seu comportamento, Riobaldo enfatizava o seu modo de olhar e assim descreve o velho: “Velhinho que apertava muito os olhos”⁶⁰.

Ademais, o velho analisa Riobaldo, chamando-o de “Chefão cangaceiro...”, e passa a lhe dar conselhos. Riobaldo estranha e não compreende por que aquela maneira do olhar daquele homem: “E o velho, no **esquipático de olhar e ser**, qualquer coisa em mim ele duvidava dela.”⁶¹. É interessante observar que o narrador associa e, aliás, iguala a maneira esquisita, estranha, extravagante de o velho olhar e de o velho ser, o que demonstra ser para Riobaldo uma equivalência: aquilo que o olhar mostra e o que o indivíduo é.

O menino Guirigó, rapaz que o bando de jagunços de Riobaldo encontrou no sertão, em uma região de pobreza, perto do povoado de Sucruíú, é descrito como um menino muito magro, triste e pobre. Ao fazer a descrição física daquele “Menino muito especial”, Riobaldo o caracteriza como “Tão magro, trestreste, tão descariado, aquele menino já devia de ter prática de todos os sofrimentos”⁶² e complementa apresentando suas observações relativas aos olhos da criança, que parecem refletir todos sofrimentos que aquele menino passa: “Olhos dele eram externados, o preto no meio dum enorme branco de mandioca descascada”⁶³.

Já em outra passagem, no entanto, Riobaldo faz referência aos olhos de Guirigó como olhos espertos, isso porque, como se trata de uma criança, o menino Guirigó é dotado de olhos aprendizes e investigativos: “Ele se chamava Guirigó; com olhares demais, muito espertos”⁶⁴.

Ao descrever pela primeira vez o grande chefe jagunço, Joca Ramiro, no momento em que Riobaldo o encontrara na fazenda de seu padrinho Selorico Mendes, já encantado com aquela figura ilustre e admirável, curiosamente Riobaldo o define pela força da segurança de seus olhos, já que era essa mesma qualidade que aquele homem possuía de mais evidente: “Assim Joca Ramiro corria pronto os olhos, em tudo ali, sorrindo franco, a cara muito galharda, e pôs as mãos no bolso”⁶⁵.

Depois de fazer parte do bando de jagunços, Riobaldo reencontra Joca Ramiro no acampamento e, também nessa ocasião, descreve o chefe jagunço de

⁶⁰ ROSA, 1986, p. 459

⁶¹ ROSA, 1986, p. 460, grifo nosso

⁶² ROSA, 1986, p. 348

⁶³ Idem.

⁶⁴ ROSA, 1986, p.393

⁶⁵ ROSA, 1986, p. 99

modo admirado e enfatiza os seus olhos – que já eram conhecidos por Riobaldo. Na chegada de Joca Ramiro, todos os jagunços gritavam vivas para vê-lo passar montado em seu cavalo branco: “E ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos”⁶⁶. Riobaldo descreve também nessa cena a maneira como ele e os demais jagunços olhavam para Joca Ramiro, como se não pudessem vê-lo de forma direta nem fixamente, uma vez que se tratava de um guerreiro singular, de uma figura quase sobre-humana: “a gente olhava, sem pousar os olhos”⁶⁷.

No entanto, quando Riobaldo não deseja contato com uma pessoa, prefere recusar-lhe os olhos. Assim, os olhos de Hermógenes, figura de medo e aversão para Riobaldo, são repelidos, negados pelos olhos de Riobaldo: “Eu criava nojo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas. **Nem olhei nunca nos olhos dele**”⁶⁸. Da mesma maneira como Riobaldo não deseja olhar os olhos de Hermógenes, ele retorna a essa decisão de não-olhar, quando afirma que as pessoas não gostam e costumam desviar os olhos para não ver coisas desagradáveis: “São se só as coisas se sendo por pretas – e a gente de olhos fechados.”⁶⁹.

Dona Duzuza, a dona adivinhadora, que contou a Riobaldo sobre o intento do chefe Medeiro Vaz de atravessar o Liso do Suçuarão, também aparece descrita por Riobaldo a partir de seus olhos. O narrador revela ter sentido pena da mulher e, ao descrever fisicamente a velha, faz menção aos seus olhos sobressaídos na sua face: “ela com os olhos para fora – a gente podia pegar nos dedos”⁷⁰.

Ainda o jagunço Sô Candelário, um dos braços direitos de Joca Ramiro, aparece descrito por Riobaldo com muita estima e é também a partir dos olhos que Riobaldo caracteriza aquele homem que parecia querer sempre mais guerra. Ao definir esse chefe, que os comandava na ocasião de batalha contra Zé Bebelo, Riobaldo o descreve como um comandante que “olhava para os horizontes, sem paciência neles” e que “Rir sorrir ele não sabia – mas **sossegava um modo nos**

⁶⁶ ROSA, 1986, p. 216

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ ROSA, 1986, p. 161, grifo nosso

⁶⁹ ROSA, 1986, p. 201

⁷⁰ ROSA, 1986, p. 27

olhos, que tomavam um sério bom, por um seu instante, **apagando de serem aqueles olhos encarniçados**: e isso figurava de ser um riso.”⁷¹.

Percebida a força simbólica do olhar para Riobaldo, retornemos à importância da descrição dos olhos para a compreensão do que se passa no íntimo do indivíduo olhado e é relevante lembrar que, embora haja diversas descrições de olhares, são os olhos de Diadorim os mais enfatizados, revelando-se como a fonte perene e ambígua de seus questionamentos e de seus encantamentos.

Os mesmos olhos de Diadorim, descritos como encantadores e claros, sedutores e enigmáticos, aparecem descritos, conforme Riobaldo, de maneira turva e escura, quando essa personagem está tomada de ódio. Observemos que, por representarem todo o ódio sentido por Diadorim, após os incidentes da Fazenda dos Tucanos, seus olhos são descritos de uma maneira bem diversa do que nas demais passagens.

Riobaldo afirma que “Diadorim, mesmo, a cara muito branca, de da **alma não se reconhecer**, os **olhos rajados de vermelho**, encovo”⁷². Essa cena demonstra que naquele momento, naqueles olhos, Riobaldo não encontrava Diadorim, não reconhecia a sua alma – alma essa vislumbrada por ele em diversas ocasiões ao ver seus olhos. E sobre Diadorim e seus olhos, Riobaldo afirma ainda nessa circunstância que “Ele estava sombrio, **os olhos riscados**, sombrio em sarro de velhas raivas, descabelado de vento”⁷³.

Pode-se observar ainda que Riobaldo costuma fazer comentários sobre os olhos ou a maneira de olhar das mulheres por quem ele se apaixonou ou por quem teve alguma forma de afeição e que ele sempre deixa gravado algum comentário relevante sobre os olhos ou a forma de olhar dessas mulheres.

Riobaldo se apaixona por Nhorinhá, moça meretriz, filha da velha Ana Duzuza, adivinhadora da boa ou má sorte. E essa moça, que ele descreve como “mulher moça, vestida de vermelho”⁷⁴, aparece também lembrada e definida como “gosto bom ficado em meus olhos e minha boca”, quando Riobaldo revela ter gostado só o trivial do momento quando conheceu “de olhos e de mão essa

⁷¹ ROSA, 1986, p. 211, grifos nossos

⁷² ROSA, 1986, p. 310, grifos nossos

⁷³ ROSA, 1986, p. 316, grifo nosso

⁷⁴ ROSA, 1986, p. 24

Nhorinhá”⁷⁵. Ademais, essa mulher bonita e sedutora é ainda recordada por Riobaldo, através da intensidade de seus olhos, como “namorã, que recebia todos, ficava lá, era bonita, era a que era clara, com **os olhos tão dela mesma...**”⁷⁶.

Além disso, Riobaldo relata por vezes que no meio do sertão carecia “nudezes de mulher”. Assim, em certa ocasião, sendo ele o chefe – e estando os hermógenes bem distantes –, ele decide ir ao Verde-Alecrim, povoado pequeno, “sete casas, por entre os pés de piteiras, beirando um claro riozinho”. Nesse vilarejo, Riobaldo conhece duas raparigas bonitas. A respeito de uma delas, Maria-da-Luz, moça bonita, morena, cabelos enormes e pretos, Riobaldo descreve com encantamento a boquinha de gomo, carnuda e vermelha e, ainda mais, os olhos: “E os olhos água-mel, com verdolências, que me esqueciam em Goiás...”⁷⁷.

Na Fazenda Santa Catarina, quando Riobaldo conheceu Otacília, ele a descreve pela primeira vez como “risonha e descritiva de bonita [...], fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença”⁷⁸; Otacília, ao contrário de Diadorim, é “firme presença”, que, conforme Cristiane da Silva Alves (2010),

sabe e deixa saber o que tenciona para si e para sua vida, como resta claro na cena em que Riobaldo avista a flor branca, que parecia um lírio, e que, nas portas das casas de fazenda em que há moças casadoiras, ‘de propósito plantam, para resposta e pergunta’, costume desconhecido do jagunço que, curioso, indaga o nome da flor. (ALVES, 2010, p. 10)

Nessa cena, Otacília responde baixinho a Riobaldo: “‘*Casa-comigo...*’ [...] E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento.” No entanto, ao encontrarem Diadorim, a mesma pergunta é feita, e Otacília simplesmente responde “Ela se chama é *liróliró...*”⁷⁹ e demonstra não gostar do amigo de Riobaldo.

Riobaldo observa a troca de olhares entre Otacília e Diadorim e constata que Diadorim estava com raiva, com ciúmes e que “Nos olhos dela [de Otacília] o que vi foi asco, antipatias, quando em olhar eles dois não se encontravam”⁸⁰. Ainda nessa

⁷⁵ ROSA, 1986, p. 83

⁷⁶ ROSA, 1986, p. 458, grifo nosso

⁷⁷ ROSA, 1986, p. 464

⁷⁸ ROSA, 1986, p. 163

⁷⁹ ROSA, 1986, p. 164

⁸⁰ ROSA, 1986, p. 165

estadia na Fazenda Santa Catarina, em que Riobaldo pede Otacília em casamento, o narrador também observa as feições e o movimento dos olhos de sua amada: “Os de todos os lindos olhos dela estavam assinalando o céu com essas nuvens.”⁸¹.

E ainda, quando, nas travessias do sertão, o narrador se lembra de sua noiva, Otacília aparece na memória de Riobaldo afixada também pelos seus olhos castanhos: “Otacília – me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela.”⁸².

Acerca dessa temática, a professora e pesquisadora Susana Kampff Lages, em seu livro *João Guimarães Rosa e a saudade* (2003), apresenta considerações elucidativas, pois ao tratar da saudade que Riobaldo expressa pelas mulheres que passaram por sua vida, Lages menciona os olhos e o olhar dessas moças como uma fonte de recuperação das lembranças de Riobaldo.

Lages considera que é no olhar das mulheres ou em seus olhos que o narrador Riobaldo busca resgatar o que em cada uma daquelas relações representou para ele um momento de plenitude, ou ainda intenta guardar na lembrança dos olhos algum resquício de beleza das moças. Assim, a cor dos olhos ou o modo de olhar dessas mulheres é imagem constante de revisão para Riobaldo, que tenta manter presente pela saudade a ausência daquelas moças.

Nas descrições das mulheres, Riobaldo se vale de sinestésias ao se referir ao corpo, usando gradações que passam por imagens sensoriais definidas, ligadas ao tato, ao olfato e ao paladar, e chegam até a descrição detalhada de seus olhos.

As descrições das mulheres, e de seus olhos, também aparecem, de acordo com Lages, refletidas uma nas outras. Conforme a análise de Susana Kampff Lages, “Na ‘luzinha de meio mel, no demorar dos olhos dela [Otacília]’ refletem-se os ‘olhos água-mel’ de Maria-da-Luz (grifo da autora), prostituta do Verde-Alecrim, sendo Otacília, ‘mel de alecrim’, ‘mimo de alecrim’” (LAGES, 2003, p. 101).

Ademais, a doçura que é apresentada nos olhos de Otacília ecoa também “na ‘docice da voz’ que tem eco na doçura de mangaba de Nhorinhá e da menina morena ‘que tinha cor de doce-de-buriti e os seios tão grandes’” (LAGES, 2003, p. 101).

⁸¹ ROSA, 1986, p. 168

⁸² ROSA, 1986, p. 431

1.6 Olhar e ser olhado

De olhos os olhos agarrados: nós dois.
(Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

Ciente da capacidade de desnudamento de que estão investidos os olhos, Riobaldo, além de observar os olhos das pessoas, considera a troca de olhares dele com os outros uma forma de construção também de sua imagem. Assim, ele sabe das diferentes nuances capazes de serem reveladas de acordo com a maneira como ele olha as pessoas, mas que também podem ser reveladas pelos olhares que ele aceita ou renega que recaiam sobre ele. Não é por acaso que ele indaga, ainda no início de sua narrativa, quando ele conta ter reencontrado Reinaldo, o Menino, e ter se juntado a ele na jagunçagem, sobre a sua maneira como ele olhava aquele seu companheiro: “Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava?”⁸³.

Olhar e ser olhado. São essas atividades “percepções fundantes do sujeito” (BOSI, 2003, p. 61). O movimento de ver e ser visto revela em si uma troca mútua de curiosidade e a própria construção do indivíduo – que vendo, exerce as ações de vulnerador e de juiz, mas que se sabe, sendo olhado, vulnerável e julgado.

Ainda para Bosi (2003), esse olhar do outro que recai sobre mim, em uma leitura de Sartre, me restitui a mim mesmo, a partir do julgamento do outro. Nas palavras de Sartre: “O olhar do outro é, antes de mais nada, um mediador que me devolve a mim mesmo. É isso que significa, para o sujeito, ser visto” (SARTRE *apud* BOSI, 2003, p. 64).

É por isso que Riobaldo, quando pertencia ao bando de Joca Ramiro, guerreando contra Zé Bebelo, após ter estado sob o comando desse jagunço e sentindo por ele muito respeito e veneração, evita ser visto, ser olhado por seu antigo chefe e aluno. Depois da captura de Zé Bebelo, Riobaldo sabe que ele está preso e que será julgado e desabafa com seu interlocutor dizendo que “O de que eu carecia era de que ele [Zé Bebelo] não botasse olhos em mim”. E isso porque Riobaldo apreciava muito aquele homem e agora “ele não havia de ser meu

⁸³ ROSA, 1986, p. 126

pesadelo”⁸⁴, ou seja, Riobaldo não deseja ser visto para não ser confrontado com aqueles olhos que o julgariam e o condenariam por suas atitudes.

Além desse estudo acerca do olhar, Alfredo Bosi (1999) fez uma abordagem acerca da temática do olhar e ser olhado pelo outro. Recorrendo a Sartre, Bosi afirma que o filósofo, em *O ser o nada*, trata da certeza da existência do próximo a partir do fenômeno de ser olhado por ele. Com base nos pensamentos sartreanos, Bosi considera de extrema importância observar que o tratamento do olhar permite uma ideia implícita de qualidade dupla e mútua: a perceptual e a expressiva, ou nas palavras de Riobaldo, a dupla característica do olhar, que envolve o ver-perceber e o mostrar-expressar.

Ademais, Bosi elucida a questão discutindo que o olhar não se apresenta como uma luz que tudo conhece, mas antes uma força “que penetra no ser olhado, ferindo-o, tolhendo a sua liberdade” (BOSI, 1999, p. 80). Assim, se sou capaz de ver o outro e capturá-lo, sou igualmente passível de ser visto e capturado, no momento em que o olho.

O olho olha e desvenda, mas também é visto nesse momento de atenção e deleite em que se coloca e, por isso, pode ser desvendado.

Para Bosi, “Olhar e ser olhado, atividade e passividade, exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutualmente” (BOSI, 1999, p. 80). Quem olha se encarrega de um poder e conhece aquilo que o circunda: quem é olhado é apoderado e conhecido – fazendo-se apoderar-se e conhecer-se pelos seus olhos. O olhar reserva, portanto, a dupla relação de poder e de ser apoderado, de conhecer e ser conhecido.

Em seus estudos, Bosi considera que é possível saber que o outro existe “porque sofro a ação da sua liberdade”, de tal sorte que o outro é como “uma liberdade que pode invadir a minha” (BOSI, 1999, p. 80) – poder esse de invadir cujo olhar é a forma de expressão.

Ainda para Bosi, no interior da cultura popular observa-se que além de os olhos verem e perceberem, eles também desejam, querem; os olhos não somente cogitam, como cuidam do mundo – uma vez que “cuidar” provém do latim *cogitare*.

Bosi, por fim, apresenta em sua análise a oposição entre a compreensão de Sartre e a de Merleau-Ponty no que tange à discussão do olhar do outro que recai

⁸⁴ ROSA, 1986, p. 223

sobre cada sujeito. Se por um lado, Sartre compreende que o eu olhado é invadido por uma liberdade que o transcende e o faz se tornar objeto, esvaziando-o por completo, para Merleau-Ponty, o olhar do outro nunca é capaz de me abarcar completamente, “porque nem a sua visão nem a minha nos constituem como objetos definidos” (BOSI, 1999, p. 82).

Ser visto pelo outro, ainda que não esvazie o sujeito ou seja capaz de torná-lo invadido integralmente pelo outro, torna o sujeito foco de exame e julgamento, pois o ser que é olhado pode vir a ser conhecido (ainda que não completamente), compreendido, desvendado – ou rejeitado, negado.

Riobaldo, por algumas passagens, deixa claro o seu conhecimento diante da possibilidade de ser visto pelo outro e, quando visto, julgado, rotulado, preconcebido por aqueles olhos que buscam enquadrá-lo. Dessa forma, em algumas ocasiões, Riobaldo revela compreender a intenção dos olhos que esbarravam sobre ele e afirma, de acordo com a sua percepção, aceitar ou renegar esses olhares sobre ele.

Nas primeiras páginas de *Grande sertão: veredas*, quando narra a chefia de Medeiro Vaz e descreve os instantes derradeiros desse chefe, Riobaldo caracteriza os olhos do chefe diante da proximidade da morte e faz referência à mensagem que apreende daquele olhar. Riobaldo afirma que, no momento da morte, Medeiro Vaz indaga quem ficaria em seu lugar, chefiando o bando. Poucos jagunços ouviram sua pergunta, visto que ele falava rouco e com poucas palavras, e ninguém respondeu aquela questão levantada pelo chefe. Medeiro Vaz tentou indicar com a mão quem deveria substituí-lo para dar sequência às batalhas, porém não pôde, “A morte pôde mais. Rolou os olhos”⁸⁵.

Entretanto, Riobaldo afirma compreender o que os olhos de Medeiro Vaz diziam e queriam: “Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia”⁸⁶. Para Riobaldo, era o seu nome que ele via “no lume dele”. E mais adiante, no decorrer da narração, Riobaldo sustenta novamente a ideia dessa escolha, substituindo a menção que fizera ao olhar de Medeiro Vaz pela expressão “olhos da morte”: “Medeiro Vaz mesmo foi que entre todos me escolheu, nos olhos da morte”⁸⁷.

⁸⁵ ROSA, 1986, p. 65

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ ROSA, 1986, p. 401

Em outra passagem da obra, é possível notar a preocupação de Riobaldo com o modo como o outro o olha e as implicações desse olhar, que o fazem inclusive, negar, fugir desses olhos. Sob a chefia de Zé Bebelo, em investida contra os Judas, o bando de jagunço se vê encurralado em uma casa na Fazenda dos Tucanos. Zé Bebelo pede a Riobaldo que fique no interior da casa, onde deveria escrever cartas ao governo. Daquele momento em diante, Riobaldo passa a desconfiar das atitudes de Zé Bebelo e sente-se alimentado pela vontade de ser chefe e tomar as suas próprias decisões.

Riobaldo declara, portanto, que – remoendo o desejo de tomar a frente daquelas decisões e desconfiado das ações de Zé Bebelo – não “estava mais aceitando os olhos de Zé Bebelo me olhar”. E afirma que ao trocar palavras com seu chefe, que lhe dava ordens, pensou: “No mundo não tem Zé Bebelo nenhum... Existiu, mas não existe... Nem nunca existiu... Tem esse chefe nenhum... Tem criatura nem visagem nenhuma com essa aparência presente nem com esse nome – eu estabeleci, em mansas ideias”, e tomada essa resolução interna, Riobaldo complementa renegando os olhos de Zé Bebelo sobre ele: “Aceitei os olhos dele não”. Riobaldo, que buscava ter coragem e ficar sendo, não aceita naquele momento os olhos de chefe que o diminuía, era ele quem deveria olhar chefiando e governando – e naquela ocasião ele constata: “Eu estava estando”⁸⁸.

Ao contrário da negação de Riobaldo diante dos olhos de Zé Bebelo, o narrador afirma não negar os olhares de Seô Habão que se debruçaram sobre ele. Seô Habão, que “sabia olhar redor-mirado a gente, com simpatias ou desprezos”⁸⁹, era dono do retiro do Valado, próximo às Veredas Mortas, que parado pelo bando de Zé Bebelo, encaminhou os jagunços até suas terras. Riobaldo o admira e fica atento ao seu comportamento calmo e tranquilo: ele tinha “olhares de dono”⁹⁰, observa Riobaldo.

Adiante, Riobaldo observa que seô Habão “olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos!”⁹¹. Entretanto, Riobaldo não sente raiva daquele homem e se aproxima para conversar: “Duvidar, seô Habão, o senhor conhece meu

⁸⁸ ROSA, 1986, p. 307

⁸⁹ ROSA, 1986, p. 362

⁹⁰ ROSA, 1986, p. 363

⁹¹ ROSA, 1986, p. 365

pai, fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório?!⁹². Ditas tais palavras, Riobaldo afirma não saber se o homem sequer iria acreditar, porém o que observa é uma alteração na forma de tratá-lo: “ele me olhou com muitos outros olhos” e, se a opinião muda, os olhos mudam diante daquele que é olhado.

Se o olhar de Zé Bebelo Riobaldo negara e não aceitara que recaísse sobre si, “Aquele olhar eu aguentei, facilitado”⁹³ – afinal, surpreendido, seô Habão modifica o trato com Riobaldo, o que agrada àquele que decidira há pouco tempo que se tornaria o chefe daquele bando de jagunços.

Se os olhos dos personagens têm tanto a revelar para Riobaldo e, ao mesmo tempo, lançam sobre ele diversas opiniões, algumas aceitas, outras rejeitadas; se a visão de Riobaldo acerca dos indivíduos baseia-se na forma de olhar de cada pessoa, e a sua maneira de olhar também é determinante na visão dos outros sobre si mesmo; e, por fim, se os olhos são dotados de faculdades além da visão: de ordenar, de proteger, de cuidar, de comunicar, de ocultar – retomemos, portanto, as preocupações iniciais com aqueles olhos que, nessa narrativa, possuem maior relevância.

Diante dessa temática, recordemos os olhos de Diadorim, que Riobaldo também apresenta como portadores de um poder de determinar a ele as mensagens ocultas, que devem ser atendidas. Ser olhado pelo outro indica grandes intenções e Riobaldo percebe esses propósitos depositados sobre ele a partir do olhar de Diadorim que lhe recobre.

Já sob o comando de Riobaldo, o bando de jagunços chega à Fazenda do velho Ornelas, que recebe Riobaldo e seus jagunços para repouso. Na Fazenda de seô Ornelas havia algumas moças e uma delas, neta do fazendeiro, conforme Riobaldo, chamou a atenção dele, mas somente porque os olhos de Diadorim deram-lhe essa intenção: “percebi os olhos de Diadorim, que me juntavam com uma das mocinhas de lá”. Riobaldo afirma estar sendo olhado, vigiado por Diadorim por todo o tempo e que “O olhar de Diadorim era que estava me indicando: que para aquela mocinha ia meu admirar”⁹⁴. Nessa ocasião, Diadorim olha seu companheiro e seus olhos demonstram conhecer a índole e as ações de Riobaldo e, assim,

⁹² ROSA, 1986, p. 366

⁹³ Idem.

⁹⁴ ROSA, 1986, p. 402

julgando previamente as atitudes dele, o olhar de Diadorim lançava no ser olhado seus julgamentos e suas sentenças.

Observemos ainda outra forma de referências aos olhos de Diadorim, a partir da leitura dessa cena. Riobaldo faz afirmações acerca dos olhos de Diadorim que nos levam à compreensão de que há uma linguagem dos olhos, pois os dois amigos se comunicavam através da troca de olhares, eles interagem, trocando e fazendo alertas sobre os seus intentos. Riobaldo, olhado por Diadorim, é capaz de perceber os propósitos, as angústias e os desígnios que seu companheiro lhe transmite: “A avaliar o de Diadorim, por igual, como mostrava – outros olhos – o arregalo de ciúmes”⁹⁵ e “Os olhos de Diadorim não me reprovavam – os olhos de Diadorim me pediam muito socorro”⁹⁶.

Susana Kampff Lages (2003) ainda faz considerações acerca da troca de olhares entre Riobaldo e Diadorim e enfatiza a preocupação do narrador ao tratar especificamente dos olhos de seu companheiro.

Para Lages os olhos de Diadorim e as suas mãos – pela possibilidade do toque – representam signos de grande importância para Riobaldo, pois o olhar e o toque representam a sutil fronteira de contato entre os dois. Dessa forma “os olhos verdes e as mãos claras de Diadorim exercem sobre Riobaldo um fascínio, uma sedução que são tanto mais ambíguos quanto mais a alvura e a serenidade do olhar são associados, ora ao mal absoluto, ora ao bem absoluto” (LAGES, 2003, p. 106-107).

De acordo com Lages, há na narrativa alguns trocas de olhares significativas, que são marcos importantes para Riobaldo. No momento em que Riobaldo reencontra o Menino da travessia, apesar da presença de outras pessoas, os dois, Riobaldo e Reinaldo, “voltam a trocar olhares e, cumprimentam-se, dando-se as mãos” (LAGES, 2003, p. 106).

Em outra ocasião, quando Diadorim apresenta Riobaldo a Joca Ramiro, o narrador e seu companheiro selam um pacto de amizade, ao amanhecer. Conforme Lages, há nessa circunstância uma “nova troca de olhares significativa: ‘Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe’” (LAGES, 2003, p. 106).

⁹⁵ ROSA, 1986, p. 402

⁹⁶ Idem.

Por fim, a professora Susana Kampff Lages evidencia que, no momento em que Reinaldo revela seu outro nome a Riobaldo, “há uma nova troca de olhares, novo pegar de mãos: ‘E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza’”(LAGES, 2002, p. 106).

Ao contrário do que faz com outros olhares, Riobaldo não tem a capacidade de se esquivar ou de negar os olhos de Diadorim, pois aqueles olhos atuam como um chamado, bastando Diadorim olhar com aqueles olhos verdes para delimitar os passos e as escolhas de Riobaldo. Diadorim deixa-se olhar por Riobaldo sempre, não lhe negando em momento algum sua estima “nem o valor de seus olhos”⁹⁷. E a esses olhos retornamos a nossa atenção, a fim de compreender mais: compreender aquilo que esses olhos singulares são capazes de ver e que, por isso, se apoderam de Riobaldo – com o intento de também ensiná-lo a ver.

⁹⁷ ROSA, 1986, p. 327

CAPÍTULO 2

MAS EU GOSTAVA DE DIADORIM PARA PODER SABER QUE ESTES GERAIS SÃO FORMOSOS

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. [...] Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! (Guimarães Rosa, em “Campo Geral”)

“Em literatura sou um visual, só sei descrever aquilo que eu vi, efetivamente, e sonhei depois”. Apresenta-nos a pesquisadora Cecília de Lara essa afirmação que Guimarães Rosa fez a Günter Lorenz, em sua famosa entrevista, concedida em 1965, e a ela acrescenta o que Guimarães Rosa declarou, em 1946, a Ascendino Leite, a respeito da infância: “Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disso”.

Nesse artigo, “Rosa por Rosa: Memória e criação” (1996), Cecília de Lara revisa a obra de Rosa buscando traços de suas memórias e de sua infância, e o que ela encontra são lembranças visuais, imagens do mundo infantil rosiano – que se encontram derramadas pelas páginas do autor.

A respeito do contato visual infantil do autor com o mundo, Lara demonstra, primeiramente, a importância que Rosa concede ao aspecto visual em suas obras e associa a isso a relevância do “‘caráter visual’ da recordação de infância” (LARA, 1996, p. 23). Para a pesquisadora é elucidativo notar a aproximação da afirmação do autor, quanto a ser um “visual”, e o episódio de descoberta contido em “Campo Geral” – uma experiência que “vai mais além do que apenas retratar a descoberta do mundo através das lentes dos óculos do médico, que percebeu a miopia do menino: experiência pessoal, que [Rosa] narra em mais de uma ocasião” (LARA, 1996, p. 22).

De fato, “Campo Geral” tem a nos apresentar o tema da descoberta do mundo a partir da possibilidade de uma visão renovada da natureza, do mundo e, assim, das relações entre o ser e o mundo, e de si mesmo. Observemos que a narrativa que conta a estória de Miguilim representa “a euforia do aprendizado de ‘ver’ o

mundo, numa idade em que o menino tem consciência do que se passa, pois até então não tinha condições de perceber os detalhes das coisas que tinha diante de si” (LARA, 1996, p. 23).

A miopia de Miguilim – e de Rosa – reverbera também nas páginas de *Grande sertão: veredas*, a partir da gradual aquisição de capacidade visual que Riobaldo conquista através dos olhos verdes aos-grandes, infantis e genuínos do Menino, daqueles olhos de Diadorim em que “o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados”⁹⁸.

O olhar renovado diante das metamorfoses da natureza, das “bezas sem dono” – primeiro ensinamento de Diadorim – capacitam Riobaldo a iniciar a sua travessia existencial. Dessa forma, é relevante, para nossos trabalhos, nos determos em uma análise da estória de Miguilim e de sua travessia de aprendizagem visual – partindo de sua miopia até chegar à sua possibilidade de ver claramente a natureza que o circunda e o mundo. Situados na tentativa de observar a importância da visão, e ainda mais da renovação do modo de ver, percorreremos uma vereda na qual teremos de perfazer a travessia de Miguilim e de outros personagens rosianos que cruzam o caminho desse tema.

A obra “Campo Geral” possui uma grande força simbólica especialmente no que diz respeito ao processo de aprendizagem da criança e de sua perspectiva de visão infantil. Assim como explorado em outras obras, como em “As margens da alegria” e em “Os cimos”, a construção narrativa rosiana engendra a perspectiva visual infantil como princípio norteador e guia dos novos caminhos pelas paisagens do sertão. A narrativa de viagem nessas obras toma proporções únicas, tendo em vista o contato virgem e iniciatório dos meninos com o mundo e com as paisagens.

A percepção do inédito, inesperado e genuíno explode das páginas de “Campo Geral” ditando os percursos a serem seguidos pelos olhos igualmente virgens de seu leitor-viajante. É a perspectiva visual infantil que emerge e pulsa nessa narrativa de descobertas e revelações, e o modo de construção arquitetônica de Guimarães Rosa é investido a fim de perpetuar um perspectivismo narrativo híbrido e cativante, já que em “Campo Geral” o narrador veste máscaras servindo como um mediador de seus personagens.

⁹⁸ ROSA, 1986, p. 252

Tal narrador é compreendido por Ronaldo de Melo e Souza como um “narrador epilírico”, em seu livro *A saga rosiana do sertão* (2008), que em terceira pessoa limita sua visão e torna transparente o ponto de vista, ou seja, revela a percepção visual através da experiência da criança narrada, e assim incorpora a máscara de outrem e dramatiza a realidade narrada através da dupla mediação. Dessa forma, junta-se ao gesto impessoal de limitação de ponto de vista de um narrador épico o transbordamento do tom lírico entusiasmado do menino – cujo fascínio mistura-se ao deslumbramento do próprio narrador.

Essa mesma construção estética, concebida por Rosa na formulação do discurso desse narrador, aparece nas análises de Mikhail Bakhtin⁹⁹ sob a denominação de *construção híbrida* (BAKHTIN, 1998). Conforme Bakhtin, trata-se de um enunciado que, embora apresente índices gramaticais e composicionais pertencentes a um único falante – no caso, seu narrador –, em verdade abarca e deixa transparecer a coexistência de dois enunciados. Assim, na fala do narrador encontram-se confundidos dois modos de falar, dois estilos, duas perspectivas – não somente semânticas –, mas também dois pontos de vistas, dois tons, dois sentidos diferentes.

A importância da travessia, do aprendizado, ou da experiência do jogo simbólico das interações com a natureza e com vida, podem ainda ser analisadas como mote central em “Campo Geral”, e nessa narrativa a valoração da experiência se constrói através da mundividência ou visão criadora e poética dos meninos contadores de histórias.

“gosto mais da estória de Miguilim”, revelou o autor em uma carta a uma prima estudante, em 1966¹⁰⁰, e “Campo Geral” é sem dúvidas uma obra transcendental, que provoca a visão do invisível e a luta contra o automatismo e a lógica da sobrevivência “adulta”.

Essa narrativa comandada pelo narrador epilírico abre margem à visão poética da imaginação criadora infantil, que não aceita (ou, ao menos, reivindica uma nova visão para) a lógica das pessoas grandes, porquanto o menino Miguilim é um grande experienciador da vida, um contemplador maravilhado pela (i)lógica poética do sertão e das palavras.

⁹⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tr. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

¹⁰⁰ PITANGUY, Lenice Guimarães de Paula. “Entrevista: João Guimarães Rosa”. In.: *Germina Literatura – Revista de Literatura e Arte – Esp. Mineiros*. Ano III/ Edição 20: Agosto de 2006.

Conforme esclarecido pelo autor em conversa com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, na carta enviada por Guimarães Rosa, em 25 de novembro de 1963¹⁰¹, “Campo Geral” contém todos os germes, os motivos, os temas das demais histórias de *Corpo de Baile*, uma vez que o autor revela que o título foi usado de maneira simbólica “o de *plano geral* (do livro)” (ROSA, 2003a, p. 91). Assim, a iniciação na arte de contar histórias (e reinventar poeticamente a existência) e a visão do cosmos sertanejo como a marca simbólica da fusão, do vínculo nupcial do homem e do mundo, que perpassam *Corpo de Baile*, já aparecem no interior dessa primeira narrativa.

Para Rosa, ainda nessa carta ao seu tradutor, “Uma história de amor” trata das “histórias”, sua origem e o seu poder, pois os contos folclóricos encerram verdades sob a forma de parábolas, ou símbolos, contendo uma “revelação”. Rosa revela imprescindível a compreensão do papel quase sacerdotal dos contadores de história, e Miguilim, aprendiz da beleza do mundo, já era um deles.

A novela “Cara-de-bronze” e sua interpretação igualmente fortalecem a intenção em vincular o mote de “Campo Geral”, germe central do livro, no caso a (re)invenção da existência, à percepção visual renovada. Em “Cara-de-bronze” tem-se a busca do fazendeiro poderoso e rico, mas triste e exilado, imobilizado pela paralisia “(que é a exteriorização de uma como que ‘paralisia da alma’)” (ROSA, 2003a, p. 94), de encontrar a poesia e, para isso, pede ao jovem Grivo que saia para ver as coisas e, tomando seus olhos de empréstimo, possa trazer para si a beleza daquilo que o ele já não podia buscar.

O Cara-de-Bronze, velho misterioso, examina seus vaqueiros a fim de escolher aquele que teria a mais viva e apreensora sensibilidade de captar a poesia das paisagens e dos lugares de sua terra para levar a beleza até ele. Interessante é notar que o fazendeiro solicita aquele que estaria apto a captar a poesia das paisagens e dos lugares, isso é, captar a poesia visual. Tem-se aqui, portanto, a busca da poesia pela imagem, pelo sentido da visão. O belo perseguido é a visão nítida e plena das paisagens do sertão, e é somente esse contato genuíno e primordial do homem com o mundo pela sua percepção visual que o faz encontrar-se com a beleza e consigo.

¹⁰¹ Essa e as demais cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, estão organizadas no livro *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (2003).

O que o vaqueiro Grivo vai buscar é, enfim, a própria poesia, personificada nas belezas do sertão, e podem ser notados nas notas de rodapé da novela os nomes das árvores vistas durante a viagem, e as árvores citadas, conforme Rosa, são as que “contém poesia” em seu nome.

É relevante lembrar também que, nessa carta, Guimarães Rosa afirma que “há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: ‘Aí, Zé, ôpa!’, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô Éz ía, : *a Poesia*” (ROSA, 2003a, p. 93). Mas se Grivo foi buscar a poesia, notemos que tudo o que Grivo trazia – a sua demanda poética – era só o que ele viu; assim, a sua poesia é visual: “*Em lugares, muito vi os buritis morrendo: briga da caatinga com o Gerais... Buriti-bravo: é espinhoso... As aves: – Garças são as mais que são as mesmas: garça quara madapolão... Viu o gado folheiro, comendo árvores dos matos*”¹⁰²

Grivo emana a palavra poética, cantada e está apto a perceber a poesia também nos campos gerais, nas suas paisagens. E, por isso, os vaqueiros percebem uma mudança operada em Grivo:

O vaqueiro Fidélis: Homem, não sei, o Grivo voltou demudado.

O vaqueiro Parão: Aprendeu o sõe de segredo. Já sabe calar a boca...

*O vaqueiro Sacramento: **Aprendeu a fechar os olhos...***

O vaqueiro Tadeu: Sabe não ter medo.

*O vaqueiro Mainarte: **Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...***(ROSA, 2006, p. 623, grifos nossos)

Ao que Grivo responde afirmativamente a respeito do movimento constante da metamorfose em morrer e tornar a nascer: “O GRIVO: Isso mesmo! Todo dia, toda manhãzinha, amigo!”¹⁰³.

¹⁰² ROSA, João Guimarães. “Cara-de-bronze”. In.: *Corpo de Baile*. Edição comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Vol I, p. 618

¹⁰³ ROSA, 2006, p. 623

O Grivo aprendera a ver o invisível nas belezas dos gerais e, agora, o sempre-noivo encontra-se em núpcias eternas com o eterno feminino da natureza: “*A noiva tem olhos gázeos*”¹⁰⁴.

E a análise de “Campo Geral” é, por isso, igualmente uma investigação do pacto visual do homem renovado com a natureza e seus vislumbres, isso é, com a sua poesia.

A ingenuidade infantil, metáfora sublime do renascimento da percepção dos homens, é a potência aclamada por um narrador entusiasmado com as novas descobertas das viagens e travessias de Miguilim. A visão dos adultos encontra-se encarcerada pelo intelecto e pela lógica de ordenação das causas do mundo e, portanto, não consegue deixar os homens grandes (e não renovados, renascidos) enxergarem a beleza da vida e dos campos gerais (e mesmo do Mutúm!).

É nítida, aliás, a análise de Miguilim sobre os adultos, como seu Pai Bernardo e sua Mãe Nhanina: aquele violento, autoritário e suicida, e essa triste e pessimista com relação à vida. Para Miguilim, as conversas adultas eram sempre sobre coisas secas com necessidades de serem brutas. Tal visão faz, inclusive, com que o protagonista não deseje crescer, é melhor inventar estórias, para poder experimentar outras vidas, outras experiências. Ronaldes de Melo e Souza esclarece que “A poeticidade da estória de Miguilim suplanta a factualidade das histórias dos homens que, como seu pai, não conseguem transcender o fardo imanetizador da causalidade do destino.” (SOUZA, 2008 , p. 129)

Se para Manuel Bandeira reivindica-se a poética pelo “lirismo dos loucos/ o lirismo dos bêbados”, em “Campo Geral” a poética da visão criadora infantil é elevada ao patamar da fonte perene da poesia; essa renovada visão poética transcende a inércia do espírito subjugado pelos fatos inanimados e assume o infinito poder do encantamento. O lúdico da experiência infantil transforma o real em matéria dinâmica, metamórfica, em que a vida não se resume ao domínio e à manipulação, não se resume à subsistência, mas antes experimenta a si mesma como um ato contemplativo da autocriação. Nessa perspectiva, a força modificadora do homem reside em seu poder criativo e inventivo, e tal força Miguilim encontra nos contadores e (en)cantadores das palavras, Dito, Grivo e Seo Aristeu. Assim, a aventura de Miguilim na vida revela o encoberto, o inexplorado e, portanto, carrega a

¹⁰⁴ ROSA, 2006, p. 625

força da conotação de saga, como *sagen*, no alemão, o canto ou estória inaudita, inédita – e, por que não inventada?

O pensamento infantil descontrói a lógica e seus mecanismos dominantes, não obedece a ela e, para isso, cria novas possibilidades, cria estórias inventadas; o infante possui a função mitopoética de contador de estórias novas, “inventadas de juízo”. Isso porque jamais a natureza, o homem e – também – a linguagem se conformam com o externo apresentado estático e acabado, e a voz infantil inaugura um dinamismo que anseia pela metamorfose, uma dinâmica da vida livre dos liames deterministas do logicismo causal. A criança de Rosa interpreta o papel do homem novo, renovado – porta-voz do projeto de novos paradigmas da compreensão humana, que pretende renovar a si mesmo e ao mundo.

Com o poder criativo da palavra poética, Dito ensina Miguilim a deixar a tristeza de lado e a se desprender do abatimento com a mãe, mas aprender o que, de modo epifânico, ele aprendeu: “é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro !...”¹⁰⁵.

Seu Aristeu é um músico tocador de viola e (en)cantador de palavras poéticas e que, nas “Geórgias”, de Vírgilio, remete à figura do pastor e músico detentor do conhecimento da indestrutibilidade da vida em si mesma; em “Campo Geral” mostra-se para Miguilim como capaz de espantar a tristeza pela palavra cantada e inventada e, trazendo a alegria de ouvir estórias e poder encarnar vários papéis, de curá-lo de sua enfermidade.

A transcendência da lógica é transfigurada por Rosa para a visão poética do sertão, do homem, do mundo e, nessa narrativa, o regente é o pensamento infantil, tendo em vista que a imaginação dos meninos suplanta, ultrapassa a lógica adulta. E a nova visão apreendida por Miguilim ao longo de sua travessia o fará perceber a beleza nas paisagens, em que ninguém parecia notá-la. A poesia encarna a nova forma de ver o mundo, deixando a paisagem revelar o encoberto, o escondido, pela experiência inédita da contemplação do menino.

A saga de Miguilim é iniciada pela experiência genuína da viagem, uma viagem com seu Tio Terez para sua crisma. Nessa viagem, os olhos de Miguilim,

¹⁰⁵ ROSA, João Guimarães. “Campo Geral”. In.: *Corpo de Baile*. Edição comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Vol I, p. 100

virgens, puros, ingênuos, sofrem um deslocamento pela aturdida lembrança da resposta obtida de alguém sobre o Mutúm: “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; o lá chove sempre”¹⁰⁶.

Sua mãe, porém, se doía de tristeza de viver ali. Ao retornar de sua viagem, Miguilim está ansioso, pois seu maior pensamento era alegrar e consolar sua mãe, dando-lhe a notícia de que um homem havia dito “ – *que o Mutúm era lugar bonito...*”. Miguilim tinha essa revelação como um presente, uma salvação para sua pobre mãe. Ela, ao ouvir a narrativa de seu filho, entretanto, demonstra tristeza, e olhando e apontando o morro, diz: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que **eu nunca hei de poder ver...**”¹⁰⁷. E Miguilim, embora não soubesse ainda distinguir o que seria um lugar bonito ou feio, e ainda que ele mesmo não visse a beleza do Mutúm, achava que o moço tinha razão e não a mãe.

O Mutúm se apresenta ao leitor, portanto, sob a possibilidade de duas visões: a da aceitação de Miguilim sobre a beleza do Mutúm e, assim, um lugar bonito e inventado pela sua visão criadora; e a de sofrimento e tristeza, agarrada aos ditames do mundo, da mãe de Miguilim. Há um Mutúm sob a perceptiva infantil, indagadora, conquistada e simbólica de Miguilim e um Mutúm “tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro”¹⁰⁸, a partir da perspectiva prisioneira do olhar da mãe de Miguilim.

E a mãe estava certa: acontecem sim coisas que ela não pode ver. Mas não é o morro que as está tapando, o que a impede de percebê-las é, justamente, seu modo limitado e lógico de ver. A tristeza sempre presente na existência da mãe de Miguilim encerra dentro dela uma ordem limitante, impedindo-a de perceber o que está escondido nos morros. Miguilim, contudo, reivindica e encena o aprendizado de uma nova forma de olhar.

Não à toa terá dito e ensinado o papagaio Papaco-o-Paco “Olerê lerê lerá, morena dos olhos tristes, muda esse modo de olhar...”¹⁰⁹, pois somente mudando o modo de ver as coisas, abrindo-se à contemplação da natureza e de suas belezas, o homem estará apto a desprender-se de sua escravidão racional e pronto para renovar-se, morrendo e renascendo para a alegria. A tristeza persiste, enquanto os

¹⁰⁶ ROSA, 2006, p. 11

¹⁰⁷ ROSA, 2006, p. 12, grifo nosso

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ ROSA, 2006, p. 84

olhos cansados, lógicos, físicos, presos à aparência, não conseguir senão enxergar a tristeza; no entanto, seus novos olhos poderão capacitá-lo a ver a alegria, mesmo em meio a tantas tristezas.

A travessia de Miguilim é permeada pelas suas descobertas ingênuas e despercebidas pela trivialidade adulta, que metaforicamente se apresentam pelo deslumbre das paisagens que ele é capaz de ter. A descoberta do mundo e de suas tormentas e dores, a revelação entusiasmada de suas alegrias e belezas fazem de Miguilim o verdadeiro representante do homem renascido, guiado pelo sentido da visão, perfazendo seus esclarecimentos no encontro com as paisagens: os bois e os matos do sertão dos gerais.

E a reivindicação da nova perspectiva visual justifica a escolha do autor pelo uso de uma narração em terceira pessoa, porém mediadora da própria experiência inesperada e encantada do pequeno menino. O narrador, em seu distanciamento objetivo, mostra-se como um cúmplice do protagonista e deixa, em verdade, transparecer e transbordar nas páginas de sua narração a voz ingênua de um porta-voz das maravilhas do sertão.

Ao final da novela, sua espantada epifania e seu esclarecimento, sua revelação e descoberta dos sentidos do mundo, virá. A sua escondida miopia será apresentada e contornada, pondo Miguilim diante de tudo o que antes não vira e agora pode, de modo simbólico e epifânico, ver.

A representação poética do aprendizado da nova visão infantil, pura, renovada, genuína dispõe-se nas páginas de “Campo Geral” em forma da mais bela metáfora de pôr os óculos. E sua revelação final, de uma vista renovada, de um modo novo, único, primeiro e claro, clarinho de ver o mundo faz o leitor se encantar e querer também aprender com Miguilim a ver claramente e a estar sempre alegre.

Dolorosa como sempre, a metáfora aguda do esclarecimento visual faz Miguilim chorar, faz suas lembranças ressurgirem, e traz seu confronto pessoal consigo e com a sua forma de existência, sua casa, sua família. O encontro com o doutor e, conseqüentemente, com seus óculos, põe Miguilim em um pacto pleno de aprendizagem sobre um mundo enorme, grandioso, e muito maior do que seu meio de caminho, Mutúm.

A sua epifania se transforma no pacto consigo mesmo de enxergar novamente o mundo e todos que ele já vira, fazendo-o confrontar-se com seus

sonhos e desejos, com suas angústias e medos, com sua realidade; Miguilim transpõe a lógica da ordem racional de olhar e só ver o que é físico, vestindo em si um novo olhar, um olhar potencialmente concebido em suas travessias infantis e em seus contatos com a natureza.

A miopia concentra a força metafórica do aprendizado da nova visão, com cuja renovação capacita Miguilim a ver o mundo, sua mãe, o doutor, seus irmãos e o Mutúm. Capacita-o, enfim, a ver pela primeira vez o que o morro escondia e ele tanto aspirava a ver. E, pondo os óculos, se regenera, se transforma, se tornando apto a ver o inexplorado, o inédito o invisto, o invisível: que o Mutúm era bonito!

Olhava mais era para Mãe. Drelina era bonita, a China, Tomezinho. Sorriu para o Tio Terez: — ‘Tio Terez, o senhor parece com o Pai...’ Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse: — ‘Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...’ Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-ouro. E o Pai. Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim... Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punha-lhe doces-de-leite nas algibeiras, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava. (ROSA, 2006, p. 133)

Se agora, antes de partir, Miguilim olha novamente para todo o Mutúm, é porque é capaz de revê-lo. Esse ato de olhar permite a ele e ao leitor passarem pelo processo de perceber visualmente a nova realidade, e isso a partir de uma nova ótica, de uma nova perspectiva. A narrativa, que fora toda mediada pelo narrador sob o movimento duplo e dinâmico da perspectiva do olhar infantil e assustado de Miguilim – sob a construção híbrida –, não perde seu tom de maravilhamento e epifania, isso é, de encontro com o mistério, com o inesperado, com a regeneração, e torna a deixar transparecer a percepção (ou a nova percepção) da criança deslumbrada.

E se a miopia mostra-se como uma limitação de ordem física – o que fazia Miguilim não ver e esbarrar nas coisas e ser incapaz de realizar algumas tarefas com competência, desajeitado –, nessa estória ela representa a visão de um mundo impressionante, sob os olhos do menino míope, um mundo que, visto desse novo modo, é, então, redescoberto e revelado.

A pesquisadora Iolanda Cristina dos Santos dedicou a sua tese de doutorado (*O aprendizado do olhar na obra de Guimarães Rosa*, 2006) à investigação do olhar nas obras rosianas a partir da perspectiva da aprendizagem realizada através do

sentido da visão. Conforme Santos, em “Campo Geral”, a disjunção visual e física da visão transporta-se para o plano do simbólico, revelando-se com o princípio capaz de trazer a epifania existencial de Miguilim: “Há um modo de ver que ultrapassa as limitações da miopia, e curiosamente, talvez seja justamente **a miopia o elemento de transcendência necessário para que o menino possa ver o mundo da forma como o vê.**” (SANTOS, 2006, p. 224, grifo nosso).

E, dessa maneira, a miopia de Miguilim deve ser tida como um elemento alegórico, cujo valor é metafórico, porquanto representa uma visão especial, única, ampliada, potencializada: “Este jeito fisicamente desajeitado de ver o mundo e existencialmente profundo de questioná-lo faz-nos pensar em uma **expansão do olhar.**” (SANTOS, 2006, p. 225, grifo nosso).

Ao fim dessa trágica estória, o leitor é convidado igualmente a fazer uma revisão de tudo o que vira, do lugar, do espaço e da própria existência, pois imerso em angústias e sofrimentos, o protagonista irrompe numa epifania mágica de aprendizado, de renovação das possibilidades de existências, de compreensão da não-lógica da vida, de aceitação das metamorfoses.

O leitor-viajante está contraposto às suas expectativas e vislumbra o ser infantil que acaba de aprender a ver a alegria no meio das tristezas e é conduzido, pelo pacto com seu protagonista e pela descrição visual renovada de Miguilim, a rever seus conceitos, aprendendo também a perceber nas coisas simples e imperceptíveis a possibilidade de existir, a possibilidade de alegrar-se, mesmo com as coisas ruins que acontecem.

Miguilim traduz a percepção das coisas pequenas e insignificantes aos olhos lógicos e adultos: ele vê a vida e a poesia pulsante, a matéria vertente. Ele vê os cachorros, os bois, o tatu, as formigas, o rastro branco dos caramujos, a Cuca-Pingo-de-Ouro, o cachorro Gigão, o papagaio Paco-o-Paco. Ele vê, pelas pequenas paisagens que o circundam, o mundo infinito.

Por isso, é necessária uma releitura do mundo a partir da perspectiva ensinada nas obras rosianas, o que passa em primeiro tom pela releitura das próprias obras:

Na leitura desta novela não nos cabe a busca de grandes acontecimentos, mas um olhar que extraia de uma situação familiar conflituosa, outros tipos (eixos, focos) de conflito que vão **se processar na alma do menino míope à medida que ele observa, pelo ângulo de uma visão extremamente**

poética, os acontecimentos exteriores. (SANTOS, 2006, p. 223, grifos nossos).

Pode-se notar, assim, a nova visão como uma forma de reagir aos ditames e durezas humanas, pois tanto a alegria infantil de Dito, quanto as suas experiências visuais e, por fim, sua epifania de pôr os óculos, ensinam Miguilim a ver de modo revelatório, de modo transcendental.

A visão infantil e seu aprendizado sublime possuem uma grande importância significativa no processo de representação do olhar para Rosa, porque a criança está em plena abertura para a apreensão constante do novo, do inédito, do surpreendente e extraordinário. O olhar e sua representação, nas obras rosianas, ganham a partir dessa nova análise um direcionamento que ultrapassa o apreender as imagens, porque enquadra-se no *status* do aprender.

Miguilim representa o homem renovado porque ele olha perguntando, indagando e aprendendo. O homem renascido deve ser marcado pelos olhos de aprendiz. Assim, essa visão renovada do homem novo está marcada pela visão infantil e deve ser destacada pela epifania final de Miguilim que, colocando seus óculos, pode ver como o Mutúm era bonito.

A miopia de Miguilim é significativa e não pode ser negligenciada, o que traz à tona os estudos da importância da visão na obra de Guimarães Rosa. Assim, a obra rosiana requer igualmente olhos renovados e aptos a enxergar a poesia, por isso seus narradores e personagens convidam constantemente o leitor a fazer também a travessia visual, para perceber, conhecer, e, se reinventando, adquirirem o *status* perseguido de ser.

E, em *Grande sertão: veredas*, notamos que Riobaldo também admira o entusiasmo infantil e considera necessário às crianças o conhecimento do mundo, sendo assim capazes de ver mais do que os outros. Em uma passagem, ao descrever uma atitude do menino Guirigó durante a viagem rumo ao encontro com Hermógenes, Riobaldo comenta que “o menino Guirigó, **de ver mais que todos**, tocou cá para adiante, com gritos e arteirices, tão entusiasmável; como tanto aprovei, porque o menino Guirigó do Sucruíu eu tinha botado viajante comigo **era mesmo para ele saber do mundo**”¹¹⁰.

¹¹⁰ ROSA, 1986, p. 472, grifos nossos

Caso aprenda a enxergar com os mesmos olhos virgens e infantis, o leitor-viajante é convidado a chorar com Miguilim e a se regenerar, se modificar – abrindo sua percepção visual ao belo e à poesia escondida nas paisagens do sertão dos campos gerais.

Em seus mais belos versos, Oswald de Andrade é capaz de resumir o processo de apreensão e aprendizado infantil do mundo, que deverá ser aprendido também por aqueles que perseguem o encontro com a poesia da vida:

“Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi.”

2.1 Miopia: a renovação do olhar

Miguilim “queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dá” (Guimarães Rosa, em “Campo Geral”)

Diante da temática da modificação do modo de olhar e da capacidade adquirida pelos olhos infantis de Miguilim, outros trabalhos assumiram uma postura semelhante, visando compreender em Miguilim um ser com a capacidade de visão limitada pela miopia – limitada para ver conforme a ótica adulta e lógica, mas renovada para a visão interior e transcendente.

De acordo com a pesquisadora Dirce Cortes Riedel (2009), há nas narrativas rosianas personagens escolhidos para uma aventura poética, que os levará a fazer visível o invisível escondido na realidade, sempre questionando a aparente realidade sensível. Para Riedel, Miguilim é “uma das testemunhas desta busca, querendo sempre mais olhos para ver” (RIEDEL, 2009, p. 295-296).

Riedel considera que Dito fora eleito para saber mais, ao passo que Miguilim é aquele que deseja saber e, por isso, é o escolhido para ver mais e buscar a compreensão do mundo pela sua capacidade renovada de ver. Dirce Cortes Riedel afirma que Miguilim terá a sua visão ampliada ao final da sua estória, pois “A solução da história é dada pelos óculos que, corrigindo-lhe a visão, dão-lhe a possibilidade

de ampliar a percepção do mundo, que já era a do artista em potencial.” (RIEDEL, 2009, p. 296).

Miguilim possui latente a capacidade do novo olhar e sua vontade de ver mostra-se pulsante, já que ele “não enxergava bem o toco”¹¹¹, mas “queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dá”¹¹² e, por isso, “não dormia dado. Queria uma coragem de abrir a janela, espiar no mais alto, agarrado com os olhos, elas todas, as Sete-Estrelas”¹¹³.

A tese de doutorado, intitulada *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim* (2010), da pesquisadora Luciana Marques Ferraz, apresenta como tema central as novelas de *Corpo de Baile* sob uma perspectiva psicanalítica e, ao tratar do personagem Miguilim, enfatiza os seus olhos e o percurso de seu olhar perpassado no interior da narrativa.

Ferraz considera que o tema da infância e o do olhar infantil estejam presentes em diversas obras rosianas; “Campo Geral”, no entanto, “parece condensar em grau máximo as nuances do olhar infantil que perpassa a obra do autor” (FERRAZ, 2010, p. 46) – olhar infantil esse que ela representa sob a expressão “delicadeza do ver”.

A miopia de Miguilim representa que tanto o menino quanto o leitor desconhecem essa limitação de ver no início da narrativa e, aliás, só descobrem juntos essa disfunção visual. Esse míope, porém, não é aquele que não pode ver, mas antes aquele que vê mais, porque vê tudo de perto. A miopia de Miguilim o faz “ver” a poesia da natureza e das coisas que ninguém mais podia: “O mundo miúdo e encantado da natureza que circunda o Mutúm assume proporções poéticas” (FERRAZ, 2010, p. 97) quando visto pelo olhar da criança míope.

E os seus leitores, até a chegada do doutor, eram também míopes porque caminhavam seguindo os olhos de Miguilim. Durante toda a narrativa houvera pistas da miopia de Miguilim, mas somente ao final da sua estória, o leitor é convidado a também pôr os óculos e, revisitando o texto, rever e redesenhar as pistas deixadas pelo narrador. O jogo de mostrar e esconder, velar e desvelar, próprio de Guimarães Rosa, deixa transparecer ao final da narrativa que, “se durante a leitura tínhamos a ilusão de ‘vermos melhor’ pelos olhos do menino, agora nos damos conta que algo

¹¹¹ ROSA, 2006, p. 70

¹¹² ROSA, 2006, p. 68

¹¹³ ROSA, 2006, p. 57

que ‘não víamos’, mas estava lá” (FERRAZ, 2010, p. 96). E isso não é o mesmo que ocorre com Riobaldo e seu interlocutor, no final de *Grande sertão: veredas*?

Ademais, a pesquisadora considera que se trata de uma narrativa que desempenha o “movimento de tentativa de superação dos conflitos psíquicos de um menino que quer ter um ‘olhar próprio’ e saber-se *sujeito*” (FERRAZ, 2010, p. 102).

Sem o intuito de nos afastarmos das análises de *Grande sertão: veredas*, mas ainda buscando compreender o contato dos olhos infantis diante da natureza e da realidade – e a forma de visão renovada que surge nas páginas rosianas – observemos que em *Primeiras estórias*, conforme destacado por Paulo Ronái em seu prefácio, os personagens infantis reaparecem com seus olhos ingênuos, que buscam descobrir o mundo; também nessa obra, Rosa apresenta crianças que “embrenham-se com olhos virgens nos mistérios do mundo e voltam com excitantes descobertas”¹¹⁴.

Em uma breve análise, notemos que em “As margens da alegria” e “Os cimos”, assim como Miguilim, o Menino tem os seus olhos como fonte de conhecimento e apreensão do mundo. Guimarães Rosa nos coloca diante de um Menino que transformará tudo o que vê e apreende diante dos seus olhos em experiências de dor e de alegria, de vida e de morte – e, assim, o seu olhar reserva-lhe a sua lenta descoberta do mundo.

No conto “As margens da alegria”, a aprendizagem do Menino desenvolve-se pela relação direta com a natureza, diante da qual o Menino volta seu olhar sem reservas e cheio de admiração e espanto. A infância, nas obras rosianas, aparece como o lugar da descoberta, da aprendizagem, e o Menino – desses dois contos, de “*Campo geral*”, e não nos esqueçamos do Menino de *Grande sertão: veredas* – possui o olhar como a sua primeira fonte de conhecimento. Dessa forma, podemos dizer, em consonância com Iolanda Cristina dos Santos que

‘espiar’, ‘avistar’, ‘ver’ e ‘vislumbrar’ são verbos que percorrem toda a narrativa. É, portanto, através do olhar atento e encantado que ele conhece e re-conhece todas as coisas que encontra: ‘O menino agora vivia; [diz o narrador] sua alegria despedindo todos os raios.’ E continua: ‘Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava.’ (SANTOS, 2006, p. 33)

¹¹⁴ Prefácio de Paulo Ronái. In.: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 27.

Retornando à narrativa de “Campo Geral”, notamos que como o ponto de vista narrativo é construído a partir da visão imperfeita da criança míope, o leitor também experimenta a incapacidade de ver e as limitações de seu olhar – e, de acordo com a trajetória de Miguilim, o leitor será convidado a rever o que não havia visto e a aprender a nova visão com Miguilim.

Observamos que Cláudia Campos Soares dedicou seu artigo “O olhar de Miguilim” (2007) às análises e considerações acerca da miopia do personagem. Sabemos, inclusive, que é essa mesma miopia que o autor Guimarães Rosa desconhecia em sua infância e que comentou com Paulo Dantas em uma carta: “Aquele miopia de Miguilim foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia. Lágrimas sentidas, grossas, descidas do fundo do coração” (DANTAS *apud* SOARES, 2007, p. 152).

A miopia, conforme já destacado por Iolanda Cristina dos Santos e por Luciana Marques Ferraz, essa incapacidade de ver perfeitamente, investigada por essa outra perspectiva nos parece revelar que “talvez sua forma de ver o mundo possa não significar limitação, mas sim representar uma outra possibilidade de visão.” (SOARES, 2007, p. 161-162).

O que observamos é que Miguilim preocupa-se com detalhes e com coisas que a maioria das pessoas talvez seja incapaz de notar e, assim, à deficiência visual de Miguilim corresponde, em verdade, uma intensificação de novas percepções – como Tirésias, que, sendo cego, via o invisível, o oculto. Dessa maneira, Soares afirma que “A impossibilidade de ver perfeitamente a dimensão aparente da realidade também em ‘Campo geral’ corresponde à possibilidade de vê-la sob outros aspectos.” (SOARES, 2007, p. 162).

Miguilim vê mais porque vê a natureza e se deslumbra com a vida natural e comum dos seres. Miguilim é uma personagem infantil que possui a capacidade de fruir a beleza do mundo, porquanto ele, com sua visão diferente, está capacitado a se concentrar na contemplação da natureza, porque “vê nela um espetáculo de beleza e riqueza que não podem enxergar aqueles que são totalmente absorvidos pela necessidade.” (SOARES, 2007, p. 164).

O olhar de Miguilim capta o mundo de forma diferente, sendo direcionado a ver de outra maneira a realidade ao seu redor – o que para o crítico Paulo Ronái

representa a “mágica da visão infantil”, presente nesses episódios insignificantes da vida de Miguilim. Conforme Ronái,

Sob nossos olhos maravilhados, o menino Miguilim cresce, incorpora as lições das plantas e dos bichos, absorve a sabedoria do irmão menor, e vem-se desenvolvendo dia a dia, no meio dos segredos inquietantes do mundo dos adultos, mas **impressionando-se sobretudo com milagres que só para ele existem**: o papagaio pronunciando pela primeira vez o nome do irmão morto meses após a morte deste, **um par de óculos dando à vida nova dimensão e sentido**. (RONÁI *apud* SOARES, 2007, p. 165, grifos nossos)

A cena final dessa narrativa somente é possível a partir daquele olhar maravilhado de Miguilim: um espetáculo de beleza que se torna possível pela revisão dos olhos do Menino e do leitor – revisão essa em que “Miguilim nos mostra que ver bem também vem de dentro.” (SOARES, 2007, p. 166)

2.2 Queria novidade quieta para meus olhos

E eu também mercê colhi – da alegria veraz, nos meus olhos de Diadorim.
(Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

Observemos, adiante, que a temática da limitação ou incapacidade de ver perfeitamente não se restringe a “Campo Geral”, de maneira que não somente na situação de Miguilim seja possível analisar a renovação do modo de ver o mundo. Notamos que, para Soares, em “Campo Geral” as limitações do olhar estão acentuadas pelo enfoque da criança míope, mas “a visão restrita, que não é capaz de alcançar a totalidade da experiência do mundo e do outro, é, no mínimo, predominante na obra rosiana.” (SOARES, 2007, p. 160). Essa visão também está manifesta em *Grande sertão: veredas* – em que o enigma de Diadorim está presente em seus olhos e será descrito pelo olhar perplexo e deslumbrado de Riobaldo.

Observa-se, portanto, a recorrência da representação desse olhar que busca ver além da percepção lógica visual e que tenta capturar os sentidos internos do ser e do mundo. Acredita-se que a percepção visual possa, então, ser interpretada nas obras de Rosa como um processo capaz de vir a gerar esse vislumbre interior, isso

porque se observa nos personagens investigados, e, enfatizamos, também em Riobaldo, um olhar especulativo, perquiridor, amplo, capaz de – além do aparente e físico – compreender, saber, conhecer: e esse novo olhar os capacita a deixar a lógica da causalidade, do automatismo, da ordem dos homens.

É possível encontrar uma referência a essa representação do olhar nas obras rosianas nas palavras do teórico Wilson Martins que, em “Guimarães em sala de aula”, no livro de Mary Lou Daniel, *JGR Travessia literária* (1968), traz as seguintes afirmações sobre *Grande sertão: veredas*:

“Ora, nas suas coordenadas mentais, o Outro é sempre um estranho e, por isso mesmo, **incapaz de ver o problema ‘pelo interior’**: o drama de Riobaldo é essa impossibilidade de comunicação que se vincula a um imperativo de interpretação do Outro, visto que, em reflexo, o mundo lhe é igualmente um mistério estranho.” (MARTINS, 1968, p. 24, grifo nosso)

O teórico Wilson Martins afirma ainda que “A visão de Riobaldo é psicológica e, mesmo, de psicologia profunda: não lhe interessa o que os outros fazem, ou dizem, nem como agem, interessa-lhe o que eles são.” (MARTINS, 1968, p. 24).

Em uma carta enviada pelo tradutor alemão Curt Meyer-Clason a Guimarães Rosa, em 22 de abril de 1965¹¹⁵, a relação entre o ato de ver e o conhecimento, a revelação ou a apropriação dos sentidos é indagada pelo tradutor. Ao ter de traduzir o trecho “E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver”, de *Grande sertão: veredas* – frase pronunciada por Riobaldo nas Veredas Mortas, no momento em que busca realizar o pacto –, o tradutor interroga Guimarães Rosa sobre o significado da visão naquele trecho, questionando, enfim, se o termo era pontual ou metafórico, pois em uma carta enviada por Rosa, em 27 de março de 1965, o autor havia feito menção à falta de precisão na tradução daquele trecho.

O tradutor, por fim, pergunta se o que o trecho estaria sugerindo é que “Riobaldo carece da capacidade de ver, isto é, não lhe foi dada a capacidade de ver” (ROSA, 2003b, p. 281). Acrescenta-se aqui que não lhe fora dada a capacidade de ver ainda, como eu-narrado, mas que sua trajetória simboliza tal aprendizado, do qual o eu-narrador já possui a consciência.

¹¹⁵ Essa e as demais cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, durante os anos de 1958 e 1967, estão organizadas no livro *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason* (2003).

É fato que não somente Riobaldo, como muitos de seus personagens buscam o transcendente e, assim, entrar em contato com o invisível a fim de conhecer, compreender. Os estudos aqui apresentados, entretanto, vão além das indagações de Meyer-Clason, pois visam perfazer a trama de *Grande sertão: veredas* sob a perspectiva de um jogo irônico, em que seu narrador sabe ver de modo contemplativo e está capacitado a enxergar além das aparências, mas que o leitor e o eu-narrado ainda não possuem essa capacidade, que será adquirida ao longo da travessia narrativa.

A visão dos personagens rosianos não pode ser discutida apenas em termos de correção ou adequação, mas antes como uma revelação advinda do ato de contemplar e querer mesclar-se ao contemplado, ou seja, de vislumbrar além do imanente em busca de conhecer-se também como ser transcendente. Seus personagens olham muito porque perguntam muito, porque querem saber, “E para saber é preciso, sobretudo, olhar” (SANTOS, 2006, p. 13).

A busca dos personagens é por um modo de olhar que capte o mundo do sensível e, também, do inteligível; um modo de ver conectado com o transcendente, já que atrás do visível está o invisível esperando ser visto e decifrado, há o “milagre que não estamos vendo”¹¹⁶.

A professora Iolanda Cristina dos Santos (2006) também analisa os personagens rosianos a partir de uma busca da capacidade diferenciada de ver, de observar, para aprender. Para a pesquisadora:

Foi ficando cada vez mais claro para nós que os personagens rosianos caracterizam-se por um **olhar especulativo, indagador e introspectivo, e que também se deliciam com o que veem**. Trata-se de olhares que conjugam num uníssono o que há dentro e o que há fora. É um Olhar atravessado, limpo, sem turvações, alçando voos no dentro e fundo de suas travessias. (SANTOS, 2006, p. 6, grifos nossos)

Defendemos que os personagens rosianos são indagadores, reflexivos e, por isso, buscam captar o mundo à sua volta – em especial, olhando-as de um modo renovado. Ao se observar a importância dada por Rosa ao uso dos verbos “ver”, “olhar” e sua ênfase, o que se ratifica é a intenção de criar personagens com “uma

¹¹⁶ ROSA, João Guimarães. “O espelho”. In.: *Primeiras estórias*. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 113

grande necessidade de captar o mundo especialmente pelo sentido da visão” (SANTOS, 2006, p. 9).

Santos comenta ter sido a partir da leitura de *Grande sertão: veredas* que sua investigação acerca deste olhar surgiu, mas que diante da leitura de outras estórias, protagonizadas por crianças e velhos, a particularidade se destacou, o que igualmente ocorreu conosco quando da investigação de tais significados na obra rosiana. Para Santos, essas recorrentes referências à temática do olhar na obra de Rosa, “nos levaram a pensar que, no fundo, todo o empenho do autor foi uma tentativa bem sucedida de revelar um modo novo de ver, e que, para revelá-lo, ele precisou criar um modo novo de dizer” (SANTOS, 2006, p. 6).

Há que se destacar, contudo, que a percepção visual nova, renovada, que contempla o invisível, pertence apenas aos homens igualmente renovados. Seus personagens estão em pleno processo de aprendizagem visual, um processo de aprender a olhar e a não ver somente a aparência, uma travessia existencial de deixar de perceber visualmente o que todos veem para enxergar o puro, a luz, a transcendência. Leitores, narradores e protagonistas estão sendo convidados e tocados em suas zonas de inércia para perceber os movimentos constantes de ir e vir de si mesmos e do mundo, fazendo-os ainda reconhecer a lógica da transformação, da metamorfose constante do homem e do mundo. Dessa forma, é a visão renovada e contemplativa que pode levar o homem a reconhecer seu contato inseparável com o mundo.

Além disso, não se pode deixar de levar em consideração que os olhos são apresentados por vezes com um caráter duvidoso, ou seja, os olhos desses personagens não captam certezas, pois o que eles veem é apenas uma parcela daquilo que opera realmente no que é visto: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim”¹¹⁷.

Esse órgão da visão deverá ser compreendido e disposto como responsável pela percepção não somente das certezas, mas também das incertezas. Assim, o olhar deixa de ser mais um gesto automatizado, que perpetua as verdades prévias, pois passa a apresentar uma postura filosófica e metafísica, e sobretudo investigativa, especulativa, pois busca o conhecimento de si. Isso porque, conforme

¹¹⁷ ROSA, 2005, p. 114

comentado por Santos, sabemos que “Se o homem olha, não significa que esteja vendo” (SANTOS, 2006, p. 7).

Assim, a visão, compreendida aqui como um modo de revelação tanto física quanto metafísica, deve ser elevada ao estatuto de mediador do homem com o mundo, com o conhecimento e consigo mesmo. É a revelação que traz ao homem a possibilidade de conhecer, saber, esclarecer-se para se encontrar com o mundo, com seus viventes e consigo.

A nova forma de ver, porém, nada tem de comum: longe de ser uma visão física, que busca o encontro do belo preconcebido, que olha o mundo pelo valor material, físico, palpável – como o deslumbre de riquezas e diamantes –, o que a poética rosiana suscita é o encontro do belo pela sua origem, é a busca da poesia que urge no seio da terra, é a beleza que transborda ao nascer do dia e do reinventar e ressurgir do mundo, é a reabsorção pela claridade das manhãs e do sol se pondo, é a visão que percebe a vida nos buritis e seus verdes, nos bois e nos pássaros, na água que brota. Pode-se compreender essa maneira de contemplação como uma visão da simplicidade, que capta no ordinário o que ele possui de extraordinário.

Assim, podemos afirmar, em consonância com os estudos da pesquisadora Iolanda Cristina dos Santos, que

Nas narrativas do autor precisamos rever o foco, o ponto de vista de onde vemos, porque Guimarães Rosa sempre buscou ver as pessoas e as situações com olhos novos. Esta necessidade lhe era tão essencial, que precisou criar uma escrita que fosse a tradução deste olhar penetrante e incomum. **Incomum não porque exótico mas porque conseguiu captar as sutilezas onde estas pareciam não existir.** Assim, as crianças, e também os loucos, os velhos e os cegos configuram um novo paradigma do **olhar que se desloca do comum para o insólito**, não porque eles sejam seres extraordinários, mas porque conseguiram manter acesa a flama que os faz **ver onde muitos já deixaram de fazê-lo.** [...] se olharmos atentamente, veremos que onde parecia estar o sobrenatural ou o fantástico, reside sim, um discurso que soube preencher as lacunas dos nossos esquecimentos e turvações diárias. (SANTOS, 2006, p. 7-8, grifos nossos)

E o processo de aprendizagem fará com que seus personagens estejam aptos a olhar e ver, a ver o visível e o invisível, a perceber e a não perceber, a encontrar o que se mostra e o que se esconde, a descobrir, enfim, o movimento constante da vida em seus extremos, em seus opostos. A nova forma de visão é

perigosa porque torna o homem capaz de perceber as metamorfoses da vida e se reconhecer como parte integrante dessas transformações.

Em síntese, essa nova visão presente na obra rosiana religa o homem ao mundo e é capaz de religar o imanente ao transcendente; essa nova visão não separa o visível e o invisível, o que leva o homem a perceber a não possibilidade da lógica de submissão do mundo ao homem, ou da lógica das causas humanas. A visão renovada retira o homem do centro, mas coloca-o ativo e atuante no seu processo de existência, porque ele não responde às causas não mutáveis, ele é mutável e responde e atua em suas transformações e nas do mundo.

Essa nova visão levará o homem a se compreender como parte do mundo e como atuante do mundo. As revelações visuais levarão os personagens rosianos a experimentar situações novas, a experimentar sentimentos bons e ruins, porque a sua nova percepção os fará reconhecer, conhecer, saber e assim conquistar o *status* de ser. Ou seja, a revelação visual para seus personagens que olham de modo especulativo demonstra a busca do saber para, justamente, sair do automatismo, da lógica, da condição imanente. É necessário compreender que os personagens de Rosa estão aprendendo essa nova maneira de ver e o leitor passará por um processo análogo de reconhecimento.

Vale ainda destacar que a obra rosiana precisa ser lida dessa maneira, em termos de surpresa, de espanto, de quebra da expectativa – tanto de seus leitores quanto de seus personagens em suas experiências de vidas. Nas obras de Rosa, o maravilhoso e o improvável tomam conotação da única forma de existência, porque a representação proposta é a da vida em si mesma, do “meio do caminho”, da “travessia”, da “matéria vertente” e, para isso, coloca a expectativa do leitor em pistas falsas, transmutando a causalidade do enredo na casualidade do próprio destino, o que devolve ao acaso o seu direito artístico, aliás, como composto inerente da vida.

Como avaliado por Rosa, na carta enviada em 11 de fevereiro de 1964 a sua tradutora norte-americana Harriet de Onís¹¹⁸, “o leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida”(VERLANGIERI, 1993, p. 218) – e para essa nova maneira de olhar, que é capaz de apreender as surpresas da vida, é

¹¹⁸ Essa e as demais cartas trocadas entre Guimarães Rosa e sua tradutora norte-americana Harriet de Onís estão organizadas na dissertação de Mestrado de Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, intitulada *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís* (1993).

necessário um novo modo de olhar. E, notemos que esse novo olhar é reivindicado, em forma de pistas durante as narrativas: pois o papagaio Papaco-o-Paco já anunciava e alertava em “Campo Geral”: “Olerê lerê lerá, morena dos olhos tristes, muda esse modo de olhar...”; e Riobaldo incita o interlocutor, em *Grande sertão: veredas*: – O senhor... mire veja.

O leitor rosiano – como um bom viajante – deve estar em constante movimento de apreender os novos espaços, os novos sentidos, as novas visões que a viagem tem a lhe proporcionar. E, tanto na novela “Campo Geral”, como em *Grande sertão: veredas*, o que recebemos como leitores é um convite para olharmos as coisas pequenas e as pequenas coisas da vida.

O contato de Riobaldo com a natureza e com a poesia o fará aprender aos poucos a nova maneira de olhar o mundo. É através dos olhos poéticos de Diadorim – e verdes, qual o eterno feminino da mãe natureza, presentes também na noiva de Grivo, em “Cara-de-bronze” – que Riobaldo faz sua iniciação na travessia do reconhecimento do mundo, observando os pássaros e a vida de ângulos novos. O verde-buriti dos olhos femininos de Diadorim o conduz ao *religare*, ao vínculo nupcial com a terra, à percepção da beleza entranhada no mundo e na vida, à compreensão da existência do invisível.

No entanto, seu aprendizado é ainda mais doloroso, por só saber, ao fim de sua última batalha, que não tinha a capacidade, ainda, de ver além do aparente, já que não tinha sido capaz de notar que “Diadorim era mulher como o sol não acende as águas do rio Urucua” – momento este em que o narrador assume: “Eu conheci”¹¹⁹.

O Menino-Diadorim, desde o encontro às margens do de-Janeiro, ensinara a Riobaldo, portanto, a possibilidade de uma visão renovada e aberta para a capacidade da contemplação, do vislumbre, da elevação: uma visão simples, a visão contemplativa das belezas comuns escondidas na paisagem. Para Benedito Nunes (2009), Diadorim introduz Riobaldo no mundo maravilhoso e áspero do sertão, pois é esse Menino que “possui o conhecimento das coisas e mostra a Riobaldo a beleza das flores e dos pássaros” (NUNES, 2009, p. 154).

A religação do homem com a natureza, traço imprescindível para a concepção rosiana, engloba essa mudança de posicionamento diante do mundo e a

¹¹⁹ ROSA, 1986, p. 530

alteração da maneira como o sujeito olha e vê os elementos ao seu redor. A paisagem captada por um olhar infantil, genuíno e ingênuo traz uma força reveladora e uma representação simbólica desse contato nupcial e complementar com a natureza.

O homem renovado – ou a criança – é capaz de redirecionar os seus olhos para a natureza, e a paisagem que pode ser captada por esse olhar revela que contato íntimo esse ser estabelece com a natureza. Pode-se dizer, assim, que a paisagem apreendida pelo indivíduo revela qual relação ele estabelece diante daquela imensa natureza, do mundo infinito.

Para Riobaldo, essa aprendizagem da visão é necessária e importante – embora dolorosa – porque ele reconhece no sentido da visão a possibilidade de apreender o novo, a possibilidade de aprender, saber, conhecer – processos primordiais para a gestação do seu *status* de “ficar sendo”. O Menino ensinara Riobaldo a perceber mais do que o perceptível, e assim Riobaldo caminha consciente de ter na visão a chave para a descoberta, para a revelação – para sua epifania da claridade. Entretanto, embora ciente de sua travessia, ciente do desconhecido a ser apropriado, ele não poderia supor que essa aprendizagem de ver claramente ensinada por Diadorim estaria ligada, em última escala, à possibilidade de aprender a ver seu amigo além do visível.

CAPÍTULO 3

NÃO VI NADA. SÓ O CAMPO, LISO, ÀS VÁCUAS, ABERTO COMO O SOL

3.1 Ver o invisível: o olhar que transcende os olhos

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (Guimarães Rosa, em “O espelho”)

“Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente” – afirmou Guimarães Rosa em uma carta enviada a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, em 25 de novembro de 1963, ao tratar dos temas e do modo como caracterizava seus escritos e a si mesmo, acrescentando ser “profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita” (ROSA, 2003a, p. 90).

A pesquisadora Suzi Frankl Sperber, em seu famoso trabalho *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* (1976), dedicado à análise das leituras feitas por Guimarães Rosa, conforme os livros constantes em sua biblioteca particular, bem como os desdobramentos de tais leituras presentes na escritura do autor, apresenta considerações acerca da presença das leituras filosóficas, místicas e religiosas nas obras rosianas.

Diante dos estudos de Suzi Sperber, é relevante destacar que a aproximação de Rosa com pontos específicos de suas leituras filosóficas, religiosas ou espiritualistas, como Platão, Plotino, o gnosticismo, a Bíblia, o esoterismo, o espiritismo, recolhidas e analisadas por Sperber, revela a possibilidade de ampliar suas interpretações de leitura, mas não buscam encarcerar suas obras em uma ou em outra linha de pensamento.

De acordo com Sperber, o seu trabalho verificou, a respeito dos pensamentos filosóficos, religiosos ou místicos lidos por Rosa, “que nenhum se adequava integralmente à obra como um todo, nem a cada livro, senão apenas a partes, a

trechos de cada livro” (SPERBER, 1976, p. 16) – o que impossibilita qualquer forma de enquadramento exclusivo de perspectiva filosófica ou religiosa para a leitura e análise de sua obra, podendo-se observar traços diversos da vasta leitura desse autor gotejados nas suas páginas, pois, assim como o jagunço filósofo Riobaldo, que “bebe água de todo rio”, Rosa esclarece sobre suas inclinações religiosas que, “antes, talvez, como o Riobaldo do ‘GS:V’, pertença eu a todas” (ROSA, 2003a, p. 90).

Conforme o autor, os seus livros são repletos das suas preocupações religiosas e metafísicas; sendo ele “Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros)”, seus livros são embebidos de todas as perspectivas, já que “Os livros são como eu sou” (ROSA, 2003a, p. 90).

Ademais, a leitura da obra rosiana sob a ótica das variadas perspectivas elencadas por Rosa – isto é, uma leitura que observa as preocupações de ordem especulativa, um tanto metafísicas, religiosas e filosóficas que estão condensadas no interior de seus textos – talvez possa auxiliar na compreensão a respeito da percepção visual proposta por este trabalho.

O autor esclarece ao seu tradutor ter ficado espantado de perceber que nas novelas de *Corpo de Baile* os temas “poderiam filiar-se, de algum modo, aos ‘Diálogos’, remotamente, ou às ‘Enéadas’, ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck.” (ROSA, 2003a, p. 90).

Em uma das cartas enviadas ao amigo Paulo Dantas (entre 1957 e 1965), que consta no Caderno de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles (2006), Rosa revelou também as suas influências e, nelas, há igualmente referências à escolha das epígrafes, que Rosa enfatiza: “Não foi à toa aquelas epígrafes de Plotino ou de Ruysbroeck, o Admirável, para o meu *Corpo de Baile*. São um complemento de minha obra. Sou um contemplativo fascinado pelo Grande Mistério, pelo *O anel ou a Pedra brilhante*”.

Notemos ainda que Rosa afirma a seu tradutor Edoardo Bizzarri a presença em seus livros de uma essência “anti-intelctual” e a defesa do “primado da intuição”. Nas palavras de Rosa temos que:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o **altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração** sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, megera cartesiana. (ROSA, 2003a, p. 90, grifo nosso).

E a isso somemos, evidentemente, que “Quando escrevi meus livros, eu vinha de lá, dominado **pela vida e paisagem sertanejas.**” (ROSA, 2003a, p. 90, grifo nosso).

Para nosso esclarecimento quanto à temática da nova percepção visual e à compreensão do autor sobre o assunto, dentre as diferenças leituras de Rosa, escolhemos aqui fazer uma leitura mais atenta e detida daquelas que se apresentam em suas epígrafes de *Corpo de Baile* – Plotino¹²⁰ e Ruysbroeck¹²¹ – e acrescentaremos algumas observações das leituras de Platão.

Das oito epígrafes de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa apresenta quatro trechos de Plotino, três de Ruysbroeck, e uma de “Coco de festa”, extraído da cultura popular. Visamos encontrar a proximidade das leituras que Rosa teria feito do místico Ruysbroeck, o Admirável, e do filósofo Plotino, bem como a influência dessas leituras na sua obra – especialmente no que tange à temática da percepção visual, da visão.

Nas três citações de Ruysbroeck encontra-se referência a uma pedra preciosa, brilhante e perfeita. Temos nas epígrafes: 1. “Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe”; 2. “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as suas partes”; e 3. “A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve”.

Para a pesquisadora Tereza Paula Alves Calzolari, em sua tese de doutorado (*Três livros distintos e um só verdadeiro: A unidade de Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, 2010), essa pedra brilhante pode ser interpretada como o conhecimento. E, de acordo com Calzolari, o conhecimento representado pela pedra

¹²⁰Filósofo neoplatônico nascido em Licópolis (205 d.C – 270 d.C). Discípulo de Amônio Sacas, fundador do neoplatonismo em Alexandria. Plotino fundou uma escola em Roma, no ano de 244, onde conheceu seu discípulo, Porfírio, que foi o responsável pela organização dos 54 tratados de Plotino presentes nas *Enéadas*.

¹²¹Místico brabanção, do século XV, que escreveu em flamengo e a quem Rosa teve acesso em língua francesa. Sobre Ruysbroeck, o Admirável, e o aproveitamento e influências na obra de Rosa, Heloísa Vilhena da Araújo dedica a segunda parte de seu trabalho *Roteiro de Deus* (1996).

só será alcançado por meio da experiência, do aprendizado, adquirido paulatinamente pelo iniciado. Apenas ele compreenderá o seu verdadeiro nome e o que ela representa. O conhecimento constituiria assim o bem maior, o mais precioso, que o homem poderia alcançar. (CALZOLARI, 2010, p. 18).

Calzolari acrescenta, a respeito da pedra a que Ruysbroeck faz referência, que Heloísa Vilhena de Araújo, na segunda parte do livro *O roteiro de Deus* (1996) – trabalho dedicado à análise das epígrafes de Ruysbroeck em *Corpo de Baile* e as suas relações com a obra –, esclarece que

as citações de Ruysbroeck escolhidas por Rosa encontram-se no quarto capítulo de *O anel ou a pedra brilhante*, intitulado “Sobre a pequena pedra brilhante e sobre o novo nome do qual fala o livro dos Mistérios de Deus”, que trata do Apocalipse. (CALZOLARI, 2010, p. 19)

Buscando analisar a “pequena pedra brilhante”, pesquisamos no livro Apocalipse e observamos, no Capítulo 21, referência a doze pedras, os doze fundamentos da cidade Santa, a nova Jerusalém. Em Apocalipse temos que

E a construção do seu muro era de jaspe, e a cidade de ouro puro, semelhante a vidro puro. E os fundamentos do muro da cidade estavam adornados de toda a pedra preciosa. O primeiro fundamento era **jaspe**; o segundo, **safira**; o terceiro, **calcedônia**; o quarto, **esmeralda**; O quinto, **sardônica**; o sexto, **sárdio**; o sétimo, **crisólito**; o oitavo, **berilo**; o nono, **topázio**; o décimo, **crisópraso**; o undécimo, **jacinto**; o duodécimo, **ametista**. E as doze portas eram doze pérolas; cada uma das portas era uma pérola; e a praça da cidade de ouro puro, como vidro transparente. E nela não vi templo, porque o seu templo é o Senhor Deus Todo-Poderoso, e o Cordeiro. (Apocalipse 21:18-22, grifos nossos)

Ainda sobre uma pedra brilhante, notamos em Daniel, Capítulo 10, referência a uma visão tida por Daniel. Nessa visão, Cristo aparece com o corpo como de uma das doze pedras citadas em Apocalipse, o berilo:

E levantei os meus olhos, e olhei, e eis um homem vestido de linho, e os seus lombos cingidos com ouro fino de Ufaz; E o seu corpo era como berilo, e o seu rosto parecia um relâmpago, e os seus olhos como tochas de fogo, e os seus braços e os seus pés brilhavam como bronze polido; e a voz das suas palavras era como a voz de uma multidão. E só eu, Daniel, tive aquela visão. Os homens que estavam comigo não a viram; contudo caiu sobre eles um grande temor, e fugiram, escondendo-se. (Daniel 10:5-7)

O berilo é um mineral que, em estado puro, é incolor, mas que aparece matizado frequentemente por impurezas ou por outros minerais, apresentando assim

variadas cores como verde, azul, amarelo, vermelho e branco. Algumas variedades do berilo são consideradas pedras preciosas, como a sua variedade mais comum na natureza, que apresenta a cor verde, a esmeralda.

Algumas crenças, mitos e especulações envolvem a figura desse mineral; observemos algumas informações encontradas a respeito do berilo – todas de caráter místico e relacionadas ao conhecimento e à vidência.

Segundo crenças místicas, o berilo é conhecido como “pedra mágica”, “pedra do vidente” ou “pedra do poder”, pois a ela é atribuída a capacidade de aumentar os poderes psíquicos quando colocada na testa, ou quando segurada na mão esquerda ao meditar.

Ainda sobre o berilo, encontra-se que os druidas o utilizavam como um cristal divinatório, sendo chamado pelos antigos escoceses de “pedra do poder”. Constam informações de que as primeiras bolas de cristal tenham sido feitas de berilo, que mais tarde foi substituído por cristal de rocha.

Constam ainda informações de que o berilo foi considerado pelos gregos uma pedra que poderia ser usada para melhorar a visão e que os romanos o lapidavam para serem utilizados como óculos – que permitiriam observar melhor a luta dos gladiadores.

Investigando a origem dos óculos, o que se encontra é que há referências a esse objeto em textos de Confúcio, não sendo, entretanto, para correção, pois não possuíam lentes corretivas. Assim, a história dos óculos inicia-se em 500 a.C, por ser usado como adorno ou como discriminação social, mas a partir do século I d.C encontram-se referências às lentes corretivas.

As primeiras lentes corretivas eram feitas a partir de pedras semi-preciosas como o berilo, o quartzo e o cristal, que eram cortadas em camadas finas – funcionando como lentes de aumento para perto, e, mais tarde, passaram a ser usadas sobre os olhos.

Para o professor e pesquisador Ronaldo de Melo e Souza, é justamente ao berilo que Ruysbroeck faz referência nas epígrafes de *Corpo de Baile*, conforme considera na introdução de seu livro *A saga rosiana do sertão* (2008): “Além das epígrafes de Plotino, *Corpo de Baile* contém três epígrafes de Ruysbroeck, que se referem à pedra brilhante e preciosa [...]. A pedra se denomina berilo, uma forma pétrea ao mesmo tempo côncava e convexa” (SOUZA, 2008, p. 13).

Diante dessas leituras, a epígrafe de Ruysbroeck acaba nos aproximando do tema observado em “Campo Geral” e nos trazendo de volta à tona as interpretações acerca da nova forma de visão reconhecida nas leituras das estórias de Miguilim e de Riobaldo.

“Quem olha através do berilo consegue captar o que parecia invisível” – acrescenta Ronaldo de Melo e Souza a respeito do berilo, uma pedra capaz de ensinar ao homem o que Souza denomina “o ilumínio dos olhos do corpo e da mente” (SOUZA, 2008, p. 14).

Souza considera que as consciências que se deixam educar pela pedra citada por Ruysbroeck adquirem uma iluminação que “permite captar o princípio indivisível de todas as coisas” (SOUZA, 2008, p. 14). Dessa forma, para o pesquisador, o narrador rosiano, está iluminado pela lente translúcida da brilhante pedra, e, por isso, se torna capaz de ver o sertão da maneira como ele nunca foi visto.

Assim, o que a leitura das epígrafes de Ruysbroeck nos parece revelar é a temática do conhecimento, conforme os estudos de Calzolari (2010), vinculado ao ato de ver iluminado, de acordo com as análises de Ronaldo de Melo e Souza (2008).

A pedra brilhante pequena, redonda e igualmente plana, dada ao contemplativo aludida por Ruysbroeck e apresentada por Rosa em suas epígrafes parece estar relacionada ao ato de ampliar o conhecimento a partir da capacidade adquirida pelo ser de entrar em contato com o invisível e, ao contemplá-lo, ser capaz de vê-lo, senti-lo.

A respeito da contemplação observemos agora as palavras do místico Ruysbroeck analisadas pela pesquisadora Heloísa Vilhena de Araújo em seu artigo “Simplicidade de olhar”¹²². Para Ruysbroeck, a vida pode revelar uma experiência contemplativa, contanto que a mente esteja esvaziada das imagens sensíveis:

Se desejais ter **a experiência da vida contemplativa**, deveis, ornados de todas as virtudes de que falei, recolher-vos acima da vida dos sentidos, na parte mais elevada de vosso interior, e dirigir-se a Deus em ação de graças, em louvor, em respeito eterno; **deveis manter vosso pensamento despojado de toda imagem sensível** [...] o espírito descoberto diante de Deus como um espelho vivo para receber a semelhança eterna com ele. Vede, lá se **mostra uma luz intelectual** que nem os sentidos, nem a razão, nem a natureza, nem consideração penetrante podem compreender. Esta

¹²² Artigo que compõe o livro *Rosa e Machado* (2010), organizado por Marli Fantini.

luz nos dá liberdade e confiança diante de Deus. (RUYSBROECK *apud* ARAÚJO, 2010, p. 204, grifos nossos)

Essa mesma temática da contemplação e da visão do invisível está presentes no pensamento de Plotino, filósofo neoplatônico igualmente escolhido por Guimarães Rosa para compor as epígrafes de *Corpo de Baile*. Para uma análise do tema da contemplação e da forma de visão constantes no pensamento de Plotino, retornemos brevemente aos mesmos temas a partir de Platão.

A esse respeito, notemos que, em suas análises, Suzi Sperber compreende haver temas nos textos rosianos que evidenciam proximidade com as leituras do mito da caverna, do filósofo Platão. Conforme a pesquisadora, na obra de Guimarães Rosa, na qual constam diversos traços evidentes de apropriações de outras leituras de cunho filosófico e espiritual, estão presentes algumas temáticas que de maneiras diversas ligam-se ao “mito da caverna, ao esquecimento, à lembrança” e, para Sperber, esses temas são: “**ver de novo; ver com novos olhos; lembranças do além ou de um mundo inventado; tema da volta**” (SPERBER, 1976, p. 66, grifos nossos).

Dessa forma, observemos como os temas platônicos de ver de novo e ver com novos olhos, destacados por Sperber, aparecem na obra de Guimarães Rosa, investigando previamente o que sugere Platão com relação ao processo de aprendizado da nova maneira de olhar.

Recordemos que, conforme já levantado, Aduino Novaes, Gérard Lebrun e Marilena Chauí evidenciam nas leituras de Platão, em especial a partir da leitura do mito da caverna, a temática da *paideia* platônica do olhar, isso é, da educação para um novo olhar convertido que deve, desprendendo-se do mundo sensível, atingir o inteligível através da contemplação.

Diante da mesma temática, Alfredo Bosi (1999) destaca a possibilidade, portanto, de uma forma de olhar que transcende os olhos, aproximando da leitura de Platão as leituras de Plotino, no que tange à contemplação pura do Uno – o que Platão tratara como a contemplação do *eidós*.

Bosi diz que, olhando para a natureza, o olhar filosófico concebe a unicidade, o *uno*, o Ser primordial. E essa unicidade é difícil de ser apreendida, podendo ser conhecida apenas pela experiência interior, pois “É a mente que se espelha e se confirma na sua eterna identidade consigo mesma” (BOSI, 1999, p. 70). Um caminho

para o uno está também fora do ser, pela meditação das propriedades imutáveis das coisas mutáveis.

De acordo com Bosi, esse pensamento encontra sua origem remetida aos órficos e aos pitagóricos, tendo sido elaborado pela dialética de Platão e encontrado ressonâncias em Plotino, marcando o traço gnóstico e dualista de toda a filosofia neoplatônica, absorvida em parte por Santo Agostinho.

Essa forma, portanto, de transcendência, de busca da superação da finitude carnal apresenta-se a partir da fixação do olhar da mente nas formas puras. Conforme Bosi, “Transcender o olho físico é ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte” (BOSI, 1999, p. 70), e no platonismo encontra-se a educação desse novo olhar. O olhar que transcende os olhos é, portanto, o olhar que é capaz de contemplar e, assim, de ver o invisível e essencial. E nem todos os olhos são capacitados à contemplação, pois há o olhar que não é capaz de ver a ideia, mas apenas a sua aparência, “a sombra insubsistente da essência imutável” (Idem.), um olhar que só se permite captar o *eidolon*, a imagem, o simulacro, mas não a forma imperecível das coisas, a sua essência, seu interior.

Para Bosi, ainda, a lembrança é a atividade intrínseca da contemplação, porque pela contemplação abre-se a possibilidade de “uma visão mental que alcança os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo” (BOSI, 1999, p. 70). A contemplação, a *contemplatio*, é ainda o olhar com admiração que “pode descobrir que existe uma plenitude invisível de um mundo imperfeito” (NOVAES, 1999, p. 10); contemplar é também olhar religiosamente (*com-templum*) e a contemplação é a lembrança de Deus.

Marilena Chauí (1999) faz também considerações sobre a temática da nova visão compreendida por Platão e por Plotino. Chauí desenvolve as ideias de que, se para Platão, a educação do novo olhar determinava que a descoberta dos enganos e das ilusões da visão corpórea ensinasse a verdadeira visão, Plotino apresentava uma exigência ainda maior para esse aprendizado.

Plotino considera a necessidade de desprendimento do corpo e exige que

se fechem nossos olhos carnis (dados à nossa alma enquanto prisioneira do devir e do corpo) para que possa **abrir-se o olho do espírito** e que a alma, abandonando sua própria forma, receba a iluminação ofuscante do verdadeiro e, imersa na pura luz do sem forma originário,

perca a consciência de seu corpo, do mundo e de si mesma na fusão extática de um visão indizível, cumprindo de todo desejo, saciedade plena. (CHAUÍ, 1999, p. 49, grifos nossos).

Trata-se, portanto, de libertar os olhos e buscar uma visão desprendida dos limites da visão corpórea do olho carnal.

De modo semelhante, a tradição neoplatônica captada pelo cristianismo apresenta em teólogos, como Santo Agostinho, a aspiração à visão em Deus, ciente de que somente os santos chegariam ao êxtase da visão de Deus, que é descrita por Plotino. E diante da mesma temática, herdeiros da tradição, como São Paulo, consideraram a espera da luz sobrenatural a libertação dos malefícios da luz natural, como se pode observar na versão latina da *Epístola aos romanos*: “agora vemos através de um cristal, por entre as trevas, mas depois veremos face a face; agora conheço uma parte, mas depois conhecerei do mesmo modo que sou conhecido” (1 Cor 13:12).

A contemplação, que surge a partir de uma visão admirada e detida das formas, buscando ver além daquelas imagens o contato com o imutável, com o *Uno* ou com Deus – é uma nova forma de olhar o mundo que possibilita a religação do homem com a natureza e com a poesia entranhada na terra.

Heloísa Vilhena de Araújo (2010) analisa ainda o conto “O espelho”, de *Primeiras Estórias*, a partir da perspectiva da contemplação para Plotino. Tomemos nota brevemente do pensamento plotiniano, bem como façamos uma leitura do conto “O espelho” – no qual o autor teve a oportunidade de teorizar a respeito do olhar –, a fim de compreendermos a temática do aprendizado da nova visão, que intentamos aproximar das leituras de *Grande sertão: veredas*.

Em seu sistema filosófico, Plotino compreende a formação do universo como emanção do *Uno*, ou Um. Para ele, o *Uno* estaria como a ideia do Bem para Platão, ou seja, “além do ser”, e, portanto, não podendo ser pensando ou dito. O *Uno* é pura presença que só pode ser vivenciada em momentos supremos de união mística.

A primeira emanção do *Uno* é o *Nous*, o Espírito ou o Intelecto, que para receber tal forma, necessita do movimento de virar-se para contemplar o *Uno*. Dessa mesma maneira, o *Nous*, ao exercer sua atividade própria, contemplando o *Uno*, dará origem à *Alma* que se vira, igualmente, para contemplá-lo, e recebe sua forma: a razão discursiva, a consciência, o “eu”. Nessa perspectiva, tal capacidade de gerar

e contemplar dos entes vai diminuindo, de modo que a matéria não é capaz de contemplar e é um não-ser.

Dessa hipótese, compreende-se, enfim, que os seres nascem da contemplação infinita e é por intermédio da contemplação que o homem se torna apto a voltar ao infinito, ao Absoluto. Para Heloísa Vilhena de Araújo, “A alma, portanto – ou o “eu” –, deve afastar-se da matéria e voltar à contemplação do Um, origem de tudo, para existir verdadeira e plenamente na sua contemplação” (ARAÚJO, 2010, p. 193).

Para entrar em contato com essa presença única, plena do Absoluto, Plotino, então, faz um convite para a conversão do modo de olhar, de dar atenção, convida a uma “outra maneira de ver”. Plotino evidencia também que “É preciso cessar de olhar; é necessário, **fechando os olhos, trocar esta maneira de ver por uma outra e despertar esta faculdade que todo mundo possui, mas da qual poucos fazem uso**” (PLOTINO *apud* ARAÚJO, 2010, p. 194, grifos nossos), o que a pesquisadora considera e apresenta como uma “simplificação do olhar”.

O que Plotino parece solicitar, pois, é o abandono da maneira rotineira de ver, a maneira de ver do homem exterior, convertendo-a em uma forma de visão do homem interior.

Como já dito anteriormente sobre o olho na perspectiva filosófica de Plotino, no Dicionário de Símbolos, a visão aparece para Plotino como o princípio fundamental de contato com o *Uno*, com a existência superior da mais profunda essência, com o infinito e, por que não dizer, com o interior, consigo mesmo, com as zonas profundas e anteriores à lógica humana. Em Rosa, esse contato supremo de religião do homem com o mundo e consigo pode ser lido como integração com a natureza, com os animais, com o sertão. E apenas uma nova visão, como a prevista por Plotino, uma visão simples que rejeita e se abstém de ver o físico, o lógico, o puramente palpável e material, o imanente, é que pode levar o homem (do) interior a se encontrar consigo, a ver desnudada e revelada a vida, o espanto, a surpresa, a matéria vertente.

Do mesmo modo como o narrador de “O espelho”, Plotino convida a não ver. O narrador desse conto não vê nada e finalmente vê a dispersão da luz, a

transparência, “o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima”¹²³. Ele vê o invisível, o milagre que não estamos vendo. E ele só vê toda essa transparência quando nada mais procurava ver no espelho. E essa experiência pura, nítida, transcendente, reveladora, epifânica está presente nas obras de Rosa. Sobre essa experiência viva, Plotino diz que

Então, abandonando todo o conhecimento obtido por raciocínio lógico, conduzidos até ao belo e nele residindo, estendemos nosso pensamento até a quem somos; e, levados pela onda da inteligência, elevados até o cimo pela água entumescida, **‘vemos de repente’, sem saber como**; e a vista, ao aproximar-se da luz, não se limita a apresentar aos olhos um objeto diferente; o objeto que vemos é a própria luz [...] uma luz simples que engendra a inteligência e não se apaga ao engendra-la, mas permanece em seu ser próprio e engendra pelo simples fato de ser: pois, se ela não permanecesse em seu ser, seu produto não existiria mais. (PLOTINO *apud* ARAÚJO, 2010, p. 196, grifo nosso).

Acerca do homem exterior e do homem interior, no tratado em que descreve a beleza inteligível, Plotino fala que, como Narciso, o homem exterior deixa-se encantar pela imagem física no espelho das águas e se transforma em flor,

[...] nós, que não estamos habituados **a ver o interior das coisas**, que não o conhecemos, procuramos o exterior e ignoramos que é o interior que nos comove; como um homem que, com o olhar dirigido a sua própria imagem, procurasse alcançá-la sem saber de onde ela vem (PLOTINO *apud* ARAÚJO, 2010, p. 195, grifo nosso).

Acerca do novo modo de ver, elucidativas são as afirmações de Santo Agostinho – amplamente lido por Rosa, conforme anotações em seu arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP) – analisadas por Heloísa Vilhena de Araújo, a respeito de sua leitura da Epístola de São Paulo aos Coríntios, 13:12, em seu *De Trinitate*, livro 15, capítulo 23 e 24. Na I Epístola de São Paulo aos Coríntios, lê-se que “Hoje vemos como por um espelho, confusamente; mas então veremos face a face”. Destaca-se que em suas anotações, Rosa escreveu “S. Paulo = ‘o espelho’”. Para Santo Agostinho, aqueles que veem através deste espelho e deste enigma, como é permitida que seja a visão nessa vida, são os homens que veem a Deus por meio da imagem, uma vez que não podem ainda ver face a face e, se os homens tivessem purificado seu coração,

¹²³ ROSA, 2005, p. 118

perceberiam, talvez, que Ele, de quem a mente é este espelho, deve ser procurado por seu intermédio, e, no meio tempo, ser visto através dela de qualquer maneira que Ele possa ser visto, para que Ele, que agora é visto através de um espelho, possa ser visto face a face” (SANTO AGOSTINHO *apud* ARAÚJO, 2010, p. 202)

A travessia existencial perpassa cada canto do labirinto rosiano chamando a atenção de seus leitores para o prazer de aprender a ver de um modo plenamente novo, renovado. Para a gestação de um homem novo – pela imagem da criança, por exemplo – é necessário que coincida com um olhar cândido, puro, infantil, primordial, genuíno, capaz de perceber a beleza dos campos e dos bois, apto a capturar a essência da vida e da natureza pulsante, preparado para, no fim, no íntimo, no contato com a matéria vertente do mundo, encontrar-se consigo mesmo e, vendo-se, conhecer a si mesmo. E, de certo, trata-se de uma travessia perigosa e sem retorno.

É essa mesma conversão do olhar a que a pesquisadora Iolanda Cristina dos Santos faz referência em sua tese de doutorado. Para Santos, o iniciado precisa passar por uma profunda educação ou reeducação do olhar, caso queira “sobreviver às emboscadas e sair das trevas para a luz” (SANTOS, 2006, p. 19), já que ter olhos não implica necessariamente que se saiba ver.

3.2 “O espelho”: Uma leitura fenomenológica da nova visão

Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo. (Guimarães Rosa, em “O espelho”)

Um conto de natureza perceptivelmente filosófica, em cujo cerne encontra-se a descrição do ato de ver e as descobertas possíveis a partir dessa visão, “O espelho” encarna o complexo papel de guia para as novas alusões ao ato de ver e desempenha a função primordial de descrever o processo fenomenológico da nova concepção visual representada nas páginas e labirintos rosianos.

Por um lado, o conto “O espelho” representa o processo de formação do novo modo de olhar o mundo – para um homem cuja abordagem científica e lógica parecia, no início da narrativa, ser a mediadora da compreensão do ato de ver –, e,

por outro, é a própria representação da maneira como deve o leitor encarar a sua leitura. Em outras palavras, o processo fenomenológico da visão renovada, ao mesmo tempo em que se encontra encenado através da narrativa, revela-se como princípio norteador do novo pressuposto assumido como capacidade de ver.

Assim, enquanto o narrador apresenta sua experiência, o leitor deve também experimentar essa nova maneira de se relacionar com os espelhos, com as imagens, com as aparências, para enfim poder transformar sua leitura e sua representação de mundo, sendo capaz de – em contato com o processo epifânico de cada personagem – deparar-se também com suas verdades e se ver como um ser atuante e religado ao mundo, esclarecendo-se e sentindo a sua própria epifania.

Ademais, a fenomenologia da nova visão apresenta-se representada em um movimento duplo e dinâmico, uma vez que, enquanto o narrador desenvolve a sua narrativa, é a sua experiência de visão que ensina, ao mesmo tempo que encena, a nova visão. Assim, em síntese, a narrativa presente em “O espelho” é antes de tudo a própria representação do homem e a sua experiência de aprendizagem de ver de modo contemplativo, deixando de admitir a visão apenas como um sentido físico e lógico. A representação do ato de ver é reconstruída para o narrador a partir de sua experiência; e é a sua experiência narrada que – encenando o novo modo de ver – ensina o leitor o novo *status* da capacidade visual.

Dessa forma, o conto analisado é de extrema importância quanto à exegese da nova representação do ato de ver no interior das obras rosianas, pois a experiência do narrador revela a proposta do processo empenhado de aprendizagem da visão transcendente, metafísica, reveladora e epifânica: visão essa pertencente aos homens que buscam o encontro de sua interioridade, que buscam o seu conhecimento interior.

No conto “O espelho”, o narrador em primeira pessoa apresenta a sua aprendizagem lenta e gradual da substituição de uma visão imanente, lógica, física, aparente pela visão renovada, transcendente – do encontro consigo mesmo. Essa trajetória representada pelo narrador é compatível com a nova modalidade de visão assumida por este trabalho e, sem dúvidas, encarna a própria representação de uma aprendizagem filosófica, semelhante ao proposto para o conceito de contemplação por Plotino.

“– Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência”¹²⁴, convida o narrador-personagem acerca do novo processo de percepção visual e – consequentemente – de encontro consigo mesmo que já houvera encarado. É interessante ressaltar, aliás, que a narrativa em primeira pessoa pressupõe este pacto com o leitor: o leitor deve se lembrar no percurso do jogo assumido no ato da leitura que o narrador em questão apresenta um evento já conhecido por ele e que, portanto, tudo que for narrado representa a visão de alguém sobre aqueles eventos a partir de uma nova perspectiva, isso é, da perspectiva de quem já conhece a trajetória percorrida, já sabe. Movimento este que, recordemos, também pode ser observado na narrativa de *Grande sertão: veredas*.

Assim admitida a leitura, como um jogo irônico em que se representa o desconhecido a partir da perspectiva de um narrador para quem esse evento já é conhecido, da mesma maneira como na narrativa de Riobaldo, tudo deverá ser “a ponta de um mistério”. O modo como os eventos são narrados, portanto, deve ser observado e dele se deve sempre desconfiar, nenhuma palavra terá sido dita à toa.

O narrador inicia por dizer que será apresentada a sua experiência, que fora induzida, de modo alternado, por uma série de “raciocínios e intuições”. Assim sendo, não fora nem por pura intenção lógica e científica, tão pouco por mera vontade do acaso ou das sensações ocultas do interior do homem que a atitude de buscar a nova visão diante do espelho se desenvolvera.

O narrador continua por indagar ao seu interlocutor, suposto homem que sabe e estuda, se ele saberia o que é na verdade um espelho, revelando estar, porém, surpreendido “um tanto-à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram”¹²⁵.

Adiante, o narrador busca fixar sua explanação na conceituação concreta, ou seja, nos espelhos que captam e refletem as feições e o rosto. Ironicamente, entretanto, questiona seu interlocutor sobre a honestidade ou fidedignidade dos espelhos: “Como o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?”. Uns espelhos favorecem, outros deformam. “Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes”¹²⁶.

¹²⁴ ROSA, 2005, p. 113

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem.

A respeito do modo trivial, típico, demasiado humano de ver, que considera real apenas o visível, que tende à correção, à acomodação das imagens, que não aceita senão o seu prévio conceito de belo, que não concebe como possível a existência do não-aparente, o narrador esclarece que “os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciações de origem, defeitos com que crescem e a que se afizeram, mais e mais”. Havia, então, uma necessidade de se aprender a nova forma de visão. “Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente...”¹²⁷.

Em dado momento, enfim, o narrador conta uma experiência única com os espelhos: quando era moço, vaidoso e contente consigo, e estava em um lavatório, no qual havia dois espelhos, um na parede e o outro na porta lateral que estava aberta. Esses espelhos encontravam-se em um ângulo propício e faziam um jogo. O narrador, descuidado, avistou, enxergando por um instante uma figura desagradável, perfil de um homem repulsivo – o que o fez sentir náuseas, ódio, susto, “espavor”. E era ele mesmo quem ele via no espelho: “O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?”¹²⁸.

Desse instante em diante, passou a se procurar, a procurar o “eu por detrás de mim – à tona dos espelhos”¹²⁹. Mas o que haveria nos espelhos além do já aparente e visto? A alma do espelho? A reflexão do não-aparente, da não-realidade? A reflexão da alma de si mesmo, como a superstição dos primitivos?

Sua caçada, porém, intenta achar o seu próprio aspecto formal de modo desinteressado, neutro, impessoal, movido pela curiosidade, “para não dizer o urgir científico”. Passaram-se meses. “Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha **vera forma**”¹³⁰.

O que buscava, enfim, diante do espelho e do reflexo de sua face era “aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino”¹³¹ e, adiante, apresenta de que modo poderia fazê-lo: cita a ioga, os

¹²⁷ ROSA, 2005, p. 114

¹²⁸ ROSA, 2005, p. 115

¹²⁹ ROSA, 2005, p. 116

¹³⁰ ROSA, 2005, p. 116-7, grifo nosso

¹³¹ ROSA, 2005, p. 117

exercícios espirituais dos jesuítas, usados por filósofos e pensadores para se aprofundarem na capacidade de concentração; cita ainda ter recorrido a meios empíricos, como gradações de luz, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. E não era ainda possível ver o invisível.

O narrador confessa compreender o que lhe faltava: “Mas, era principalmente no **modus de focar**, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilitar-me: **olhar não vendo**. Sem ver o que, em ‘meu’ rosto, não passava de *reliquat* bestial. Ia-o conseguindo?”¹³².

Parece ser reivindicada a chave da visão renovada, da visão não limitante e completa por esse e outros narradores rosianos: “principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilitar-me”. A mudança que se deve operar é no modo de ver, é na forma como se relaciona com o objeto observado. Ver algo novo implica, portanto, em não ver o conhecido, o trivial, o preestabelecido e predeterminado. Ver o seu interior, implica, enfim, no aprendizado de ver o novo, o desconhecido e, portanto, olhar o espelho e não ver o bestial, o físico, o elemento hereditário.

Ao longo de sua trajetória, o narrador confessa ter abandonado a investigação, por ter se lembrado da representação do espelho para os antigos, rodeado por uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. Decidira parar com a investigação e assim passou meses sem se olhar em qualquer espelho.

Neste momento, enfim, quando nada mais procurava, quando sua investigação cessara e não havia mais uma busca racional e fixa em encontrar o escondido, o observador, sem querer – momento epifânico – viu. E o que o observador analítico e meticuloso viu foi o nada, o vazio, o claro, a transparência. “Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água límpidíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo”. E, por isso, o narrador indaga, parecendo estar assustado: “Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, **o invisto. O ficto. O** sem evidência física. Eu era – **o transparente contemplador?...** Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de deixar cair numa poltrona”¹³³.

¹³² ROSA, 2005, p. 117, grifos nossos

¹³³ ROSA, 2005, p. 118, grifos nossos

Esse vazio, entretanto, essa transparência, essa dispersão da luz, esse campo liso representam a claridade definitiva da epifania e do esclarecimento; ver o vazio, ver o nada, ver a água límpidíssima, neste contexto, equivale a dizer o encontro com o puro, o belo, a revelação dos sentidos do mundo. Aprender a olhar sem ver é um grande ensinamento de tapar os olhos para todo o trivialmente conhecido, previamente concebido, preestabelecido: os preconceitos, os valores estáticos, os dogmas intocáveis, a lógica da submissão, as causas estabelecidas. Olhar sem ver significa, por fim, ver o invisto, o ficto, a ficção, o inventado, o invisível, o milagre¹³⁴.

No entanto, não consideramos que o invisível equivale ao nada, porquanto o visível, o sensível apresenta-se povoado do invisível que, de acordo com o filósofo Merleau-Ponty, “é o relevo e a profundidade do visível” (MERLEAU-PONTY *apud* NOVAES, 1999, p. 14).

Ainda para Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível* (2000), “o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrura do invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele, é o que me é apresentado como tal no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 200). Assim, o invisível está presente no visível, aliás, “está prenhe do invisível”, muito embora não possa ser visto e, para Merleau-Ponty, “todo o esforço para aí [no visível] vê-lo o faz desaparecer, mas ele está na linha do visível, é a sua pátria virtual, inscreve-se nele (em filigrana)” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 200). Dessa maneira, para que possamos compreender plenamente as relações do visível, é preciso irmos até à relação do visível com o invisível.

E é por isso que o ato de ver é sempre uma insistente busca por ver além do que é visível, porque ver é, por princípio, ver mais do que o que se vê, uma vez que o sensível não é feito apenas de coisas aparentes. Para Merleau-Ponty, o visível, o sensível é também feito “de tudo o que nelas se desenha, **mesmo no oco dos intervalos**, tudo o que nelas deixa vestígio, tudo o que nelas figura, mesmo a título de distância e **como uma certa ausência**” (MERLEAU-PONTY *apud* NOVAES, 1999, p. 14, grifos nossos).

¹³⁴ A respeito desse tema, observamos que Santos(2006) também faz considerações sobre o conto “O espelho” e pressupõe para a leitura desse conto uma compreensão filosófica. Para Santos, “O espelho” pode ser considerado com a representação da nova forma de olhar, que permite ver o invisível, o oculto. Segundo a pesquisadora, “Um verdadeiro tratado sobre as formas do olhar se oculta e se revela por trás de uma expressão literária, que, por si só, já se manifesta como uma nova percepção do olhar.” (SANTOS, 2006, p. 31).

Para Heloísa Vilhena de Araújo (2010) pode ser feita uma comparação dessa passagem do encontro visual do narrador com o vazio a uma transcrição retirada de Plotino, em *Enéadas, i, vi, 8*, em que Plotino, conforme já analisado anteriormente, admite a visão da luz como o encontro consigo mesmo que só poderá ser atingido quando houver o desprendimento do conhecimento lógico, do raciocínio:

Então, abandonado todo conhecimento obtido por raciocínios, conduzidos até ao belo e nele residindo, estendemos nosso pensamento até a quem somos; [...] “vemos de repente”, sem saber como; [...] o objeto que vemos é a própria luz [...] uma luz simples que engendra a inteligência e não se apaga ao engendrá-la, mas permanece em seu ser próprio e engendra pelo simples fato de ser: pois, se ela não permanecesse em seu ser, seu produto não existiria mais (PLOTINO *apud* ARAÚJO, 2010, p. 196)

Ainda para Plotino, do mesmo modo como o narrador de “O espelho” que não vê nada, no encontro com a luz transparente, no encontro com esse novo objeto de visão, será anulada a separação do sujeito e do objeto contemplado e, se for lembrado que Plotino admite que só por meio da contemplação o ser pode elevar-se em contato com o Bem, com o *Uno*, a visão do campo liso equivale igualmente à contemplação do *Uno* e a conseqüente contemplação do “eu por detrás de mim”, pois o próprio eu torna-se transparente – “Eu era – o transparente contemplador?”

Para Plotino, essa nova visão, essa contemplação se dá quando a alma subitamente acha-se cheia da própria luz, já que essa mesma luz vem do *Uno* e é o próprio *Uno*.

Se não é iluminada por Ele, a alma acha-se privada de Deus. Mas, se é iluminada, **possui o que procurava**. E este é o seu verdadeiro fim: tocar esta luz, **ver esta luz por meio dessa luz, não a luz de um outro, mas a luz graças à qual, precisamente, ela vê**. O que a alma deve ser é a luz pela qual é iluminada. Pois também o sol não é visto por meio da luz de um outro. Como se realiza? **Elimine todas as coisas**. (PLOTINO *apud* ARAÚJO, 2010, p. 198, grifos nossos)

Dessa forma, o que se pode compreender é que a nova visão, a nova maneira de contemplar o mundo reivindica, enfim, um novo homem, o homem religado ao mundo e à natureza, um homem que busca a constante comunhão com o mundo e consigo mesmo; um homem renovado, primordial, genuíno, capaz de encontrar-se consigo interiormente.

Esse homem novo, renascido é antes de tudo a representação da força primeira do nascimento da criança. Assim, o narrador de “O espelho” não encerra

sua experiência por não ver nada em absoluto; ele se depara consigo na sua imagem brotando do seio do nascimento. O grande vislumbre, a potência da epifania visual emerge da imagem de luz, em cujo centro brota, explode, renasce “o ainda-nem-rostos”. E neste instante único em que o narrador acabara de ver-se em uma forte revelação, ele confessa já ter contato com o amor e naquele instante passava por nova aprendizagem: “Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria”¹³⁵.

O homem emergido do centro da luz é ele mesmo, mas em forma genuína e original, em seu formato de rosto criança: “quase delineado, apenas – mal emergido, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: o rostinho de menino, de menos-que-menino, só.”¹³⁶. Tal encontro consigo mesmo, com seu eu interior e anterior, com a plenitude da vida pulsante no seio infantil, evidencia a força epifânica da visão renovada.

A epifania da renovação visual é o cerne da reconstrução do homem, que passará a perceber o mundo ao redor e a si mesmo, a dinâmica da vida, o inesperado e o invisível dos dias, o duplo movimento fundador da vida e da morte; o homem que se renova e renasce, apto a contemplar a beleza telúrica e do interior dos seres, está também capacitado a aceitar a condição de existência plena marcada pela dualidade e pelas alegrias e tristezas da vida. Este novo homem está reconciliado com o mundo e com a natureza, com seus cavalos, seus bois e seus homens, está pronto e apto a perceber e aceitar a tristeza e a morte como não anuladoras da alegria e da vida.

O interior do homem encontra-se religado ao mundo em sua forma sublime, ingênua, infantil e espontânea, porque é original e não mascarada pela existência limitante dos homens. O encontro com seu interior – e com o rosto de “menos-que-menino” – faz do narrador um ser humano reconciliado com seu interior e seu exterior e vivente convicto das metamorfoses constantes e contínuas no nascer e morrer dos dias e dos homens. Esse (re)conhecimento, proposto nesse conto a partir da fenomenologia do novo modo de ver, da nova forma de percepção visual não limitante e condicionada, configura a grande epifania do narrador, o seu *salto mortale*, sua revelação como ser, como existência.

¹³⁵ ROSA, 2005, p. 120

¹³⁶ Idem.

Sua revelação, sua travessia epifânica se completa pela compreensão das diversas possibilidades de ver e de ainda reencontrar um novo ângulo, uma nova perspectiva visual e reinventá-la. Sua renovação, seu *salto mortale* surge pela compreensão da infinita e constante gestação e transformação dos homens e do mundo – e, portanto, de sua forma de olhar para eles – que capacita o homem a fechar os olhos e adotar e despertar “outra maneira de ver, que todo mundo possui mas de que poucos fazem uso” (PLOTINO *apud* ARAÚJO, p. 197-8).

Vale acrescentar às nossas análises os estudos sobre a obra rosiana que Kathrin Rosenfield apresenta em seu livro intitulado *Desenveredando Rosa* (2006). Rosenfield traz alguns apontamentos que podem elucidar a relação existente entre o processo de aprendizagem de visão representado pela trajetória do narrador de “O espelho” e a travessia existencial de Riobaldo, tema complexo e de extrema importância para os trabalhos aqui empenhados.

Conforme Rosenfield, no capítulo “A poética das Primeiras Estórias”, o livro *Primeiras Estórias* pode ser compreendido a partir de uma divisão em duas tríades: uma dessas tríades engloba os contos 1, 11 e 21, em que a décima primeira estória, “O espelho”, corta o conjunto das demais estórias em duas metades de dez contos, nas quais a primeira, “As margens da alegria”, e a última, “Os cimos”, correspondem-se em uma relação inversa. E essa opção por dividir a obra em duas partes não está presente apenas em *Primeiras estórias* e, como será visto mais adiante, encontra-se também no cerne da construção de *Grande sertão: veredas* e desempenha um forte papel significativo para o texto literário rosiano.

Nesse sentido, porém, a novidade de Rosenfield que pode nos ajudar a compreender essa narrativa central como a representação da fenomenologia da nova forma de visão, encontra-se em sua afirmação sobre a experiência assombrosa do narrador que serve como mediadora do exercício iniciático dos leitores e personagens de aprenderem a ver, ou em suas palavras, de “verter” o olhar. Para Rosenfield, portanto,

Na estória mediana (“O espelho”) repete-se, no registro lúdico-burlesco, a **experiência assombrosa de “verter” do olhar, experiência fundamental da travessia de Riobaldo**. Do maravilhamento do encontro com o “Menino” ao “horror do homem humano”, nada aconteceu, mas tudo mudou. (ROSENFELD, 2006, p. 159-160, grifos nossos)

Ainda diante dessa temática, observamos que o pesquisador Cláudio Correia Leitão, em seu artigo “O espelho, o amor e o olhar”¹³⁷, discorre sobre a possibilidade de leitura do relato de “O espelho” como “uma construção da noção de olhar” (LEITÃO, 2000, p. 151). Para Leitão essa construção do olhar presente na narrativa rosiana equivale à mesma construção que podemos notar no mito de Narciso e na conversão de São Paulo.

Notamos que, se a construção do novo olhar é necessária, porque o melhor olhar é aquele que “deseja e quer muito ver” (LEITÃO, 2000, p. 151), analogamente essa mesma percepção reverbera na fala de Prudenciniano, o guia de cego narrador de “Antiperipleia”, em uma inversão do adágio popular: “O pior cego é o que quer ver”. (ROSA, 1967, p.15).

Por fim, observemos que a experiência vivida pelo narrador d’“O espelho” representa um ritual que põe em cena, diante de seu ouvinte e de seus leitores, os experimentos feitos na fronteira sombria que delimita o concreto e o transcendente; e essa experiência pode ser compreendida como o “**aprendizado do olhar** com amor e de **descoberta**, não mais de auto-imagem, mas da **beleza das coisas**” (LEITÃO, 2000, p. 151, grifos nossos).

3.3 Eu vi o rio: O Encontro com o Menino

Soube-os: os olhos da gente não têm fim.
Só eles paravam imutáveis, no centro do
segredo. (Guimarães Rosa, em “O
espelho”)

Amanheci minha aurora. (Guimarães
Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

Essa forma de visão renovada, essa visão poética, que capta o interior e a essência dos seres, fora introduzida no percurso de Riobaldo a partir do encontro com o Menino, com “aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas”, que o fizeram aprender a ver na paisagem observada “as belezas sem dono” e a desconfiar da visão das aparências.

¹³⁷ Artigo que consta no livro Seminário Internacional de Guimarães Rosa - *Veredas de Rosa* (2000), organização de Lélia Parreira Duarte et al.

“Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?”¹³⁸, talvez seja o que motiva a narração de Riobaldo. Mas “é aí que a pergunta se pergunta”: já que a resposta implica a compreensão da sua existência inteira, pois Diadorim era um destino: “Gostava [dele] por destino, fosse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos”¹³⁹. E, no encontro com o Menino, Riobaldo não sabe como definir o que ocorrera, “Muita coisa importante falta nome”¹⁴⁰. Mas o que ele soubera é que havia passado por uma transformação, a travessia de sua vida.

Desse ponto em diante, o que busca Riobaldo é encontrar o sentido da vida e de seus sentimentos. O encontro com o Menino inicia Riobaldo na jornada da existência transformada, porque a partir desse momento ele reconhece ser possível efetuar a travessia, caso aprenda – é claro – a atingir o vau da vida, pela coragem e pela alegria.

E a travessia existencial dos aprendizados e dores de Riobaldo talvez possa ser compreendida também pautada num processo de travessia visual, ou seja, ao passo que Riobaldo desloca ou tem seu olhar deslocado do modo antigo e limitado de ver, sua travessia, sua existência – e o mesmo ocorre com a sua narração – ganham novos patamares, ganham novas experiências.

A partir dessa leitura buscamos traçar tal compreensão e, ademais, observar que a narrativa desenvolve-se de modo a convidar o leitor a perceber as revelações que Riobaldo fora tendo ao longo de suas experiências e, assim, todos – eu-narrado, narrador e leitor – experimentam simultaneamente o prazer do aprendizado de uma visão renovada.

Riobaldo se compreende como diverso dos demais jagunços, por ele deter a potência da capacidade renovada de ver – capacidade essa fruto do seu contato com os olhos do Menino; no entanto, não se pode observar Riobaldo como um homem já reconstruído desde o início da narrativa, isso é, ele inicia seu processo de transformação de modo gradual, conforme o desenvolvimento de sua travessia narrada.

Assim, em primeira análise, tem-se a afirmação de que o ato de narrar e seu modo de constituir sua narrativa equivalem à travessia de sua existência, dentro da qual passará por revelações e aprendizados. Enquanto narra, ele vivencia; do

¹³⁸ ROSA, 1986, p. 92

¹³⁹ ROSA, 1986, p. 331

¹⁴⁰ ROSA, 1986, p. 92

mesmo modo que, ao narrar sua vivência, reconstrói sua travessia existencial – personificando-a na travessia da estrutura de sua narração, pois “Viver é muito perigoso”, enquanto “Narrar é muito dificultoso”.

O processo de travessia e de busca pelo conhecimento ocorre desde o ato iniciático do encontro com o Menino nas margens do de-Janeiro. A primeira percepção da imagem do Menino já é, de antemão, uma grande epifania: “Aí, pois, de repente, vi um menino”¹⁴¹.

Se observada a construção fisionômica do Menino, o que se pode notar é justamente a ênfase dada a Riobaldo aos seus olhos e ao modo do Menino de olhar o mundo ao seu redor. Assim se apresenta a primeira descrição de Riobaldo sobre o Menino: “e era um menino bonito, claro, com testa alta e os olhos aos-grandes, verdes”¹⁴². E, ainda ao ser convidado pelo Menino a entrar no barco e fazer uma travessia, Riobaldo tem seus olhos deslocados até os olhos do Menino: “Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma...”¹⁴³.

Não por coincidência, conforme já destacado, as descrições e as lembranças de Diadorim, antes ou depois de o leitor ter reconhecido nele o Menino da travessia, são sempre mediadas pela força daqueles mesmos olhos verdes.

O Menino apresentara Riobaldo à nova forma de percepção do mundo: “Mas ele apreciava o trabalho dos homens, **chamando para eles meu olhar**, com um jeito de siso”¹⁴⁴, e durante o passeio pelo de-Janeiro, o Menino permanece deslocando o olhar de Riobaldo para as margens, para a vegetação, a natureza, a paisagens e seus viventes:

Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando **descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou**. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – ‘As flores...’ – ele prezou (ROSA, 1986, p. 87, grifos nossos).

O Menino iniciara Riobaldo na travessia de sua vida – e na sua travessia visual – a partir do contato virgem de seus olhos maravilhados e aprendizes. Ao passo que o Menino vislumbra e sabe contemplar a simplicidade e a vida pulsante e

¹⁴¹ ROSA, 1986, p. 85

¹⁴² ROSA, 1986, p. 86

¹⁴³ ROSA, 1986, p. 87

¹⁴⁴ ROSA, 1986, p. 86, grifo nosso

bela das águas e das matas, enquanto seus olhos brilham e iluminam a vista e a existência dos animais, Riobaldo vai aprendendo ser possível renovar o seu próprio modo de olhar, a fim de com esse aprendizado de olhar como aprendiz, descobrir os rumos de sua existência. O Menino, enfim, produziu em Riobaldo uma nova visão sobre o mundo – o que o faz beber dessas águas e não poder mais se apartar da vontade plena de beber mais.

É importante compreender na imagem do Menino um contemplador nato, um ser único e emblemático, uma existência que sempre se modifica – e que, por isso, é também ambíguo: “Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Nem piscava os olhos”¹⁴⁵. A primeira travessia de Riobaldo traz consigo a força das demais pretendidas: o Menino, sem medo, diz firme ao canoero: “Atravessa!”, e está iniciado o rito de passagem. Essa iniciação por sua vez é transmitida pelo narrador como um esclarecimento, uma epifania plena de claridade, de visão.

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! **Enxerguei os confins do rio, do outro lado.** [...] Medo e vergonha. [...] Não pensei em nada. Eu tinha o medo imediato. **E tanta claridade do dia.** O arrojo do rio e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto rio, **fechei os olhos.** Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. [...] A mentira fosse – **mas eu tinha arregalado doidos os olhos.** Quietos, composto, confronto, o menino **me via.** – Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: –“Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: –“ Eu também não sei.” Sereno, sereno. **Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz.** (ROSA, 1986, p. 89, grifos nossos)

Seu rito de passagem é visual. Quem tem coragem não carece de fechar os olhos, mas de abri-los mais e ver. E feita sua travessia, atordoado e sem compreender, ele aguentou “o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho”¹⁴⁶. Eles se olham, e o Menino põe a mão sobre a de Riobaldo, mostrando-se igualmente ambígua, feito o Menino: “Era uma mão branca, com os dedos dela delicados”¹⁴⁷.

A cena do encontro com o Menino é em muitos estudos analisada como um ritual de passagem, de iniciação – e, assim, igualmente a compreendemos: como um rito que inicia Riobaldo na aprendizagem de uma nova forma de olhar o mundo ao seu redor.

¹⁴⁵ ROSA, 1986, p. 88

¹⁴⁶ ROSA, 1986, p. 90

¹⁴⁷ Idem.

Acerca da temática do rito de passagem, é pertinente destacar que o professor Davi Arrigucci (1994) considera que a travessia do rio com o Menino representa uma “espécie de rito de passagem para a vida adulta”, mas que além disso essa travessia suscita “o mito – latente no motivo do encontro com a criança divina –, sugerindo com essa dimensão arquetípica, a metafísica, pela aproximação ao sagrado, como uma abertura à integralidade do ser.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 26).

De modo análogo, consideramos a renovada forma de visão investida na vida de Riobaldo através daquele encontro com os olhos do Menino um momento fulcral não somente para a existência, mas também para a narrativa de Riobaldo – porquanto a partir dessa cena, o romance se ordena e toma uma forma mais linear –, pois a visão guiada pelos olhos do Menino representa a abertura de Riobaldo para uma compreensão metafísica do ato de ver.

Ademais, a travessia de Riobaldo será sempre em busca de renovar esse encontro. E quando reencontrar o Menino, tempos depois, moço feito e como jagunços, seu vislumbre novamente chegará ao reconhecê-lo pelos olhos:

Soflagrante, **conheci**. O moço, tão variado e vistoso, era, pois, sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. **Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas**, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. (ROSA, 1986, p. 118, grifos nossos).

Se os dois conhecidos não podem se abraçar ou demonstrar entusiasmo diante dos demais, é pelos olhos que eles se reconhecem e se realizam: “Os olhos nossos donos de nós dois...”¹⁴⁸. Riobaldo percebe e indaga sobre as coincidências da vida e seus percursos. “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?”¹⁴⁹. O Menino havia feito sua iniciação na travessia da vida e ensinado que carecia de ter coragem; sua travessia da existência, mediada pelos olhos e o modo de ver do Menino (Reinaldo ou Diadorim), representará igualmente a sua aprendizagem da visão poética e simples.

Assim, para nós, a cena do encontro com o Menino representa o ritual de passagem de Riobaldo para aprender a ver e a contemplar a natureza ao seu redor

¹⁴⁸ ROSA, 1986, p. 118

¹⁴⁹ ROSA, 1986, p. 119

e, assim, transformar-se em um ser que diverge dos outros e se põe em travessia constante de aprendizado sobre si e sobre o mundo. E, se Riobaldo está em um grande processo de aprender a ver, é Diadorim quem é capaz de ver – porque vê e aprecia a natureza, porque vê o invisível, vê o claro claramente – e, além de fazer sua iniciação, continua no percurso de sua vida guiado seus passos (e o seu olhar).

Ademais, observemos que a leitura e análise dessa cena nos colocam diante da mesma perspectiva de visão apresentada por Plotino analisada anteriormente; notemos que a contemplação sugere ao mesmo tempo o olhar daquele que olha espantado, entusiasmado, fixamente para um objeto que exerce fascínio sobre ele, e o olhar daquele que deseja conectar-se, religar-se a uma forma elevada. Assim, contemplar é ao mesmo tempo estar admirado, mantendo o olhar fixo e extasiado e, por olhar fixamente, estar concentrado, desligando-se do exterior e se conectando com o objeto de contemplação. A contemplação é, simultaneamente, espanto e elevação.

Ao contemplar, o ser deixa-se entrar em contato com o novo, o inédito e o espontâneo da vida – uma vez que se trata de uma maneira específica de ver o mundo – e adquire a possibilidade de, quieto, em silêncio, buscar a elevação, o êxtase. A contemplação é uma epifania, que paralisa pelo olhar e impulsiona a busca pela transformação.

Para Plotino a contemplação é uma atividade da Alma, que – criada pelo *Uno* – almeja, intenta religar-se a Ele. Todas as Almas, ligadas porque derivadas do mesmo princípio, derivam do *Uno* e, por isso, apresentam a possibilidade de se unirem a Ele. As Almas sentem-se atraídas pelo *Uno*, sentem amor pelo *Uno* e vontade de se religarem a Ele, para retornarem à origem delas. A experiência da contemplação é, assim, para Plotino a forma de união das Almas com o *Uno*.

De acordo com as descrições de Plotino, o momento da contemplação ocorre de modo repentino, de súbito, quando não se espera, o que ocorre com Riobaldo, que encontrara o Menino “de repente”.

Para que se dê a contemplação da natureza, que leva à visão do *Uno*, é necessário simplicidade no modo de olhar e, além disso, o olhar contemplativo exige quietude, calma e silêncio: atributos pertencentes ao Menino, que “Tudo fazia com

um realce de simplicidade”¹⁵⁰ e cujos olhos “luziam um efeito de calma, que até me repassasse”¹⁵¹. O Menino, portanto, apresenta características necessárias para a contemplação, pois fica em silêncio, age com calma, apresenta quietude, tranquilidade e simplicidade em seu olhar, pontos citados por Plotino como necessários para se chegar à contemplação.

Ainda conforme Plotino, quando ocorre essa união pelo olhar contemplativo, a Alma não é capaz de sentir, ou pensar em nada, ela apenas sente a unidade e se integra ao *Uno*. Essa experiência de religação ao *Uno* pode ocorrer durante a vida, algumas vezes, sendo, porém, uma experiência momentânea, passageira e não constante. Tendo a Alma atingido a contemplação, ela é capaz de momentaneamente ligar-se ao seu criador.

Após a contemplação, a Alma sempre retorna da experiência, visto que se trata de uma experiência contemplativa transitória; retorna ao seu estado de consciência, ao estado comum do raciocínio discursivo, porém, modificada. O homem que passa pela experiência reconhece-se transformado. A experiência não sendo constante nem permanente, termina e o homem retorna de seu momento contemplativo, mas é capaz de se sentir modificado.

No momento da contemplação, um momento sem movimento, sem ação ou pensamento, o homem não sente, não pensa em nada; as sensações da experiência só podem ser resgatadas pela memória, pelas lembranças daquele momento. O homem pode pela memória lembrar-se das imagens, o que traz para ele as sensações de bem-estar, de alegria, de felicidade.

“(...) queria novidade quieta para meus olhos”¹⁵² – afirma Riobaldo acerca da sua permanência no porto do de-Janeiro, momentos antes de encontrar-se com o Menino. E Riobaldo, à primeira vista, encanta-se pela figura daquele Menino e o olha de maneira atenta, contemplativa, admirada: “eu olhava para esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido”¹⁵³, embarcando com o Menino em uma viagem sem volta, pois indo a seu esmo, será ensinado a ver o que nunca havia visto, a contemplar o que parecia insignificante, observar no visível o invisível que se esconde.

¹⁵⁰ ROSA, 1986, p. 86

¹⁵¹ ROSA, 1986, p. 87

¹⁵² ROSA, 1986, p. 85

¹⁵³ ROSA, 1986, p. 86

Nos primeiros indícios de medo expressos por Riobaldo ao fazer a travessia do rio, perguntando se de onde estavam já retornariam à margem, o Menino perguntou, com simplicidade e paz, para que ele deveria retornar. O Menino ensina a Riobaldo a contemplação com calma, levando-lhe a paz das paisagens a partir de seus olhos. E no meio da travessia Riobaldo tem medo, mas começa a perceber, a olhar e a ficar deslumbrado com aquela paisagem que se abria inédita aos seus olhos: “Enxerguei os confins do rio, do outro lado” – embora o medo não passasse, a luz se tornava mais forte aos seus olhos: “Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia”¹⁵⁴.

Finalizando-se a travessia do Rio-de-Janeiro para a chegada até o Rio São Francisco, Riobaldo afirma ser capaz de ver: “Eu vi o rio”, ele afirma; e no mesmo instante em que vê o rio, vê também que os “olhos dele, produziam uma luz”¹⁵⁵. Após a visão do Rio São Francisco, momento marco de sua travessia, Riobaldo acrescenta dizendo: “O que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia”¹⁵⁶. E a essa visão conquistada na travessia equivale também à exclamação de Riobaldo: “Amanheci minha aurora”¹⁵⁷.

Após atravessarem o Rio São Francisco, os dois meninos ficam na outra margem e logo retornam. “Dessa volta, não lhe dou desenho – tudo igual, igual”¹⁵⁸ – e a exemplo do que aponta Plotino, a Alma que contempla une-se momentaneamente ao *Uno*, mas não é um estado permanente, ela retorna ao seu estado comum. Plotino acrescenta, ao descrever a experiência do contato com o *Uno* pela contemplação, que a Alma não sente nem pensa nada, mas reconhece em si uma transformação: “eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável”¹⁵⁹.

“Eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente”¹⁶⁰ – é o que Riobaldo compreende como a motivação daquela experiência ocorrida com ele. Recordemos que, conforme Plotino descrevera, embora a Alma não possa se recordar plenamente da experiência, pode compreender a sua transformação e a sensação de alegria que lhe acomete.

¹⁵⁴ ROSA, 1986, p. 88

¹⁵⁵ ROSA, 1986, p. 89

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ ROSA, 1986, p. 90

¹⁵⁸ ROSA, 1986, p. 91

¹⁵⁹ ROSA, 1986, p. 92

¹⁶⁰ ROSA, 1986, p. 93

Atentamos, por fim, na leitura dessa cena, a semelhança desse contato dos olhos de Riobaldo com os olhos do Menino na travessia com o modo como se conectam os olhos do narrador aos olhos de Reinaldo, no momento em que Riobaldo e seu companheiro selaram seu destino e sua amizade. Nessa ocasião, Reinaldo pergunta a Riobaldo sobre a amizade que os unia: “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?”. E, selando a amizade dali em diante, Riobaldo responde: “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!”¹⁶¹.

Firmada a amizade entre os dois, o narrador Riobaldo recorda diante daquele instante “Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo”¹⁶². Dessa forma, se, no primeiro encontro com o Menino, na canoa da travessia, Riobaldo afirmara ter amanhecido sua aurora, igualmente, ao selar amizade com o Moço que fora reencontrado, os olhos produzem um efeito semelhante, expresso por Riobaldo como a capacidade de ver “as cores do mundo”.

Observemos que nas duas expressões reverberam a metáfora do nascimento, ou do renascimento: a primeira sob a representação da claridade e a segunda da visão – que se complementam. Se Riobaldo amanhecera na travessia com o Menino, porque conhecera a nova possibilidade de ver o mundo, o contato com Reinaldo o faz resgatar aquela capacidade de visão, o que o faz (re)ver as cores do mundo.

Podemos notar, por fim, no interior de Riobaldo o potencial de visão do menino Miguilim, ou mesmo de outros personagens infantis que têm o olhar modificado, e esse espírito infantil que se encontra em Riobaldo brota, pela primeira vez, naquele encontro do narrador com o Menino-Diadorim.

Notamos que Santos (2006) considera que no encontro com o Menino, “conhecemos a coragem do garoto Diadorim que se funde com a natureza circundante, ao mesmo tempo que temos a visão do menino Riobaldo diante das demonstrações de força de Diadorim.” (SANTOS, 2006, p. 4).

Esse encontro é marcado por uma troca de olhares que inicia Riobaldo em sua travessia, ao passo que igualmente tem importância definitiva para Diadorim; e o

¹⁶¹ ROSA, 1986, p. 127

¹⁶² Idem.

significado do primeiro encontro e do olhar trocado entre aquelas duas crianças, eles levarão consigo para a vida inteira.

CAPÍTULO 4

EU ATRAVESSO AS COISAS – E NO MEIO DA TRAVESSIA NÃO VEJO

O que meus olhos não estão vendo hoje,
pode ser o que vou ter de sofrer no dia
depois-d’amanhã. (Guimarães Rosa, em
Grande sertão: veredas)

Os olhos do Menino-Diadorim convidaram Riobaldo a fazer a sua primeira travessia – uma travessia física que reverberaria em todos os seus caminhos. A partir do contato com o Menino – e com “aqueles esmerados esmertes olhos” –, o ritual de passagem pelo qual Riobaldo passara o fez perceber a necessidade da coragem e da alegria: atributos que somente podem ser adquiridos através de um processo longo de aprendizagem.

Riobaldo encontra-se diante do mundo, sabendo-se um homem diferente, diverso – o que o faz indagar sobre a sua existência e trilhar um caminho árduo em busca do conhecimento de si mesmo, guiando-se desde então pelos olhos de Diadorim. A sua primeira travessia na canoa abriu seus olhos para uma nova possibilidade de ver mundo – e essa visão renovada será perseguida por toda a sua existência e incitada em seu interlocutor e em seu leitor.

Riobaldo olha e busca ver o mundo e os seres ao seu redor porque quer saber e compreendê-los, compreendendo, então, a si mesmo – mas ele sabe que se trata de um aprendizado longo, que implica uma travessia padecida.

Diante do tema do conhecimento, da compreensão, observemos que Iolanda Cristina dos Santos também compara Riobaldo e Miguilim no que tange à curiosidade, à vontade de saber, de conhecer e, para a pesquisadora, tanto para Riobaldo quanto para Miguilim “olhar e compreender são atos gêmeos, colados” (SANTOS, 2006, p. 23) – pois os dois indagam, perguntam e, por isso, olham muito.

Para Santos, esses personagens possuem uma forma de perceber o mundo que “resulta num sincero e obsessivo desejo de organizar e compreender” (SANTOS, 2006, p. 23) – o que para ela é ainda mais evidente em Riobaldo, pois

é em *Grande sertão: veredas* que a obsessão pelo olhar encontra seu ápice. Riobaldo é o personagem fulcral no que se refere ao aprendizado do

olhar. Suas falas deixam claras as diversas tentativas que o personagem faz para compreender o seu lugar, se não, para encontrá-lo. (SANTOS, 2006, p. 23)

Riobaldo, entretanto, sabe que aprender é uma travessia muito perigosa e que são necessários muitos esforços para chegar ao patamar de conhecer, compreender, saber. Dessa forma, Riobaldo narra a sua travessia e incita no seu interlocutor uma passagem semelhante, que também o faça conhecer e compreender o que é a vida.

Essa temática foi amplamente estudada e analisada por Elizabeth Hazin em sua tese de doutorado e algumas de suas considerações podem servir como base para o aprofundamento de tais questões.

Em seu artigo “O arquivo como espelho: Reflexos no *Grande sertão: veredas* de artigos e revistas encontrados no Arquivo Guimarães Rosa”¹⁶³, Hazin esclarece que um dos traços principais de Riobaldo é a angústia existencial, “resultado do desejo de Guimarães Rosa de escrever um livro que revelasse o interior do homem jagunço e suas preocupações” (HAZIN, 1998, p. 26). Assim, a leitura de *Grande sertão: veredas* deixa transparecer que a narrativa de Riobaldo é uma “travessia de um estágio a outro de sua existência, ou seja, em termos esotéricos, a passagem da ignorância à lucidez” (HAZIN, 1998, p. 26).

Dessa maneira, saber, “pensar com poder”, significa para Riobaldo ser livre, ser dono de si mesmo, o que vai sendo conquistado gradualmente – e a sua história narrada representa justamente “a história do processo de evolução de Riobaldo” (HAZIN, 1998, p. 28). O que, analogamente, nos parece representar uma transformação no seu modo de mirar e ver o mundo.

Ainda para Elizabeth Hazin, em seu artigo “A terceira travessia (Uma leitura de *Grande sertão: veredas*)” (1994), Guimarães Rosa utiliza-se em seu livro de um “grande binômio imagético [...]: o **claro-escuro**” (HAZIN, 1994, p. 24, grifo da autora).

Além disso, em *Grande sertão: veredas*, uma narrativa de memórias em primeira pessoa, os dois momentos temporais, o agora e o passado, aparecem bem definidos e estão caracterizados pela distinção que Riobaldo faz entre eles: “O

¹⁶³ Artigo publicado no livro *A astúcia das palavras* (1998), organizado por Lauro Mendes e Luiz Cláudio Oliveira.

saber e o **não-saber** demarcam a diferença” (HAZIN, 1994, p. 24, grifos da autora), pois o não-saber remete ao passado e ao perigo de viver, enquanto o saber resulta da travessia de esclarecimento que o livro representa.

Observemos que a mesma distinção temporal aparece também para Riobaldo configurada como uma trajetória de ser capaz de ver o que antes não se via: “Tarde foi que **entendi mais do que meus olhos**, depois das horrorosas peripécias, que o senhor vai me ouvir”¹⁶⁴ e “O que **meus olhos não estão vendo hoje**, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois-d’amanhã”¹⁶⁵. Essas comparações sugerem haver relação para Riobaldo entre o passado e o não-saber com aquilo que ele não tinha a capacidade de ver, ao passo que o saber, do agora, seja um resultado da travessia de esclarecimento que o fizera aprender a ver.

Assim, o que Riobaldo está relatando ao seu interlocutor representa a travessia empreendida por ele – a passagem da ignorância para a sabedoria: “uma verdadeira aprendizagem da liberdade, liberdade que tem, para Riobaldo, conotação de virtude” (HAZIN, 1994, p. 25). E, se “Vau do mundo é a coragem” e “O vau do mundo é a alegria”, atravessar significa, portanto, “perder o medo e aprender a alegria” (HAZIN, 1994, p. 26) – ensinamentos propostos pelo Menino em seu primeiro encontro.

Dessa forma, Hazin acrescenta e avança em seus estudos propondo, portanto, que os dois momentos da travessia de Riobaldo, o do saber e o do não-saber, é que se encontram “metaforizados, no livro, pela dialética **claro-escuro**” (HAZIN, 1994, p. 26, grifo da autora). E essa metáfora, conforme a pesquisadora, é utilizada na obra em três níveis: no nível da literalidade; no da metaforização propriamente dita; e no da narratividade.

Conforme as suas pesquisas, Hazin afirma que as palavras claro e escuro são aplicadas no nível literal – nas descrições da natureza, dos dias e das noites, das pessoas, dos animais – para “intensificar o propósito metaforizante, como se tudo nesse livro obedecesse a um plano apriorístico, a partir do qual se delineassem as personagens, a paisagem – a vida, enfim.” (HAZIN, 1994, p. 28).

Elizabeth Hazin nos esclarece adiante que, em *Grande sertão: veredas*, a verdade, a alegria, a coragem, a liberdade, o saber, o amor estão metaforicamente

¹⁶⁴ ROSA, 1986, p. 442, grifo nosso

¹⁶⁵ ROSA, 1986, p. 457, grifo nosso

associados à luz e à claridade, “enquanto que o falso, a tristeza, o medo, a prisão, a ignorância, o ódio, às trevas e à escuridão” (HAZIN, 1994, p. 28).

Desse modo, tais pesquisas nos elucidam que durante a narrativa Riobaldo oscila constantemente entre o claro e o escuro, entre o saber e o não saber, porque “o que ele está narrando a seu interlocutor é justamente a travessia de uma à outra margem de sua vida” (HAZIN, 1994, p. 30) – o que pode ser representado pelo neologismo “esclaro”: criação dele que, além de ser capaz de condensar os dois estados, implica ainda “a dinâmica da passagem de um para o outro” (HAZIN, 1994, p. 30).

Riobaldo esclarece saber que “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta, esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”– e é possível observar a importante relação que Riobaldo faz entre a claridade e o aprendizado que caracteriza a sua travessia, isso é, aprender a ter coragem e alegria está intimamente ligado ao clarear do dia:

O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. **Ao clarear do dia.** (ROSA, 1986, p. 278, grifo nosso).

Atravessar, portanto, é chegar à claridade – processo gradual, que analogamente observamos na relação entre passar de não-ver e chegar a ver, pois, se “só aos poucos é que o escuro é claro”¹⁶⁶, é porque “Aos pouquinhos é que a gente abre os olhos”¹⁶⁷.

Outrossim, diante da dialética claro-escuro, Hazin acrescenta o terceiro nível de utilização dessa metáfora: o da narratividade. Para ela, Riobaldo guia através da sua fala o seu interlocutor em uma “verdadeira travessia, também para este, pois a narração caminha – ela mesma – do escuro para o claro” (HAZIN, 1994, p. 32). Dessa maneira, se a travessia é lenta, gradual e sofrida para Riobaldo, também deverá ser para seu interlocutor: “Aqui, a luz se faz ao mesmo tempo para ambos: para Riobaldo que re-vive (e que, talvez, somente aí, no instante da verbalização, descubra o que foi a sua vida) e para o interlocutor, que finalmente conhece o segredo tão adiado” (HAZIN, 1994, p. 33).

¹⁶⁶ ROSA, 1986, p. 165

¹⁶⁷ ROSA, 1986, p. 132

Acrescentamos aqui essa presença da luz – que se faz ao mesmo tempo para o narrador e para seu interlocutor – como a fonte que permitirá a ambos, no momento do diálogo, olhar e ver com novos olhos: o que para Riobaldo equivale a rever a sua vida e, assim, compreendê-la.

E essa forma de iluminação, esse conhecimento adquirido por Riobaldo em sua travessia – e a que é incitado o seu interlocutor – surge durante a fala do narrador inúmeras vezes, ou fazendo referência a si mesmo, nos momentos de descobertas – “Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente”, “ou dirigindo-se ao interlocutor, numa espécie de advertência: ‘Mire e veja’, equivalente a ‘descubra você, como eu descobri’” (HAZIN, 1994, p. 33).

Riobaldo narrador já viu e já sabe o que antes não foi capaz de ver e, assim, incita e convida seu interlocutor, propondo-lhe uma alerta constante para que ele também adquira os olhos de mirar e ver o claro claramente.

A partir do uso do binômio claro-escuro no nível da narratividade, Hazin compreende haver um espelhamento entre as duas partes do livro, dividido por uma pausa reflexiva de Riobaldo, que alerta ao seu interlocutor já ter narrado toda a história – que agora ele passa a recontar. E, a partir desse momento, “é como se Riobaldo re-contasse – de outra maneira – a mesma coisa, sendo que, desta feita, decifrando (=tornando claro) o que apareceu cifrado (=escuro), na primeira parte do livro, como se o livro tivesse um caráter especular”(HAZIN, 1994, p. 35) – e, assim, o que se tem em *Grande sertão: veredas* é uma grande travessia de Riobaldo, que equivale à travessia do interlocutor e à travessia do leitor.

De modo semelhante, o espelhamento entre as partes da obra, que manifesta de modo claro o que antes se mostrava escuro, também está presente no que se referente à capacidade de ver; assim, há na obra um equivalente espelhamento que manifesta a passagem do não-ver para o ver, pois à primeira vista nem Riobaldo nem seu interlocutor nem seus leitores são capazes de ver o que aos poucos se tornará evidente na jornada narrada por Riobaldo.

A claridade e o conhecimento aparecem intimamente associados na leitura de *Grande sertão: veredas*. E para este trabalho a ligação entre claridade e visão não pode ser negligenciada e o que essa relação parece nos revelar é a possibilidade, portanto, de associação da visão com o conhecimento, de modo análogo ao compreendido nos estudos de Hazin, tendo em vista a leitura atenta do alerta de

Riobaldo aos esclarecimentos e conhecimentos que podem vir a ser adquiridos, por meio da repetição “Mire e veja”.

Nesse sentido, Iolanda Cristina dos Santos pode nos acrescentar acerca da evidente necessidade de ver e de rever no relato de Riobaldo. Santos considera que diante de seu interlocutor silencioso, Riobaldo tem o privilégio de contar tudo e perfazer o seu caminho, em um diálogo que, em verdade, “é um mergulho dentro de si mesmo” (SANTOS, 2006, p. 23).

Durante esse mergulho, por Riobaldo estar partilhando suas aflições com um interlocutor que o leitor não pode ouvir, “temos a ilusão de que Riobaldo é compreendido por alguém, e que este interlocutor o ajuda a clarear as vistas” (SANTOS, 2006, p. 23) – ao passo que o que realmente se realiza é a compreensão de Riobaldo por si mesmo, em uma narrativa que, por possibilitá-lo – ao recontar – (re)ver o que antes não houvera visto, o permite clarear a sua vista e a sua própria existência.

Atravessar é, portanto, representado pelo “esclaro”, isto é, pela passagem de Riobaldo da escuridão para chegar até a claridade, pela sua travessia de esclarecimento. Essa é a trajetória do homem rosiano, a travessia para o encontro e o confronto com as verdades e as não-verdades, com o saber e o não-saber, com o aparente e o não-aparente, com o escuro e com o claro, tendo em vista que a travessia implica a existência de ambas as margens, ambos os lados experimentados por seus personagens.

A fim de compreender as relações entre conhecimento, claridade e visão, observemos uma breve análise de Marilena Chauí. Em sua pesquisa investigativa acerca da origem das palavras relacionadas ao ato da visão, Chauí (1999) indaga de onde teria surgido a equivalência entre a verdade e a visão perfeita, quando usamos expressões como ser “evidente” ou “sem sombras de dúvidas”, enquanto a dúvida aparece associada à sombra, à escuridão, já que é comum que se enfatize uma certeza com a expressão “é claro!”.

Para a pesquisadora é possível observar como dentre a gama de significados atribuídos aos olhos e à visão há diversos que apresentam “o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento” (CHAUÍ, 1999, p. 34). Chauí acrescenta à análise ligações profícuas entre o conhecimento e a visão, que se iniciam, já de antemão, se notarmos que o conhecimento guarda em si a *theória*: a ação de ver e de

contemplar. Para Chauí, a filosofia – teoria do conhecimento – compreende-se vinculada à contemplação, visto que ela nasce do *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar, no momento em que o ser se volta para o *théorema* – para o que se pode contemplar, a regra, o espetáculo, o preceito, que é visto pelo espectador, o *théoros*.

Ver, especular, examinar, observar, meditar são ações intimamente ligadas, tanto do ponto de vista etimológico e semântico, quanto no das práticas cotidianas que levam ao conhecimento, ao saber – porquanto aquele que investiga, quer saber, é curioso, analítico, deve estar sempre disposto a essas ações. O ato de olhar e examinar leva o indivíduo ao saber.

Ainda conforme Chauí, há uma grande escala de vocábulos que vão desde *phaós* – luz, luz dos astros, luz do dia, luz dos olhos, flama, vi à luz, nascer, vivente – até *phaiós* – sombrio, cinza, escuro, luto. Assim, entre a luz e treva, a vida e a morte, estão espalhadas as palavras do visível: *ta phaea*, que equivale aos olhos – chamados pelos pitagóricos e pelos platônicos de faróis, isso é, “os olhos portados de luz”; *phaédo*, que significa sol, ao passo que *phaeino* equivale a brilhar, irradiar, iluminar, enquanto *phaidós* significa brilhante, luminoso, claro, sereno, puro, alegre; *phaidrô* é o mesmo que fazer brilhar, tornar radioso, alegre e *phaino* significa fazer brilhar, fazer aparecer, mostrar e mostrar-se, manifestar e manifestar-se, dar a conhecer o caminho, guiar, dar a conhecer a palavra, explicar; e *phainómenos* que equivale a visivelmente, manifestamente, claramente, donde provêm fenômeno – e seu conhecimento, a fenomenologia –, fantasia, fantasma, fantástico.

O conhecer é proveniente da vontade de obter o conhecimento, assim, conhece aquele que é curioso, que especula, que investiga – e a curiosidade, segundo Santo Agostinho, “é afecção primordial dos olhos, que se dizem *to ósse*, sede do ato visual” (CHAUÍ, 1999, p. 34). E, ao se analisar suas raízes etimológicas, é possível encontrar que *óphis* é ação de ver, mas também equivale a espetáculo, aparição, sonho, visão e visão mística, enquanto *opheio* é desejar ver, ser curioso e ávido.

Segundo Chauí, são provenientes da mesma raiz indo-europeia – *ok* –, em latim, tanto a palavra *oculum* (olho), quanto *occultus* (oculto) e *occultatio* (ocultamento); ao passo que de *kelo* derivou-se *celo* (esconder) e *cella* (esconderijo, cela, cova).

Assim, conhecer – produto do desejo de saber, da curiosidade, afecção primordial dos olhos – leva ao descortinamento do escondido, do oculto, porque o conhecimento ilumina, torna claro, torna visível, esclarece. Em última instância, portanto, somos levados a compreender que conhecer e ver são sinônimos, ações – mais do que intrínsecas – equivalentes e que aparecem intimamente relacionadas tanto no campo semântico quanto propriamente em seus atos.

Conhecer é ser capaz de ver. Ainda que não com os olhos do corpo, mas com os olhos do espírito, é comum associar-se a visão à capacidade de conhecer; e àquele que não vê o comum, privado da visão física, atribui-se uma capacidade de ver além do visível e, portanto, de conhecer o que ninguém mais conhece. Chauí, nesse ponto, nos acrescenta que *oráo* é ver com olhos atentos e fixos, examinar, ver com o espírito, e *oratistés* é o visionário, o oráculo; enquanto *osse phaeiná* são olhos brilhantes, daquele que, sendo capaz de ver o espírito, adivinha, prevê e imagina.

Acrescentemos que, para Aristóteles, todos os homens desejam obter o conhecimento e que, por isso, sentem o prazer causado pelas sensações. Assim, conforme Aristóteles, das sensações, a que mais agrada aos homens é a sensação visual, pois “a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimento e o que nos faz descobrir mais diferenças” (ARISTÓTELES *apud* CHAUÍ, 1999, p. 38).

Se ver pode ser compreendido, então, igualmente como a apropriação do conhecimento, ver é também uma travessia lenta, gradual, que deve ser perseguida e aprendida. E os olhos de mirar e ver não anulam a visão das aparências, da escuridão, da ignorância, mas antes abre à compreensão do homem um novo ato de ver, que contempla a vida como um todo, o homem como um todo, o mundo e suas alegrias e dores. A visão reivindicada pela poética rosiana (aos seus personagens e aos leitores) não exclui, mas soma, multiplica, recria, reinventa as aparências e as verdades.

Dessa maneira, ver para Riobaldo analogamente pode ser compreendido como chegar a saber, chegar a conhecer – o que antes não era conhecido. Observa-se ainda que, tanto em sua vida quanto na elaboração de seu discurso, o propósito a ser atingido é também o conhecimento, o saber, isso é, atingir a capacidade de ver as coisas que antes não estavam claras, já que “Viver – não é? – é muito perigoso.

Porque **ainda não se sabe**¹⁶⁸, ou seja, porque ainda não se pode ver claramente. E, ao longo do diálogo, Riobaldo vai permeado suas falas de pistas que conferem apelos ao seu interlocutor para buscar ver o que, embora esteja ali diante dos olhos, nem Riobaldo narrado nem o interlocutor e seus leitores são capazes de ver.

A existência humana realiza-se, assim, nas fronteiras, entre as margens. O existir é fruto do processo de aprendizado de uma nova visão que religa o homem ao mundo; que o faz encontrar-se consigo e perceber a si e o mundo como transitórios e mutantes; que lhe proporciona o contato com o transcendental, com o metafísico; que o reconecta com sua origem; que possibilita o pacto consigo mesmo.

E essa nova experiência visual, de modo análogo, apresenta-se, em geral, metaforizada nas obras de Rosa como o contato com a luz, com a claridade, com o Sol. Assim, ver, conhecer e chegar à claridade podem ser compreendidos como atos equivalentes – pois, à medida que Riobaldo aprende a ver, é capaz de apreender a claridade que metaforiza o conhecimento, a lucidez.

Não terá sido à toa que Riobaldo tenha afirmado que “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia **não vejo**”¹⁶⁹, enquanto ele reconhece e sabe que, em verdade, “Digo: o real não está na saída nem na chegada, **ele se dispõe para gente é no meio da travessia**”¹⁷⁰. Aprender a ver, e permanecer de olhos abertos no meio da travessia, representa ser capaz de conhecer o real disposto. Dessa forma, se o real está no meio da travessia, a dificuldade de Riobaldo em encontrá-lo, em compreendê-lo, é justamente porque passa pelas travessias, mas ainda não vê. Riobaldo ainda não era capaz de conhecer, enquanto não fosse capaz de adquirir olhos para, além de olhar, chegar a ver – mas essa trajetória gradual de aprendizado foi conquistada pelo narrador e também será pelo seu interlocutor ao final da narrativa.

4.1 Vi a luz, castigo

A gente olhava para trás. Daí o sol não deixava olhar rumo nenhum. (Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

¹⁶⁸ ROSA, 1986, p. 517-518, grifo nosso

¹⁶⁹ ROSA, 1986, p. 26, grifo nosso

¹⁷⁰ ROSA, 1986, p. 52, grifo nosso

Os olhos inflamados de ver, no
deslumbrável. (Guimarães Rosa, em
“Substância”)

Ver é encargo tortuoso. (Osman Lins, em
Avalovara)

Riobaldo conhece dores e tristezas, mas a sua nova visão o faz aceitá-las, concebê-las como parte integrante de si mesmo, como uma força igualmente necessária à sua existência. O esclarecimento visual rosiano não limita ou condiciona o homem a ver apenas o que deseja, mas, pelo contrário, o faz ver o que ele sequer gostaria que existisse. A sabedoria, a revelação, a epifania, a catarse mostram-se como necessárias, porém árduas, sofríveis. Seus personagens encontram-se, então, em um labirinto, em um jogo, de descobertas, de espantos, de novas e velhas percepções.

Guimarães Rosa cria seus personagens com um olhar especulativo, perquiridor, mas que estão em constante trajetória de dolorosa aprendizagem, e dessa maneira a leitura se configurará igualmente como uma experiência de aprendizagem de visão renovada para seus leitores.

O ato de ver a claridade e conhecer, entretanto, é por vezes repleto de profundas dores e tristezas, mas a grande travessia de ver – o “esclaro” –, ainda que dolorosa, levará seus personagens a um novo estatuto, ao patamar de viventes do mundo e com o mundo, guiados na busca de sair do automatismo, da lógica, da ordem, da causalidade – típicos do homem cuja visão prende-se a uma ou a outra margem, que não se desloca de seu centro para conceber seus olhos como a porta de seus confrontos, como a sua potência existencial de encontrar-se consigo.

Aprender é doloroso, porque implica a perda de uma antiga concepção para a criação de nossos conceitos – e toda perda é um sofrimento. Assim, atravessar é doloroso, aprender a ver é doloroso – isso porque se trata de uma trajetória que se constitui de uma transformação, ou seja, da perda de uma antiga visão para dar lugar à visão nova e renovada.

Façamos uma breve leitura do conto “Substância”, de *Primeiras estórias*, a fim de, sem nos afastarmos de Riobaldo, compreendermos de que maneira a metáfora da claridade se apresenta nas obras de Guimarães Rosa como a experiência

renovada da visão. Observemos ainda que esse novo olhar adquirido representa uma renovação do indivíduo, mas que seu aprendizado se mostra extremamente doloroso.

Em “Substância”, o sentimento do amor aparece metaforizado na experiência visual do encontro e da fusão com a claridade. Nesse conto, a personagem Maria Exitita revela-se diversa, diferente, pois aparenta ter aprendido o poder da calma alegria; ela aprendeu a sentir alegria em meio às tristezas da vida. Perdida de sua família, com a mãe leviana e desaparecida, com o pai leproso e um irmão perverso e preso, ela aprende a aceitar o devir, o acaso, a não lógica; aprende a calma de ver o invisível, o transcendente, o metafísico.

Maria Exitita tornara-se moça bonita, mas Sionésio – o dono da fazenda para a qual ela foi levada ainda “menina, feiosinha, magra, historiadora de desgraças” – não a percebia, não notava suas feições e beleza, porque nele “faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações”¹⁷¹.

O dono Sionésio “era pessoa manipulante”, era subordinador, prático, mandando e executando tarefas, e “nem por nada teria adiantado atenção a uma criaturinha, a qual”¹⁷².

Levada pela velha Nhatinga para servir na fazenda, ela foi designada a fazer o trabalho mais ingrato: quebrar polvilho à mão, nas lajes. O polvilho “alvíssimo, era horrível, aquilo”, emanando uma claridade enorme, fazendo as pessoas ficarem de olhos “muidinho fechados”¹⁷³.

Mas ela não. Ela olhava, ela mantinha os olhos abertos, parecia não padecer, “nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade”¹⁷⁴. Maria Exitita demonstrava gostar, porque já fazia parte da claridade, já se acostumara com toda aquela luz extravagante, porque já conhecia o amor. Maria Exitita sabia ver porque sabia amar.

Maria Exitita representa o aprendizado de ver a luz sem se afastar, sem recuar, porque ela já se encontrava em sua travessia visual, em seu processo de esclarecimento. Ela atravessara, se modificara, entendera a (não)lógica do mundo e

¹⁷¹ ROSA, João Guimarães. “Substância”. In.: *Primeiras estórias*. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 185.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ ROSA, 2005, p. 186-187

¹⁷⁴ ROSA, 2005, p.187

assumira o acaso como mecanismo chave e permanente na vida. E, por tudo isso, a alegria lhe tomava conta mesmo em meio a uma vida de tristezas e ela suportava a claridade ardente sem sofrimento. Fazendo seu trabalho, enxergando toda aquela luminosidade, ela parecia “ausenciada”.

À travessia da nova visão de Maria Exita é convidado Sionésio, que, enfim, a percebe. Mas, ao contrário dela, que conseguia ver e suportar a claridade do polvilho, ele ainda não, ainda não estava preparado para tamanha transcendência: “os raios reflexos, que os olhos de Sionésio não podiam suportar, machucados, tanto valesse olhar para o céu e **encarar o próprio sol**”¹⁷⁵.

Sionésio acaba por amar. E encontra na experiência amorosa a sua catábese. O amor o faz descer aos seus infernos interiores e experimentar o alto e o baixo. A respeito da experiência do amor, observemos a afirmação de Benedito Nunes, a partir de leituras d’ *O Banquete*, de Platão:

Eros, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para tingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige. (NUNES, 1976, p. 145)

A partir dessa definição da mitologia, no diálogo de Platão, Sócrates coloca Eros como uma ligação entre os Deuses e os mortais, e – por analogia –pode-se compreender, portanto, Eros, o amor, como um elemento capaz de conectar o homem ao mundo e de possibilitar o aprendizado de sua nova visão.

O amor, em contrapartida, essa forma de religar o homem ao mundo, mostra-se dual, ambíguo, uma verdadeira catábese interior – na qual é possível experimentar o prazer e a dor, a alegria e a tristeza – que, por isso, é capaz de auxiliar na grande aprendizagem dos mecanismos dinâmicos da vida.

Sionésio experimenta o amor e a raiva por Maria Exita e ele “nem entendia. Somente era bom, **a saber feliz, apesar dos ásperos**”¹⁷⁶. E é esse o aprendizado capaz de operar nos homens a desautomatização da lógica e das amarras e o fortalecimento das suas raízes com o mundo, compreendendo-se parte integrante e maleável dele.

¹⁷⁵ ROSA, 2005, p. 189, grifo nosso

¹⁷⁶ ROSA, 2005, p. 188, grifo nosso

Dito aprendeu que “a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo”¹⁷⁷; a personagem Lóri, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, aprendeu que “se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer”¹⁷⁸. Sionésio aprendia que amar é justamente uma aprendizagem de viver apesar de. Sionésio aprendia, pela experiência do amor e da visão da claridade, as dualidades e as engrenagens dúbias e contraditórias da vida. E aprender a viver é aprender através da visão poética a mudar conforme as mudanças, a se metamorfosear porque tudo é uma grande metamorfose.

Sionésio, experimentando a força transcendental do amor, resolveu declarar-se: “Devia, então, pegar a prova ou o desengano, fazer a ação de a ter, na sisuda coragem botar beiras em seu sonho”¹⁷⁹. Ao revelar o que sentia para Maria Exita, ele teve dúvidas e medo. Pensou em recuar, temendo que ela fosse como sua mãe, ou que sua beleza fosse passageira e que ela fosse mais tarde tomada pela lepra como seu pai.

Entretanto, mesmo duvidoso e temeroso por adentrar um solo novo e desconhecido, “Mesmo, sem querer, entregou os **olhos** ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol”; entregou-se, enfim, ao amor e às suas ambiguidades. E sua epifania final chegou quando “Sionésio **olhou mais**, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás”¹⁸⁰.

O conto professa a potência do processo transcendental e epifânico da travessia do amor, representado pelo aprendizado de uma nova visão. E é o amor, entretanto, que se revela tão claro que chega a arder os olhos; que se configura tão ambíguo, por ser belo e torturante; que, por sua força epifânica, assusta, acovarda os homens que ainda não se desprenderam da lógica causal e da visão das aparências.

Maria Exita, aparentemente estática, foi capaz de provocar uma nova dinâmica nos olhos de Sionésio e, assim, seu patrão começa a construir uma nova maneira de olhar: um olhar que não é mais dono, mas como os olhos de alguém que

¹⁷⁷ ROSA, 2006, p. 100

¹⁷⁸ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 26.

¹⁷⁹ ROSA, 2005, p. 189

¹⁸⁰ ROSA, 2005, p. 190, grifos nossos

está aprendendo a desapossar-se de si mesmo, no gesto delicado de se predispor a amar.

O polvilho (ou o amor) se apresenta como o símbolo da luminosidade excessiva, possuidor de uma força transformadora tão repentina e plena que não consegue ser compreendido nem visto pelos homens lógicos, ordenadores, pragmáticos – que não realizaram a sua travessia da existência.

O amor se revela como um “Alvor”: uma grande alvorada! Um amanhecer de repente, uma claridade sem fim, uma luz com todas as luzes, um renascer contínuo e perpétuo, um constante transbordamento da vida renovada, inventada, poética: que só pode ser apreendido por olhos renovados. E igualmente claro mostra-se o amor metaforicamente descrito por Riobaldo, em *Grande Sertão Veredas*:

Buriti, minha palmeira,/lá na vereda de lá:/casinha da banda esquerda,
/olhos de onda do mar... /**Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim.
Meu amor de prata e meu amor de ouro.** De doer, minhas vistas
bestavam, se embaçavam de renovem, e não achei acabar de olhar para o
céu. (ROSA, 1986, p. 527, grifos nossos)

As palavras rosianas bastam para descrever a completa comunhão dos seres que, a meios olhos, podem despertar para a alegria e a tristeza, para o amor e a raiva, para o prazer e a dor – misturados em todas as cores e matizes múltiplos que compõem as luzes cósmicas:

Sionésio e Maria Exita – **a meios olhos, perante o refulgir, o todo branco.**
Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-
outra, um **em-si-juntos**, o viver em ponto sem parar, coraçõemente:
pensamento, **pensamôr. Alvor.** Avançavam, parados, **dentro da luz**, como
se fosse no dia de Todos os Pássaros (ROSA, p. 190, grifos nossos)

Observamos que, em sua tese de doutorado, Iolanda Cristina dos Santos interpreta que ver, em “Substância”, deve ser compreendido como um desafio. Para Santos, o que se sobressai nesse conto é justamente a representação da “força da luz e [d]a capacidade dos olhos de reter e até mesmo suportar tanto brilho”, porquanto os olhos de Maria Exita aparecem “formidavelmente retratados como um **receptáculo para a luz**; somente os seus olhos conseguem se manter abertos diante da luz do meio dia que se incide sobre a pedra e o polvilho alvo” (SANTOS, 2006, p. 90, grifo nosso).

“Substância” é a uma narrativa “desenhada com as cores mais alvas desta coletânea, em que o autor deixa transbordar e jorrar os raios de luz que iluminam o trabalho árduo” (SANTOS, 2006, p. 90). No entanto, a pesquisadora não considera o tema da capacidade de visão da claridade um privilégio restrito a essa narrativa, pois ele está também em “várias outras, em que a chegada de um personagem com um **novo olhar faz ressaltar a inércia em que vivem as pessoas**” (SANTOS, 2006, p. 91, grifo nosso).

Santos analisa que a metáfora da ardente e torturante alvura do polvilho representa a relação estabelecida com o trabalho; assim, para aquela menina, o trabalho apresenta um significado diferente, pois ela consegue sobreviver ao seu árduo ofício, dando – diferentemente das pessoas que a cercam – um enfoque novo e extraordinário aos atos cotidianos da existência. Isso para Santos representa uma “espécie de desinstrumentalização do trabalho, ou uma desautomatização, propiciada pela delicadeza da menina, pela sua vitalidade e percepção” (SANTOS, 2006, p. 92).

Diante dessa narrativa, nos deparamos, acima de tudo, com o sentido da visão metaforizado na não cegueira do ser que diverge da inércia e do automatismo que predomina entre os demais; dessa forma, para Maria Exita, “o ver tanta claridade não se constitui como problema, mas como uma extensão do seu corpo e do seu espírito” (SANTOS, 2006, p. 93).

A força da visão dessa personagem pode ser compreendida com um símbolo das forças que ela vai conquistando durante a sua estória. E, por isso, é possível considerar que nessa narrativa há uma metáfora da luz do sol que se apresenta relacionada à força interna do ser – força essa que nem todas as pessoas estão capacitadas ainda para perceber e utilizar.

Dessa forma, o que temos em “Substância” é uma narrativa que revela a visão das coisas pequenas e simples e nela, de maneira sutil, o narrador é capaz de revelar “a cegueira e a vidência, entendida aqui como capacidade de compreender outras verdades e possibilidades de ser” (SANTOS, 2006, p. 88).

Ver, portanto, é ser capaz de atravessar olhando e suportando a claridade. No entanto, muito se requer daquele que consiga atravessar de olhos abertos. De maneira semelhante, assim como em “Substância”, é possível notar que, ao descrever a travessia do Liso do Suçuarão, uma travessia árdua e penosa – porém

necessária –, Riobaldo a representa como muito clara, tão clara que chega a torturar e a ofuscar os olhos.

Observemos as descrições feitas por Riobaldo a respeito do *raso*, a fim de perceber como a travessia aparece metaforizada em uma claridade ardente e ofuscante e, por isso, dolorosa.

Lembremo-nos, entretanto, de que há duas descrições da travessia do Liso do Suçuarão. Na primeira tentativa de atravessar, o bando chefiado por Medeiro Vaz não é capaz de transpor o Liso, o que Riobaldo conseguirá fazer na segunda tentativa, após a realização do pacto e chefiando o bando de jagunços. Assim, nas análises das duas descrições da travessia, observemos também as diferenças descritas por Riobaldo, pois – embora esteja novamente diante do ofuscamento do Sol – ele não sofrerá mais na segunda travessia, agora concretizada.

Na iminência de narrar a tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão chefiada por Medeiro Vaz, Riobaldo confessa que “Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é, coragem em mim era variável” – descrevendo, em seguida, que antes não sabia, mas que agora sabe “para gente se transformar em ruim ou em valentão, ah, basta se olhar um minutinho no espelho”¹⁸¹. Riobaldo, no instante da primeira travessia do Liso, não conclusa, ainda não havia adquirido coragem – e, por isso, ainda não estava pronto para atravessar.

“De repente, com a gente se afastando, os pássaros todos voltavam do céu”, descreve Riobaldo a respeito dos primeiros passos para a entrada no Liso do Suçuarão, acrescentando referências ao Sol que, “em pulo de avanço, longe da banda de trás, por cima dos matos, rebentava aquela grandidade. Dia desdobrado”¹⁸².

O dia da travessia do Liso mostra-se claro, ensolarado e, conforme os jagunços avançavam no *raso*, “o terreno aumentava de soltado”, “os urubus em vasto espaceavam”, “acabava o grameal, naquelas paragens pardas [...], o mundo se envelhecendo, no descampante” – e não adiantava olhar para trás, porque os jagunços olhavam, mas “o sol não deixava olhar rumo nenhum”¹⁸³.

Atravessar o Liso é torturante e a sua claridade é uma grande penitência: “Vi a luz, castigo”. E o sol descia ao chão, se derramava, “vertia no chão, com sal,

¹⁸¹ ROSA, 1986, p. 35

¹⁸² ROSA, 1986, p. 36

¹⁸³ ROSA, 1986, p. 37

esfaiscava”¹⁸⁴. Riobaldo afirma que no *raso* reside o “miolo mal do sertão” e o compara ao inferno, pois as chuvas não apareciam: “era um sol em vazios”¹⁸⁵.

Naquele “tosta-sol”, embora já tivesse feito caminhadas ainda piores, Riobaldo comenta ter sentido tonturas, vertigem – talvez por causa do excesso de ideias e do medo: “De devagar, vi visagens”. Nessa noite, Diadorim o aconselha a dormir, pois tudo resultaria bem – e a “voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo”¹⁸⁶. E nessa mesma noite, após tanta vertigem, Riobaldo dorme e sonha que Diadorim passava por debaixo do arco-íris – ato que conforme as credices populares faz com que a pessoa tenha seu sexo modificado.

A travessia se caracteriza como um martírio, um falecido amanhecer, onde não há descanso, consolo para se fixar os olhos: “Como vou achar ordem de dizer ao senhor a continuação do martírio, em desde que as barras quebraram, no seguinte, na brumalva daquele falecido amanhecer, sem esperança em uma, sem o simples de passarinhos falantes?”¹⁸⁷.

Toda a caminhada é permeada de luz, claridade – opressora, ofuscante, dolorosa, mas mesmo assim a trajetória continua e, para poder resistir, Riobaldo abaixa os olhos, porque não pode ainda olhar o *raso*: “Eu abaixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam”¹⁸⁸.

O Liso é o pesadelo, “pesadelo mesmo, de delírios”. O bando de jagunços fica perdido sem água, os cavalos e os homens começam a passar mal, pois a “luz assassinava demais”¹⁸⁹. Nessa hora, Riobaldo se lembra de sua noiva Otacília e sente saudade – uma saudade curta, pois assim que se recorda dos versos “olhos de onda do mar...”, é Diadorim que também repousa em seu pensamento: “Meu amor de prata e meu amor de ouro”¹⁹⁰.

Riobaldo afirma não ser capaz de olhar para o alto, porque a luz era muito forte, muito intensa: “De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam em renuven, e não achei acabar para olhar para o céu”. E os jagunços começam a sofrer demais: um gritava desesperado – “Estou cego!...”, outros reclamavam, caíam desmaiados

¹⁸⁴ ROSA, 1986, p. 37

¹⁸⁵ ROSA, 1986, p. 38

¹⁸⁶ ROSA, 1986, p. 39

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ ROSA, 1986, p. 39

¹⁸⁹ ROSA, 1986, p. 40

¹⁹⁰ ROSA, 1986, p. 41

ou mortos, “E outro: todo empretecido, e sangrava das capelas e papos-dos-olhos”¹⁹¹.

Diadorim, que houvera aconselhado Medeiro Vaz a fazer a travessia do Liso, por fim, solicitou ao chefe que eles voltassem, porque o bando estava sofrendo demais. E eles, então, saindo do *raso*, sem completar a travessia, retornaram seguindo o córrego que sai da Lagoa Suçuarana.

Notamos, enfim, que nessa tentativa a travessia do Liso do Suçuarão não se realiza, os jagunços são obrigados a retornar e a desistir de seu intento, já que os olhos não conseguiam aguentar aquela luz, a luz os torturava, castigava demais. No entanto, a claridade, embora não seja menos intensa, poderá ser vista e suportada na segunda tentativa, que resultará na travessia completa.

Riobaldo já estava com o propósito de fazer novamente a travessia do Liso e, embora não revelasse a ninguém suas intenções, faz referências ao seu interlocutor sobre o seu plano. Nessa ocasião, Riobaldo já havia feito o pacto nas Veredas Mortas e governava como chefe o bando de jagunços – e demonstra ser um homem que já sabia o que era a coragem: “– é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia”¹⁹². Riobaldo se mostra um homem novo, diferente – um homem no qual “algum medo não palpitava frio por trás dos [...] olhos”¹⁹³.

Com a intenção de levar o bando ao Liso e atravessá-lo, Riobaldo se recorda e faz referência ao *raso*: “aquele sol, a assaz claridade”; mas sem o desespero da primeira tentativa, completa por dizer que “o mundo limpava que nem um tremer d’água”¹⁹⁴. Riobaldo explica ao seu interlocutor o que é o Liso: “o desmenso, o *raso* enorme – por trás dos morros. [...] – grotão onde cabe o mar [...], um *vão*”¹⁹⁵.

Nessa segunda tentativa, Riobaldo está muito diferente, determinado e cheio de coragem para realizar a sua travessia: “Aquela hora, eu só não me desconheci, porque bebi de mim – esses mares”. E, ao mostrar aos jagunços o lugar por onde ia cruzar, afirma “**Vi o chão mudar**, com a cor de **velho**”¹⁹⁶, e, marcando desde o início a sua mudança, ele exclama que queria tudo. Notemos que, nessa fala de Riobaldo,

¹⁹¹ ROSA, 1986, p. 41

¹⁹² ROSA, 1986, p. 443

¹⁹³ ROSA, 1986, p. 394

¹⁹⁴ ROSA, 1986, p. 443

¹⁹⁵ ROSA, 1986, p. 444

¹⁹⁶ ROSA, 1986, p. 446, grifos nossos

vemos representada a modificação no seu modo de ver o Liso, pois ele vê aquele chão do, então, “mundo se envelhecendo” modificado.

Embora receosos, os jagunços do bando obedeceram a Riobaldo e, valentes e animados, seguiram para a entrada do Liso do Suçuarão – e frente a frente com o *raso* Riobaldo o descreve como o “Sol da glória”, que o faz pensar, também nessa segunda travessia, em Otacília. Riobaldo descreve a sua entrada no Liso de modo bem diferente desta vez, pois ele diz que – ao soltar aos poucos as rédeas – ele entra nos horizontes. Dessa vez Riobaldo, retém, segura os horizontes, permanece neles, enquanto na primeira tentativa frustrada sequer conseguia olhá-los.

Para Riobaldo, nessa travessia, os cavalos “viajavam como dentro dum mar”¹⁹⁷. Analisemos nesse ponto algumas semelhanças com a travessia do Liso infrutífera que consta na primeira parte do livro: naquela ocasião, Riobaldo lembra os versos “Olhos de onda do mar...”, bem como afirma que o sol “vertia no chão, com sal”. Nessa nova tentativa, Riobaldo esclarece ao interlocutor que o Liso do Suçuarão é um “grotão onde cabe o mar” e passa a fazer comparações da sua travessia com uma viagem no mar. Além disso, Riobaldo faz, ao narrar a segunda tentativa, uma afirmação isolada, aparentemente solta: “Águas não desmancham meu torrão de sal”¹⁹⁸. Compreendemos assim que o sol, que se derramava no chão com sal e formava um mar de angústias, aparece agora transfigurado em águas do mar, águas de coragem e esperança – águas d’“esses mares”, que Riobaldo bebeu de si.

Riobaldo não teve nenhuma “incerteza em mente” e prosseguiu a travessia, o chefe na frente adiante, e os demais jagunços o seguindo. Seguiram todos bem e atravessaram em nove dias; Riobaldo ia corajoso, rasgando o sertão: “Só o real”¹⁹⁹.

Notamos que o narrador intercala novamente essa expressão solta, aleatória, e aparentemente sem sentido: “Só o real”. No entanto, essa expressão “o real”, já usada por Riobaldo, representa aquilo que “se dispõe para gente [...] no meio da travessia”²⁰⁰, mas que ainda não podia ser visto, pois antes Riobaldo atravessava e no meio da travessia não era capaz de ver. Assim, se Riobaldo agora cita “o real” é porque o vê – e se o vê, essa travessia, portanto, está sendo feita de olhos abertos.

¹⁹⁷ ROSA, 1986, p. 448

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ ROSA, 1986, p. 448

²⁰⁰ ROSA, 1986, p. 52

Riobaldo questiona nessa segunda travessia se o Liso era tão terrível, pois no interior, o *raso* era “um feio mundo, por si, exagerado”, mas “as estrelas pareciam muito quentes”; pois “A gente estava encostada no sol. Mas, com a sorte nos mandada, o céu enubeou, o que deu pronto mormaço, e fresco”²⁰¹. O Liso mostrava-se perigoso, com o chão árido, seco, sem grama, no entanto não havia mais os “notáveis sofrimentos”, bastava suportar, pacientemente – suportar a claridade até o final, suportar que o descanso viria.

De modo semelhante ao que se observou em “Substância”, também no interior dessa imensa claridade, Riobaldo verá brotar o amor e a esperança. Ao longo da trajetória empenhada em transpor o Liso do Suçuarão, Diadorim chegou perto de Riobaldo e falou “com o amor no fato das palavras”: “– Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...”²⁰².

Ao ouvir tais palavras, Riobaldo afirma que estava longe de Diadorim e dele mesmo e que não compreendeu o que seu companheiro tentava dizer; o narrador sabe, no entanto, que naquele momento, “no meio reino do sol, era feito parássemos numa noite demais clareada”²⁰³ – frase que guarda semelhança com a união de Sionésio e Maria Exita “dentro da luz”, bem como deixa evidente que Riobaldo não se incomodava, não sofria por estar “no meio reino do sol”.

Dessa forma, após nove dias, Riobaldo encerra vitoriosamente a sua viagem, transpondo o Liso do Suçuarão e fazendo sua própria travessia, e segue para a Fazenda onde está a família de Hermógenes.

Assim, observa-se que na segunda travessia do Liso, quando Riobaldo é capaz de atravessar sem medo, a tortura da claridade já não é mais uma dificuldade nem um sofrimento; se Riobaldo, na primeira tentativa, trazia olhos semelhantes aos de Sionésio – incapazes de suportar a claridade e aprendendo a lidar com a dor da luz, com o castigo –, na segunda tentativa, da qual resulta sua importante travessia, a exemplo de Maria Exita e do Menino na travessia do Rio São Francisco, Riobaldo com coragem e alegria já é capaz de manter os olhos abertos durante a travessia feita no interior da claridade.

²⁰¹ ROSA, 1986, p. 448

²⁰² ROSA, 1986, p. 450

²⁰³ Idem.

Ver é, portanto, um atravessar, é um tornar-se capaz de, tendo olhos de mirar e ver, encarar a luz; essa travessia, no entanto, como observamos na tentativa da travessia do Liso – que não se concretiza imediatamente, gerando dores em Riobaldo – e na conquista do amor entre Sionésio e Maria Exita, é dolorosa, difícil e gradativa. Aprender a ver é doloroso, mas necessário para que o homem se desprenda da visão limitada e se torne capaz de ver o invisível, ver o interior dos seres, ver as “belezas em dono”, ver “a coragem de árvores”²⁰⁴, ver a sua própria coragem e a sua alegria.

Diante desse tema, observamos que, conforme Gerd Bornheim, em seu artigo “As metamorfoses do olhar”²⁰⁵, a reeducação do olhar proposta por Platão, na Alegoria da Caverna, aquela transformação do olhar para o mundo sensível que se converte em um olhar para o mundo inteligível, e o deslocamento dos olhos dos prisioneiros para a luz do sol, é também dolorosa. Nas palavras de Bornheim, temos que

A educação metafísica exige que se inverta a postura em que normalmente se encontra o homem. Prisioneiro que é, por nascer, do mundo das trevas, deve ele libertar-se, rompendo com as correntes do mundo da escravidão, e isso **o faz sofrer ‘dores profundas’**, sem falar no **risco de tornar-se cego**, tamanha a violência dessa reeducação. (BORNHEIM, 1999, p. 90, grifos nossos).

Dessa forma, assim como na Alegoria da Caverna, as trevas, as sombras representam a ignorância, o não-saber e, ao passo que o prisioneiro propõe-se a encarar frente a frente a verdadeira luz, a luz do Sol, perceberá que antes olhava somente sombras, mas não via a essência escondida por trás daquele visível.

Ainda assim, se para o prisioneiro, acostumando com a luz artificial e amena, que via as sombras refletidas na caverna, é difícil e torturante desempenhar o ato corajoso de abrir os olhos fora da caverna e mirar o Sol diretamente, de maneira equivalente, Riobaldo e os demais personagens que estejam aprendendo a ver passam por um processo lento e gradual, uma travessia dolorosa e torturante que o faz ver a claridade e conhecer.

Ver, além de ser um sofrimento adquirido e que deverá ser suportado, é também compreendido como um ato perigoso. Dessa forma, notemos, por fim, como

²⁰⁴ ROSA, 1986, p. 449

²⁰⁵ Artigo integrante do livro *O Olhar* (1999), organizado por Aduino Novaes.

o olhar aparece como a representação de um ato perigoso em algumas narrativas e mitos.

Em *Gênesis*, Capítulo 19, temos que Deus, salvando a vida de Ló e de sua família, tirando-os de Sodoma antes de destruir a cidade, ordena a Ló que não olhe para trás e que não pare a sua caminhada até chegar ao monte. No entanto, não seguindo a ordem, a mulher de Ló olhou para trás, para a cidade e foi transformada em uma estátua de sal. Diante do mesmo tema do perigoso de se olhar para trás, temos o mito de Orfeu – que tendo ido buscar sua amada Eurídice no Hades, é também alertado a não olhar para trás até a saída completa do mundo dos mortos. Orfeu, entretanto, desobedecendo, olha para trás e perde a sua amada

Observemos ainda que Narciso – por olhar seu reflexo – também experimenta dessa visão perigosa e acaba por perder-se a si mesmo. Medusa representa a força destruidora do olhar, representa os olhos da morte, porquanto aquele que ousasse olhar para ela seria transformado em pedra. Édipo, por sua vez, cega-se para ver o que, antes enxergando, não podia. Assim, a visão é um elemento de perigo e o que nos parece relacionar esses olhares é o fato de, se olhar é perigoso, é justamente porque a partir dele chega-se ao conhecimento.

Dessa maneira, seja pela procura do “eu por detrás de mim – à tona dos espelhos”²⁰⁶, anunciada pelo narrador de “O espelho”; seja pela alvura ardente d’*O polvilho, coisa sem fim*, metáfora luminosa do amor, em “Substância”, não há fórmula preconcebida para o encontro com a claridade, com conhecimento, com o amor. Esse encontro pode também se dar pela visão renovada pelo uso dos óculos, redirecionando a visão míope ao contato com o belo, a partir dos olhos infantis de Miguilim, em “Campo Geral”. Em qualquer um dos casos, o que esses personagens têm em comum com Riobaldo é que se dispõem a aprender a ver de modo diferente e, por isso, sofrem, encaram o perigoso de fazer a travessia árdua e dolorosa de chegar a existir.

²⁰⁶ ROSA, 2005, p. 116

CAPÍTULO 5

TANTO VI, QUE APRENDI

Porque não narrei nada à toa: só
apontação principal, ao que crer posso.
Não desperdiço palavras. Macaco meu
veste roupa. O senhor pense, o senhor
ache. (Guimarães Rosa, em *Grande
sertão: veredas*)

Se Riobaldo aprendera com dificuldade a ver aquilo que antes não era capaz de ver, se – a partir do contato com os olhos poéticos e simples do Menino – teve sua vida partida em duas bandas e decidira chegar a “ficar sendo”, empenhando assim uma trajetória dolorosa e perigosa de renovar seu modo de olhar, a experiência de escuta atenta do seu discurso implica igualmente uma travessia árdua e emaranhada, mas sempre mediada de avisos e alertas, de imperativos que indicam a seu interlocutor a possibilidade de também sair daquela jornada modificado, afinal, “O senhor não é bom entendedor? Conto”²⁰⁷.

Riobaldo narrador é um homem velho e experiente – cujas lições que narra aprendera pelas experiências vividas –, mas que busca em seu narrar, pela fala com seu interlocutor, refazer seus passos e compreender o que o levara a tais percursos – e é por isso que ele interroga constantemente seu ouvinte a respeito de suas atitudes. Ele sabe no agora tudo aquilo que não sabia no passado, durante a sua travessia, ele vê agora o que não estava claro, embora estivesse diante de seus olhos.

Sua narrativa, portanto, deve ser compreendida como um jogo em que ele narra e esconde, mostra e oculta, deixa entrever e encobre, alerta e convida – pois guarda para o final a visão dos segredos e descobertas que em todo o seu percurso estiveram velados. Não foi à toa o pedido do autor de que não se revelasse o final da história: “Aos leitores, e aos que escreverem sobre este livro, pede-se não revelar a sequência de seu enredo, a fim de não privarem os demais do prazer da

²⁰⁷ ROSA, 1986, p. 132

descoberta do GSV” (ROSA *apud* HAZIN, 1994, p. 34), já que ao leitor compete também realizar a sua travessia.

Dessa mesma maneira, há uma construção arquitetônica proposital na obra para que o leitor vá aprendendo a ver também. O narrador que faz a mediação da travessia já viu o claro claramente; o narrador já sabe. Riobaldo narrado e o leitor, no entanto, ainda não conseguem ver, ainda não aprenderam a nova visão, pois estão no processo da aprendizagem, no processo da leitura. Em outras palavras, equivale a dizer que a própria construção narrativa encena o movimento do ensinamento da nova visão, ao passo que, de modo análogo, a leitura encena o movimento de aprender a ver.

Assim, nessa travessia o narrador Riobaldo brinca, joga com o seu interlocutor e seus leitores, para que eles experimentem as mesmas sensações de curiosidade e ambiguidade que ele sentira, quando ainda não era capaz de ver. O narrador convida seu interlocutor a aprender a ver, convida-o à travessia entre as margens do não-saber e do saber, do não-ver e ver.

O leitor atento lê as pistas e os convites de Riobaldo para seguir as trilhas nos sertões dos gerais – sendo capaz de pressentir o seu desfecho, mas jamais de vê-lo completamente sem completar todo o percurso. O que importa é a viagem da viagem, pois é a própria travessia que ensina a atravessar e, assim, Riobaldo, ciente de que “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas”²⁰⁸, não poderia privar seu interlocutor da experiência – fecunda, mas sofrida – de aprender por si só a ver.

Riobaldo esconde em seu labirinto aquilo que já viu, mas convida seu ouvinte a desconfiar das visões aparentes que estão sendo ofertadas: “Mire veja”, convida e alerta o narrador, para que o interlocutor no momento devido possa exclamar, simultaneamente a Riobaldo, “mirei e vi!”.

5.1 Mire e veja

É. Mire e veja: o senhor se entende?
Deixe avante; conto. (Guimarães Rosa,
em *Grande sertão: veredas*)

²⁰⁸ ROSA, 1986, p. 363

Iniciamos por observar que mirar e ver são atos distintos, que Riobaldo alerta para serem feitos juntos, a fim de permitir a verdadeira visão que a sua narrativa – e a vida – requer para ser compreendida.

Embora diante de léxicos de semântica semelhante, compreendemos que mirar, reparar, avistar, observar, fitar os olhos, encarar, olhar, enxergar e ver são ações distintas desempenhadas com intenções diversas. Nem sempre quem olha ou mira ou encara é capaz de ver, enxergar.

Mirar aparece intimamente ligado a olhar, entretanto, de antemão observemos que, nem sempre quando se olha é possível ver. O ato de olhar não leva obrigatoriamente ao resultado final pretendido, isso é, ver. Assim, o convite de Riobaldo não é somente para que se desloque o olhar para um ponto, mas que – mirando atentamente – se torne capaz de ver. Riobaldo não convida a só olhar, ele incita a ver.

Notemos ainda que, embora haja tamanha proximidade, mirar não é simplesmente olhar. Através de sua etimologia, observamos que mirar é proveniente de *mirari* – ou seja, de espantar-se, mirar com espanto, contemplar – vocábulo do qual deriva também *mirus* – estranho, espantoso e maravilhoso. Lembremo-nos ainda de *admirari*: mirar com espanto e veneração. Assim, não é forçoso compreender que somente aquele que, estando fixo a mirar, se espanta e pode assim chegar a ver o *miraculum* – o milagre, que não se mostra a olhos comuns.

É ingênuo, aliás, não notar também as ligações entre o verbo “mirar” e as palavras maravilha, milagre, prodígio, todas equivalentes do latim *miraculum*, ou ainda entre “mirar” e *miratos* e *mirabilis*, admirável, singular, maravilhoso, espantoso.

As palavras, em francês *miroir*, e em inglês *mirror*, derivam igualmente de *mirari*, ou seja, olhar com espanto, admirar-se, contemplar. Ambas as palavras são usadas em suas línguas também para o significado “espelho”. Assim, olhar com espanto, admirar-se, ver, equivale a ter contato com o espelho, podendo chegar a ver-se refletido. Além disso, o verbo *to mirror*, em inglês – refletir –, aparece semanticamente conectado aos verbos *to ponder*, *to meditate*, isso é, ponderar, meditar.

Em meio a uma discussão etimológica e semântica, ainda mais sugestivo nos parece o nome escolhido por Rosa para seu conto “O espelho”, porquanto a equivalência olhar com espanto e ver-se refletido surge nitidamente no interior

daquele conto cujo tema engendra, como vimos, uma implícita aprendizagem de olhar e ver – e por que não dizer de mirar e ver? – a si mesmo.

Em português “mirar” aparece definido como fixar a vista, olhar com atenção, fitar, observar, e apresenta ainda significados como desejar, aspirar a, pretender, ou ainda, ver-se refletido e, no uso figurativo, colher ensinamentos.

Concluimos, assim, que mirar é mais do que olhar, é olhar com atenção e espanto, é olhar de modo singular, é olhar pretendendo, aspirando a, é olhar meditando, é olhar com contemplação, admiração e espanto por algo totalmente novo que pode ser desnudado diante dos olhos.

A contemplação é capaz de trazer à tona, à vista muito mais do que o aparentemente percebido, pode levar o homem a descobrir o que antes não sabia, ou então a desvelar o que estava escondido pelas aparências. E é pelo ato de mirar, com olhos virgens, com olhos especulativos e aprendizes de um homem renovado, que os personagens rosianos poderão ver a maravilha, o milagre, o inesperado e o espanto da vida que renasce diante de si.

O que Riobaldo nos convida, portanto, é a olhar, mas não de maneira desavisada, desatenta, a olhar de modo novo, espantado, admirado e, assim, mirando, chegar à possibilidade de ver do modo como ele foi capaz de ver. A atividade renovada do olhar espantado, maravilhado, atento é que poderá levar ao extremo de ver: apreendendo a essência, a beleza oculta, o invisível. Para ver não basta olhar. O olho deve mirar e, após isso, quem sabe chegar ao espanto de ver.

Seu interlocutor, bem como seus leitores passarão pelo mesmo processo de aprender a olhar e ver – não o que antes estavam condicionados a ver – para que possam reconhecer naquela trajetória percorrida em palavras e em experiências a aprendizagem de sua própria existência.

Além disso, observemos que aquilo que é olhado e o modo de ver são representações muito diferentes, pois é o modo de ver que atribui sentido e forma aos objetos olhados – quem olha não vê do mesmo modo nem a mesma forma que qualquer outro espectador.

Ver é, além de se focalizar em um objeto, entrar em contato com ele, trocar experiências e se modificar pela interpretação do visto. O ato simples de olhar significa voltar-se para um ser ou um objeto, o ato de mirar e ver significa penetrá-lo,

conectar-se a ele e, assim, compreendê-lo. Quem somente olha percebe, nota; quem mira e vê sente, participa, vive, compreende.

Se para Riobaldo ver é sinônimo de ser capaz de compreender, porque ver é esclarecer-se, é descobrir, de maneira análoga ele deseja que seu interlocutor também se torne apto a ver para, assim, descobrir e se esclarecer a respeito daquela história e daquela vida que lhe é narrada.

O alerta “Mire e veja” funciona como uma pista e como um aviso para que seu interlocutor preste atenção ao que está sendo narrado e desconfie do aparentemente visto, pois há segredos ocultos a serem desvendados: “E, olhe, tudo quanto há, é aviso”²⁰⁹.

Observamos que para Elizabeth Hazin (1994), o “Mire e veja” é uma espécie de advertência, “equivalente a ‘descubra você, como eu descobri’” (HAZIN, 1994, p. 33). E, enquanto narrar e viver são equivalentes, porquanto o narrador só sabe o que viveu contando o que foi vivido, saber e não saber se separam por uma linha muito tênue e, tanto para Riobaldo quanto para seu interlocutor, saber a verdade – conforme Hazin – “é só uma questão de mirar e ver” (HAZIN, 1994, p. 36), pois tudo está disposto conforme a realidade, fato que Riobaldo alerta a todo instante: “O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe”²¹⁰.

Riobaldo alerta seu interlocutor para mirar e ver, pois o aprendizado da nova visão é doloroso, árduo e perigoso e requer um processo lento e gradual para sua apropriação. Dessa maneira, Riobaldo está ciente da necessidade da trajetória para o aprendizado – pois não basta expor os olhos à luz extrema abruptamente, deve-se antes ter seus olhos acostumados, aos poucos – e, assim, permite ao seu interlocutor ir recebendo as pistas e novas visões gradativamente – tendo a possibilidade de ver o claro claramente apenas no mesmo instante em que para Riobaldo a vista se fez clara. Se a travessia ensina a atravessar, é a mesma travessia de Riobaldo que deverá ser experimentada pelo seu ouvinte.

Diante desse tema analisemos o uso reiterado dessa expressão – que na narrativa ora aparece configurada como “mire veja”, ora como “mire e veja”, mas que

²⁰⁹ ROSA, 1986, 146

²¹⁰ ROSA, 1986, p. 83-84

também surge uma única vez como “veja e mire” e que se transforma nos discurso do narrador em uma utilização pessoal: “mirei e vi”.

Dirce Cortes Riedel (2009), nos acrescenta que, se Miguilim era um personagem que queria ver mais, Riobaldo aprenderá a ver, mas é diante de seu interlocutor que ele busca “ensinar a ver, à medida que tenta aprender a ver” (RIEDEL, 2009, p. 299) – porquanto sua aprendizagem nunca está concluída e permanece durante a sua narração.

Para Riedel, Riobaldo é mais do que um personagem-narrador que narra o que fora vivido, uma vez que ele é um “narrador-personagem que vive o narrado” (RIEDEL, 2009, p. 299). Dessa forma, consideremos que Riobaldo permite ao seu interlocutor experimentar as mesmas sensações de aprendizado que ele tivera em sua travessia, mas que permanece aprendendo enquanto narra a sua trajetória: “conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”²¹¹ – o mestre e o aprendiz se confundem, pois enquanto aprendem ensinam, e enquanto ensinam aprendem.

Riobaldo aprendera a ver a claridade em alguns momentos e ensina seu interlocutor a chegar até esse mesmo aprendizado; no entanto, enquanto o ensina a ver é que Riobaldo vai podendo ver ainda mais e mais.

Riedel nos esclarece acerca do “estribilho ‘mire, veja’”, que se trata de uma “insistente advertência do sertanejo ao visitante do sertão”. A pesquisadora considera “mire veja” mais do que um convite, pois com essa expressão Riobaldo impõe uma atitude ao seu interlocutor. Conforme Riedel, o “mire veja” é um convite que adverte e alerta, impondo a atitude de “olhar com outros olhos para alcançar a visão totalizadora, realizando a realidade do sertão” (RIEDEL, 2009, p. 299) – visão essa perseguida por Riobaldo e que fora introduzida em sua vida por aquele Menino com “olhos aos grandes verdes”, mas que não cessa de ser reaprendida, porque ver o mundo em transição é aprender a mudar constantemente seu modo de vê-lo.

Para se dirigir ao seu interlocutor, Riobaldo lança mão de diversos verbos, dos quais a maioria guarda relação semântica com o ato de ver. Podemos citar como verbos mais usados por Riobaldo, ao interagir com seu ouvinte: olhar – mais frequentemente no imperativo –; mirar – no imperativo –; ver – que é o verbo mais frequente, usado no presente, no passado, e, com certa ênfase, no futuro do

²¹¹ ROSA, 1986, p. 199

indicativo, bem como no imperativo. Surgem ainda os verbos vigiar, em geral no imperativo, e o verbo saber, no presente do indicativo.

Nos parece que é importante para Riobaldo deixar claro em seu discurso que ele tem ciência de que sua narrativa é confusa – como fora para si a sua trajetória –, mas que se o interlocutor estiver disposto a se fixar nas suas pistas, e a mudar a sua forma de mirar e ver, ele poderá passar do não visto para o visto, ele verá – e será esclarecido: “O que não digo, o senhor verá”²¹².

No que tange especificamente ao uso reiterado da expressão “mire veja”, ou “mire e veja”, o que observamos a partir de nossas leituras foi que essas expressões aparecem no texto ou intercaladas por vírgulas, ou entre vírgula e dois pontos ou, mais frequentemente, iniciam a frase e são seguidas de dois pontos.

Analisando-se a forma como a expressão é colocada no texto e o conteúdo que aparece relacionado a ela, observamos que “mire veja” é utilizado para introduzir três tipos de falas do narrador: introduz narrativas aparentemente desconexas, mas que fazem referência ao assunto que está sendo tratado; introduz pausas reflexivas no enredo, com comentários sobre os personagens narrados ou comentários filosóficos diversos do narrador; e para introduzir frases de alerta, de advertência, que servem para enfatizar assuntos importantes.

Assim, notamos que “mire veja” é uma forma de o narrador pausar a sua narrativa e, nessa pausa, introduzir histórias ocorridas ou tecer seus comentários filosóficos, o que serve para dar pistas ao seu interlocutor, bem como chamar a atenção de seu interlocutor para coisas consideradas imprescindíveis para a compreensão da sua narrativa.

Ademais o que se pode afirmar é que o “mire veja” é uma pausa, é um alerta, é uma forma de advertência para o interlocutor, que – pela escolha dos verbos pelo autor – equivale a “fixe seus olhos atentamente nesse ponto que te alerto e você poderá ver”. Além disso, acreditamos ainda que a utilização da expressão foi de grande importância para o autor, dado o seu trabalho arquitetônico como escritor.

Identificamos a partir de nossas leituras que a expressão “mire veja” aparece, com pequena variação, 29 vezes ao longo de toda a composição da obra. Dessas 29 vezes, apenas a título de curiosidade, registramos que foram 16 vezes sem a utilização da conjunção “e” entre os verbos e, portanto, “mire veja”, e 13 vezes com a

²¹² ROSA, 1986, p. 376

utilização da conjunção “e”, assim, portanto, “mire e veja”. Notamos também que dentre as 29 vezes em que a expressão é usada, em apenas uma ela surge ao contrário, mas com o uso da conjunção “e”, assim temos uma aparição de “veja e mire” ao longo de todo o texto, cuja significação será discutida mais adiante.

Dentre as 29 expressões que aparecem diluídas no texto, nos fixemos à 15ª vez que através dela Riobaldo se dirige a seu interlocutor. Entretanto, para avançarmos na análise do uso da expressão, é necessário compreender o que Elizabeth Hazin (1994) considera como “aquela metade rigorosamente exata do livro” (HAZIN, 1994, p. 45).

Nesses estudos, Hazin nos revela que, conforme já analisado, o romance *Grande sertão: veredas* possui uma estrutura especular, em que o narrador narra de modo confuso os eventos na primeira parte do livro, os quais serão esclarecidos na segunda parte. A pesquisadora demonstrou que na metade exata do livro – após ter narrado os eventos e ter religado sua narrativa novamente até o mesmo ponto, em que Zé Bebelo retorna para o Goiás –, Riobaldo faz uma pausa em seu enredo, na qual ele “resume em poucas palavras a sua vida, enumerando as pessoas todas que o ajudaram a tecê-la” (HAZIN, 1994, p. 46).

Também no interior dessa pausa é possível notar o eco da Canção de Siruiz, pois Riobaldo parafraseia os versos da mesma canção que para ele “reinou estúrdia [...] no meio da madrugada” (HAZIN, 1994, p. 45). Hazin acrescenta um alerta às observações de Riobaldo que correspondem ao trecho que antecipa a pausa e o trecho que vem logo depois. Riobaldo afirma a seu interlocutor, antes de efetuar sua pausa, que “Aqui eu podia por ponto”²¹³, e ao finalizá-la, entretanto, completa dizendo: “Agora no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir”²¹⁴.

É justamente na “metade rigorosamente exata” que surge o 15º uso da expressão de alerta, que nessa ocasião, apresenta-se diluída no interior da pausa de Riobaldo e isolada das demais frases, isso é, a expressão aparece aparentemente solta: “Mire e veja.”. Se consideramos que Riobaldo apresenta nessas poucas páginas o resumo de sua vida, temos que aceitar que ele condensa nessa pausa o que há de mais importante em sua narrativa e, portanto, que a expressão ali presente é imprescindível para a sua compreensão.

²¹³ ROSA, 1986, p. 270

²¹⁴ ROSA, 1986, p. 273

Guimarães Rosa dedicou-se minuciosamente à construção de seu texto e, de certo, escolheu propositalmente tanto o uso da expressão quanto a sua utilização no meio do livro – o que nos leva facilmente a notar que o uso da expressão acaba por causar um espelhamento do livro também no que se refere ao uso dessa expressão crucial.

Se a 15ª utilização de “mire veja” encontra-se situada no meio da obra, observamos que essa expressão também é usada para partir o romance em duas partes, ao passo que antes dela a expressão havia sido usada pelo narrador 14 vezes e que depois dela será usada também por mais 14 vezes – o que certamente não ocorre por coincidência.

Notamos ainda que a próxima vez que a expressão é usada, depois da pausa do meio do livro, é o momento em que a expressão “mire veja” aparece pela única vez ao contrário, isso é, espelhada: “Veja e mire”, pois se encontra imediatamente após o grande espelho que está no meio do livro: “Mire e veja”. Observemos, inclusive, que as duas expressões aparecem com a conjunção “e”, estando apenas invertidas.

O que essas observações nos trazem à tona é a importância desse uso reiterado para a construção do romance, que transparece na arquitetônica da obra, nos fazendo revalidar a necessidade de se ater ao alerta do narrador sobre mirar e ver.

Se, por um lado, consideramos que a obra *Grande sertão: veredas* foi construída em uma forma especular, cuja leitura da segunda parte equivale ao esclarecimentos do que fora narrado na primeira parte, por outro, somos tentados a concluir que essa estrutura igualmente revela que mirar e ver é a peça chave para o “clareamento da vista” do leitor, que poderá ver na segunda parte o que não era possível na primeira. O “mire veja” divide simetricamente a narrativa e possui a função de alertar e convidar o leitor a rever o que não fora visto – o que traduz a importância que o narrador Riobaldo confere à experiência de aprender a ver.

Ademais, o que podemos observar é que a expressão “mire veja” na segunda metade do livro deixa de ser usada para introduzir histórias e se intensifica para o uso de introduções de comentários do narrador e de imperativo de alerta, de

advertência, de atenção: pois o final vai se tornando cada vez mais próximo e, então, “O senhor verá, pois. Porém mais além”²¹⁵.

Depois que a expressão “mire veja” aparecer pela 20ª vez, o leitor começará a se deparar com outra variação, essa pessoal: “mirei e vi”, o que para nós possui força equivale a “Aí, vi, aprendi”²¹⁶.

O leitor atento poderá ver no texto, a partir da 1ª utilização de “mirei e vi”, uma intensificação do tom e da velocidade da narrativa, que vai chegando mais próxima de seu desfecho. Riobaldo acrescentará a 21ª utilização de “mire veja” e logo lançará mão novamente do “mirei e vi”, agora mais significativo: “Mirei e vi: o que desde de antes me invocava”²¹⁷ – e a essa altura a narrativa já se encontra avançada, porquanto o bando de jagunços chefiado por Riobaldo se aproxima da travessia do Liso do Suçuarão, estando mais próximo da batalha com os Judas. A partir desse instante veremos surgir intercalados a cada dois usos de “mire veja” um uso de “mirei e vi”, até totalizarem os 29 “mire veja” e os 5 “mirei e vi”.

Das três utilizações “mirei e vi” que restam, observamos que a terceira aparece na forma de negação, assim, após afirmar por duas vezes “mirei e vi”, na terceira, Riobaldo informa sobre uma batalha, com pesar que “Mas, então, quando mirei e não vi, Diadorim se desapartou de meus olhos”²¹⁸ – deixando evidente ser possível mirar e, mesmo assim não ver, o que reforça a compreensão de ser necessário demasiado esforço para se chegar a ver.

As duas próximas e últimas utilizações de “mirei e vi” são as mais intensas e correspondem a duas batalhas: a batalha contra Ricardão e a batalha final, contra Hermógenes.

“Porque era hora de olhar; mirei e vi”²¹⁹ – afirma Riobaldo em uma frase forte ao narrar o início da batalha empenhada contra o bando do Ricardão, e será dessa luta que resultará a morte de Ricardão, morto pela arma de Riobaldo.

E, no momento da última batalha, contra o bando do Hermógenes, Riobaldo estando no alto do sobrado, verá Diadorim e o Hermógenes no Paredão e exclamará “mirei e vi” pela última vez. Esse instante equivale a uma grande visão para Riobaldo

²¹⁵ ROSA, 1986, p. 428

²¹⁶ ROSA, 1986, p. 115

²¹⁷ ROSA, 1986, p. 441

²¹⁸ ROSA, 1986, p. 473

²¹⁹ ROSA, 1986, p. 487

– que proporcionará a ele a maior visão de todas posteriormente: “...*O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – **mirei e vi – o claro claramente**: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes...!”²²⁰.

Acreditamos que a utilização de “mirei e vi”, associada ao uso do “mire veja”, reforça a intensidade de alerta e advertência do convite do narrador, porquanto – ao usar uma variação tão semelhante ao se referir às suas descobertas e a seus reconhecimentos – Riobaldo reafirma a importância de seu interlocutor e seus leitores também aguçarem o seu ato de mirar e ver para serem capazes de chegar a ter suas próprias descobertas.

Se Riobaldo alertara o seu interlocutor durante toda a sua narrativa, fora com o intuito de prepará-lo para ver o que ele com muito esforço foi capaz de ver: o claro claramente, diante do qual se deparam, naquele trágico instante, todos – Riobaldo, interlocutor e leitor – juntos. Os alertas do interior do texto serviam como preparações, pois os olhos do interlocutor precisavam estar renovados para serem capazes de ver e de se colocarem frente a frente a essa descoberta.

Dessa forma, acreditamos que o convite-alerta para ver de modo renovado, bem como a transformação presente a partir do meio da travessia, estão marcados na obra pela associação das expressões “mire e veja” e “mirei e vi”, mostrando que Riobaldo alertava seu interlocutor para saber o que ele já sabia, o que ele já tinha visto.

Desse modo, a valorização do ato de ver torna-se essencial para o nível narrativo desse romance; a passagem da ignorância para a sabedoria, representada pela trajetória do personagem, é analogamente desenvolvida pelo aprendizado da visão para Riobaldo e seu interlocutor, o que demonstra a preocupação de Guimarães Rosa com relação ao ato de ver em mais um nível de seu texto: na própria construção do nível narrativo de sua obra.

Notemos por fim que a última utilização de “mire veja” aparece na página final do romance, quando Riobaldo anuncia ao seu interlocutor o final de sua narrativa: “E me cerro aqui, mire e veja”. O que compreendemos é que, se Riobaldo contara ao seu interlocutor todos os eventos até a metade do livro – mas de tal modo ambíguo que tornava turva a vista de seu interlocutor, impedindo-o de ver –, nesse instante final ele afirma ter esclarecido tudo, pois o interlocutor já fora convidado a ver tudo o

²²⁰ ROSA, 1986, p. 527, grifo nosso

que ele vira, e, portanto, ele já pôde também mostrar ao seu ouvinte o claro claramente. E, por isso, observemos que Riobaldo afirma religando à frase dita anteriormente: “Cerro. O senhor vê. Conteí tudo”²²¹.

Assim, o que nos parece evidente é que, se Riobaldo chamara a atenção do interlocutor para mirar e ver durante o seu longo discurso, agora, ao final, – da mesma maneira que para ele tudo é visível e claro, evidente – o seu interlocutor também pode ver: e, dessa maneira, ao “mire e veja” equivale o “vê”, que foi sendo transformado por toda a longa travessia narrada.

Também acerca da importância dessa temática, há considerações relevantes no livro *Exposição do Museu da Língua Portuguesa* (2011). Observemos o que a pesquisadora Lucília Maria Sousa Romão tem a nos acrescentar no que tange à relevância do modo de olhar e da expressão “mire veja” na construção da obra *Grande sertão: veredas*, uma vez que, na tentativa de transpor a obra literária para a exposição visual, a curadora fez com que alguns significados tomassem certo destaque e analisá-los pode nos fazer compreender melhor nosso objeto de estudo.

Lucília Maria Sousa Romão observou que no início da exposição aparecia o imperativo “mire veja” imposto ao espectador, em paredes totalmente brancas, “marcando-lhe como um axioma que se repete no sertão, no fazer literário e na exposição” (ROMÃO, 2011, p. 144).

Conforme a pesquisadora, o uso desses verbos – no romance rosiano e na exposição realizada em homenagem a Guimarães Rosa – ordena ao leitor e ao visitante “que não basta apontar o olhar para uma direção, é preciso ver e reparar” (ROMÃO, 2011, p. 144). Isso nos intensifica a compreensão de que há cenas e circunstâncias que fogem, escapam ao olhar e que é necessário esse esforço de mirar e ver.

Romão nos esclarece que, se há a necessidade do esforço contínuo da mirada de olhar, então assim também foi disposta a exposição, de maneira tal que “por mais que o sujeito-leitor tente acertar a mirada do olhar, nem sempre vê o que do sertão é ofertado como acontecimento discursivo” (ROMÃO, 2011, p. 144).

Para Romão “o sertão é sempre não-todo ao olhar, é recorte na paisagem, é fragmento de trilha” (ROMÃO, 2011, p. 144), e é isso o que se requer do visitante, o

²²¹ ROSA, 1986, p. 538

que também é necessário ao leitor e àquele que almeja ver o sertão e a si mesmo: mirar, fitar o olhar; convertendo, mudando o seu modo de olhar.

A curadora Bia Lessa comenta sobre a dificuldade de recriar o espaço literário de Rosa no espaço da exposição do *Museu da Língua Portuguesa* e essa dificuldade se deve, conforme a curadora, pelo fato de que para entender Guimarães Rosa

Não basta olhar, temos que enxergar. Focar o olhar. As palavras teriam de ser conquistadas, não poderiam estar dispostas simplesmente. Criamos, então, para cada percurso, situações diferentes em que o espectador teria que se disponibilizar a compreender (ROMÃO, 2011, p. 145).

Assim, Romão esclarece que nessa exposição não havia um único modo de visitá-la, pois, ao contrário do comum nas exposições, o visitante tornava-se responsável pelas escolhas das trilhas a serem percorridas e, assim, certo movimento era imposto ao visitante, obrigando a jogar com a trilha e as pistas de que dispunha.

Em consonância com a reivindicação de Riobaldo por mirar e ver, a exposição era composta de espaços que incitavam o olhar dos visitantes. Páginas de manuscritos de Guimarães Rosa que só podiam ser compreendidos se trazidos até a altura dos olhos, frases em escombros que só se desvendavam se olhadas de cima, frases dispersas pelo ambiente que só podiam ser decifradas se olhadas por uma lupa-luneta que permitia ver as letras roubadas, além da necessidade do jogo dos espelhos para desvendar as frases relativas a Diadorim, conforme citado anteriormente – exigindo do visitante que ele estivesse no lugar certo da exposição e com o olhar fixo no ponto exato que o permitisse ver os segredos a se desvendarem.

Conforme Romão, as trilhas sinalizavam a necessidade de movimentos interativos “de completar a palavra, mirar e ver o que antes não se via, subir e descer escadas, brincar com o não visto sem dor” (ROMÃO, 2011, p. 154). A fotografia a seguir exemplifica esse movimento incitado ao olhar do visitante para desvendar as trilhas percorridas na exposição.



Figura 1. Extraída de <http://cadeorevisor.wordpress.com/2007/02/>. Acesso em 15/01/2013.

Dada a importância da repetição “mire veja” para o romance, tanto a própria expressão quanto referências à necessidade de “mirar e ver” apareciam espalhadas por essa exposição que, pela análise de Romão e pelos esclarecimentos da curadora Bia Lessa, buscou transpor para o ambiente não somente o espaço geográfico presente em *Grande sertão: veredas*, mas também os significados pretendidos pelo autor.

Romão finaliza suas considerações a respeito da exposição feita em homenagem aos 50 anos da publicação da obra, sintetizando todas as formas artísticas que apareciam dispostas compondo aquele ambiente de exposição e, por fim, considera que “a justaposição de todas elas convida o olhar a continuar a mirar e (quem sabe) ver alguns sentidos ao longo das trilhas, talvez sentenciando a certa altura a formulação ‘mirei e vi’ como o faz Riobaldo” (ROMÃO, 2011, p. 180).

5.2 Mirei e vi – o claro claramente

Eu conheci! Como em todo o tempo antes
eu não contei ao senhor – e 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... (Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

Riobaldo reconhece a necessidade de preparar os olhos de seu interlocutor para serem capazes de ver o que ele viu ao final de sua travessia e assim, além de convidá-lo a mudar seu modo de ver, repetindo o refrão “mire veja”, o narrador constrói seu discurso baseado em entrevistos e pistas que vão, gradativamente, formulando a visão final – que, porém, só poderá ser obtida pelo interlocutor e pelos leitores no mesmo instante que Riobaldo foi capaz de ver.

Já é de nosso conhecimento que Riobaldo se utiliza de ambiguidades como forma de pistas para manter acesa a desconfiança do seu interlocutor, o que funciona como um artifício para antecipar uma revelação, sem deixá-la evidente, clara – porquanto consideramos a possibilidade de “evidência” somente no momento em que a nova visão seja plenamente conquistada, o que ocorrerá ao desfecho da narrativa.

As pistas, relativas à feminilidade de Diadorim, dispostas por todo o romance, associadas à descrição de cenas antecipatórias do desfecho da história já na primeira parte do livro, funcionam como preparações para o leitor que, não podendo ver, será gradativamente convidado a olhar com olhos de mirar e ver – ao passo que o livro, dividido em duas partes, é também uma passagem do não visto para a concretização do visto, e, por isso, o leitor, mesmo com as pistas, somente será capacitado a ver claramente no momento derradeiro.

Observemos, na leitura da obra, que a revelação final – a morte de Diadorim e sua identidade – já havia sido apresentada para o leitor ainda na primeira metade do romance; essa visão, no entanto, olhada por olhos ainda não aptos a ver o claro claramente passa sem ser notada e, dessa forma, o leitor – assim como Riobaldo – tem a verdade diante dos seus olhos e não consegue ver.

Recordemos que, na primeira parte do romance, Riobaldo constrói seu discurso de modo ambíguo e confuso, misturando diversas histórias, sem esclarecer ao seu interlocutor do que se trata, entrando e saindo de “casos” contados, indo e voltando no tempo da sua narrativa. Dessa maneira, torna-se difícil para o leitor

perceber todos os avisos e pistas, bem como compreender de que se trata o evento que acaba de ser narrado. É dessa maneira que Riobaldo revela sua grande descoberta final, mas essa passa despercebida aos olhos do leitor.

Analisemos que essa revelação aparece já na página 165, momento em que Riobaldo narra o seu encontro com Otacília e descreve os diálogos travados entre ele, sua futura noiva e seu companheiro, Diadorim.²²²

Nesse instante da narrativa temos que Otacília conhece Diadorim e não mostra simpatia pelo rapaz, o que deixa Riobaldo satisfeito, tendo em vista que se interessava pela moça e reconhecia que seu amigo era um moço muito bonito. Riobaldo acrescenta que havia percebido antipatia em Otacília e raiva em Diadorim, e por isso ele se questiona: “Como foi que não tive um pressentimento?”²²³.

O leitor, sem conhecer os eventos futuros, também não é capaz de pressentir ou prever qualquer descoberta naquele instante e, por isso, embora tenha diante de seus olhos uma cena clara e nítida, não pode, não consegue ver:

O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, **os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados?** E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (ROSA, 1986, p. 165, grifos nossos)

A cena é clara, é evidente – e Riobaldo deixa transparecer, na frase final, referência a Diadorim –; os olhos, no entanto, não estão preparados, pois somente a travessia capacita o ser, que sofre pela descoberta, a ver a verdade. O claro claramente passa pelo olhar do leitor – como estivera diante dos olhos de Riobaldo – , mas isso não é o suficiente, pois o leitor ainda não é capaz de vê-lo: é preciso aprender a mirar e ver para ser capaz de ver o claro claramente.

Se para Riobaldo a revelação final, que é a grande explicação para Riobaldo, só se dá no momento em que ele vê, que vê de fato o corpo nu de Diadorim, será somente nesse mesmo instante – tendo completado a sua travessia – que o interlocutor será convidado a ver e conhecer o que Riobaldo viu e conheceu.

A cena mais aguardada do romance, antecipada e não revelada, apresentada mas não vista, é igualmente o momento mais trágico e bonito, mais triste e

²²² Sobre esse assunto ver mais em HAZIN, Elizabeth. “A terceira travessia (uma leitura de *Grande sertão: veredas*)”. In: *Pre Publications: forskning og undervisning*, v. 144. Aarhus: Aarhus Universitet, p. 22- 49, 1994.

²²³ ROSA, 1986, p. 165

paradoxal que Riobaldo descreve em todo o seu discurso. Façamos uma leitura dessa cena, começando na noite anterior à batalha final.

Durante a noite que antecedeu a batalha final, Riobaldo descreve a presença de Diadorim “que nem um amor no-escuro, um carinho que se ameaçava”²²⁴ e comenta sobre as conversas que travou com seu companheiro naquela noite de céu encoberto em que o bando esperava pela guerra. Estando lado a lado com seu companheiro, Riobaldo confessa ao seu interlocutor a vontade que sentia naquele instante: “minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço”²²⁵.

Riobaldo indaga por que motivos gostava tanto de Diadorim e considera que se não fosse um bravo guerreiro, mas fosse uma mulher, “eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer” – e completa dizendo que, na ocasião, se descuidou e acabou por falar a Diadorim: “... *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos*” – ao que Diadorim, levando um susto, respondeu com um tom de desagrado na voz: “*O senhor não fala sério!*”²²⁶, forçando Riobaldo a desconversar.

A única declaração explícita que Riobaldo, por descuido, faz a seu companheiro mantém relação com a possibilidade de espiar a cor de seus olhos – e, assim, compreendemos que espiando, como espiara em todo o romance, Riobaldo pudesse vislumbrar uma vez ainda aquele segredo tão próximo de ser revelado.

Notemos também nesse ponto a referência à hipótese lançada por Riobaldo que guarda relação com a claridade, “estivesse dia claro”, e com os olhos de seus companheiros: “e eu pudesse espiar a cor de seus olhos”. E é, contudo, a claridade do dia e a cor dos olhos que levarão Riobaldo à possibilidade do reconhecimento e da consequente declaração de amor por aquele companheiro tão caro ao narrador – mas que ocorrerá em momento tardio.

Nessa noite Riobaldo dormiu profundamente e, ao acordar, o dia já estava claro e não havia sinal da chegada dos hermógenes, reinando no bando uma “paz gritável”. Riobaldo sabia que o bando de Hermógenes chegaria, ainda que demorasse, e – por isso – desceu com suas armas para lavar seu corpo no rio próximo ao acampamento de seu grupo de jagunços.

Riobaldo estava certo da paz durante aquele instante, quando fora surpreendido pelos barulhos dos tiros e dos gritos de seus jagunços – o que o fez

²²⁴ ROSA, 1986, p. 509

²²⁵ ROSA, 1986, p. 510

²²⁶ Idem.

vestir às pressas as suas roupas e as suas armas e correr para a guerra que o esperava.

Ainda que acreditasse não ser capaz de chegar a tempo, Riobaldo chegou à cidade onde já ocorriam tiroteios e onde seus jagunços já se organizavam em trincheiras no chão. Nesse momento, Riobaldo encontra com Diadorim que, “se descabelou, bonitamente, o rosto dele se principiava dos olhos”²²⁷.

Riobaldo viu alguns de seus jagunços e companheiros morrerem, mas com seu bando conseguiu tomar conta de metade do arraial onde a guerra se realizava – mantendo ao seu dispor um sobrado grande, do lado direito da rua, a alta residência do Paredão, dentro da qual estavam a mulher de Hermógenes, o menino Guirigó e o cego Borrromeu.

Diante daquele sobrado, Riobaldo resolve que seria o seu posto, como se fosse uma torre, local superior de onde devia o chefe comandar e reger a guerra – e para lá Riobaldo subiu. E, estando no alto do sobrado, Riobaldo olhava a guerra pela janela e podia atirar nos inimigos.

O que ocorreu depois? Como se desenvolveu a batalha final? “Como vou contar ao senhor? Ao que narro, assim refrio, e esvaziado, luís-e-silva. O senhor não sabe, o senhor não vê. Conto o que fiz?”²²⁸ – e, até aquele instante, o interlocutor não sabe, não viu, o que em pouco tempo saberá, verá.

“Tudo estava tão pendurado para o fim...”²²⁹ e Riobaldo vê do alto da casa o chefe do bando, o Hermógenes, e compreende o que estava acontecendo: os homens dele e de Hermógenes lutavam frente a frente na rua à ponta de facas. E, nesse mesmo instante, Riobaldo vê Diadorim – que ele busca até o momento derradeiro ver e segurar com os olhos.

“E eu estando vendo!”: Diadorim seguiu para cima de Hermógenes, e os dois se encontraram e lutaram corpo a corpo. E o decorrer dessa cena é marcado por tudo o que Riobaldo, aos poucos, vai vendo e conhecendo: “Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... [...] Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até suspensórios”²³⁰.

²²⁷ ROSA, 1986, p. 514

²²⁸ ROSA, 1986, p. 524

²²⁹ ROSA, 1986, p. 525

²³⁰ ROSA, 1986, p. 526-527

E é nesse instante que Riobaldo vê, vê o claro que se anunciava desde o início e deixa a seu interlocutor a possibilidade de também ver: “Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar!”²³¹. O claro é o fim, a tragédia, a morte.

Nesse ponto, é relevante observar e destacar a ligação entre as frases soltas que se seguem até a visão da morte de Diadorim. Ainda na primeira parte do livro, quando Riobaldo faz pela primeira vez referência ao Paredão, ele utiliza isoladamente a seguinte frase: “E eu não revi Diadorim”²³². Atentemos ao fato da presença do ato da visão que aparece destacado nessa frase e observemos de que maneira ela se conecta ao desenrolar da cena da batalha final.

Chegando ao arraial onde se desenvolve a guerra, Riobaldo apresenta também de modo isolado a frase: “Sempre queria ver Diadorim”²³³, ao passo que – após declarar ter visto Hermógenes ferir Diadorim – Riobaldo acrescenta uma nova frase que parece manter ligação com as duas anteriores: “não vi mais Diadorim!”²³⁴.

Diante da construção engenhosa desse autor, sabemos que Guimarães Rosa propositalmente cria essas relações de sentido entre frases que, a princípio, parecem não guardar qualquer relação e aparentam ser desconexas e isoladas. O que podemos compreender é que ver, conforme já considerado por nós, é para Riobaldo a possibilidade de conhecer, mas também de segurar, proteger, possuir. Assim, paradoxalmente, observamos que se, já no início da obra, o narrador alertara não ter revisto Diadorim, ao final da narrativa sabemos que Riobaldo queria ver sempre Diadorim, isso é, estar seguro sobre o seu estado e poder proteger seu companheiro, mas que isso não foi possível, pois a partir desse momento, seu companheiro só reaparecerá morto.

Analisemos ainda nesse aspecto que o (re)conhecimento de Diadorim-mulher só será possível no momento em que Riobaldo pode vê-la pela primeira vez; no entanto, notamos que, paradoxalmente, para Riobaldo, em verdade, isso equivale a não vê-la mais. Riobaldo vê Diadorim mulher, mas nunca mais poderá ver o seu

²³¹ ROSA, 1986, p. 527

²³² ROSA, 1986, p. 81

²³³ ROSA, 1986, p. 516

²³⁴ ROSA, 1986, p. 527

amor, pois nesse reencontro já restará apenas um corpo morto, o que para Riobaldo, compreende-se: vê-la morta é equivalente a nunca mais poder vê-la.

Retornando à leitura da cena em questão, após ver seu companheiro ser ferido, e ter tentado segurar Diadorim “com os olhos”, o chefe jagunço sofre muito, não consegue suportar, e acaba perdendo os sentidos, desmaiando e retornando a si somente depois que a guerra já estava finalizada. Ao despertar, Riobaldo sabe que seu companheiro havia morrido, embora não quisesse admitir: “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam”²³⁵ – verdade essa amarga de saber, dolorosa demais para se ver, mas que reserva em si uma visão e uma dor ainda maiores.

Riobaldo toma ciência de que a guerra estava terminada e que, embora contabilizasse muitas mortes, seu bando restava vitorioso. É a mulher de Hermógenes quem manda trazerem o corpo “daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes...”²³⁶ – olhos esses claros e formosos e tão conhecidos de Riobaldo e do leitor.

“Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor...”²³⁷, Riobaldo sofre e chora ao trazerem o corpo de seu companheiro e uma vez mais faz referência àqueles olhos, responsáveis desde o início por toda aquela travessia: “Os olhos dele ficados para a gente ver”²³⁸. Assim, a mulher solicita que todos saiam, ficando somente ela e Riobaldo diante do corpo e, para lavá-lo, retira toda a roupa e mostra a Riobaldo: “A Deus dada. Pobrezinha...”²³⁹.

Pela visão, sentido ensinado a se renovar a partir dos olhos daquele companheiro, a verdade surge para Riobaldo, que se torna capaz de, porque viu, conhecer:

Eu conheci! Como em todo o 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 eu também soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, da coronha... (ROSA, 1986, p. 530)

²³⁵ ROSA, 1986, p. 528

²³⁶ ROSA, 1986, p. 529

²³⁷ Idem.

²³⁸ ROSA, 1986, p. 530

²³⁹ ROSA, 1986, p. 530

E ainda ao descrevê-la, vendo agora por inteiro, e morta, Riobaldo exclama:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. **Mas aqueles olhos eu beijei**, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - 'Meu amor!...' (ROSA, 1986, p. 530-1, grifo nosso)

Riobaldo pode ver e conhecer o real que se escondia todo tempo por trás daqueles “esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas”, por trás daqueles “moços olhos” – que como os olhos da donzela travestida, escondiam a essência e a verdade a respeito daquele amor. E seu interlocutor experimenta a mesma sensação de ter de aprender a ver a claridade, por mais dolorosa que ela seja, porque representa a verdade – que dói.

Davi Arrigucci (1994) considerou esse desenlace da narrativa – “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba” (ROSA, 1986, p. 531) –, no qual coincidem a morte de Diadorim e “o reconhecimento da verdade sobre a moça virgem travestida no homem d'armas Reinaldo, mascarado e indefinido sob esse sonoro e delicado nome de pássaro que é Diadorim”, como “um dos pontos mais altos a que chegou a ficção brasileira” (ARRIGUCCI, 1994, p. 25).

Para Arrigucci, nessa cena, que faz a obra “alçar-se à altura dantesca do sublime trágico”, a revelação simultânea para Riobaldo e para seu interlocutor é mais intensa do que a dor da perda. Nas palavras do pesquisador, nessa cena

pode mais a surpresa da revelação do que a dor de Riobaldo. Índices disseminados por toda a obra ali se juntam para reforçar-lhe a unidade poderosa da forma, momento de *anagnórisis*, em que fulgura, com toda a pujança, o brilho sensível da ideia. (ARRIGUCCI, 1994, p. 25).

Observemos ainda nessa cena final a ênfase que Riobaldo torna a dar aos olhos – labirinto e enigma –, que foram sempre fonte de sedução e dúvida, desejo e inquietação, mas que eram a chave para a descoberta dessa verdade dura e triste, porém a mais almejada por Riobaldo.

Se a partir de seu companheiro, inato contemplador, e daqueles olhos poéticos Riobaldo fora convidado a ver a natureza e suas maravilhas, a ver o invisível escondido, a conhecer o interior dos seres e a se conhecer, em última

análise o que aqueles olhos o ensinavam era a ver além da aparência e a amar com a alma. Aqueles olhos anunciavam o que se escondia naquele jagunço e ensinavam Riobaldo a desconfiar do aparente para conseguir ver o encoberto – mas que Riobaldo não aprende a ver senão pela trágica experiência e que, por isso, dá pistas ao seu interlocutor, mas o deixa sofrer junto com ele a dor da revelação.

O aprendizado da nova forma de ver está na interpretação do texto, mas também está em sua forma arquitetônica e nos jogos, nas lacunas, nas ambiguidades, nas ironias do narrador, que permitem que o leitor faça seu próprio processo de travessia do não ver, e não saber, para o ver e, por isso, saber. Ambos, Riobaldo e o leitor, verão juntos. Terão sua descoberta juntos. Somente no momento trágico em que Riobaldo pôde ver a essência e o encoberto em Diadorim é que o leitor passará pela mesma experiência.

O narrador permite que o leitor passe pelo mesmo processo doloroso de aprender a ver, uma vez que a estrutura é propositalmente construída com o propósito de nortear os passos do leitor nessa travessia de aprendizagem visual, porque, como disse Riobaldo, “aprender-a-viver é que é o viver, mesmo”²⁴⁰.

O leitor conseguirá aprender juntamente com Riobaldo a visão como um processo revelatório, transcendente – conforme Diadorim buscava ensinar com seus olhos poéticos. Essa aprendizagem do homem renovado que conquista uma visão nova, do invisível, de apreender o que antes não era percebido é expressa e representada pelos aprendizados visuais de Riobaldo – em especial em seu reconhecimento final – e está projetada na estrutura do romance, sendo encenada pelo narrador de *Grande sertão: veredas* para que o leitor aprenda por si só os passos dessa aprendizagem.

Essa estrutura permite o pressuposto de uma verdade participativa, de uma verdade que requer a participação do leitor, narrador e personagem-narrado. O leitor só será capaz de ver junto com Riobaldo. O encontro da verdade se dá de modo visual em toda a narrativa pelo eu-narrado; essa narrativa, entretanto, constrói-se ironicamente, com lacunas, vazios, ambiguidades, ambivalências, para que a verdade (ou o reconhecimento desta) se dê de modo participativo com o leitor. Cada fragmento, cada brecha de visão é constantemente compartilhada e também escondida do leitor – como ocorrera com o eu-narrado.

²⁴⁰ ROSA, 1986, p. 518

E aqui se compreende a aprendizagem da nova visão: a visão contemplativa da natureza e do mundo; a visão de aprendiz apto a receber todas as epifanias e revelações, obtendo, assim, o conhecimento; a visão que permite vislumbrar o que se esconde no invisível – forma de ver que Riobaldo aprendera com Diadorim e que, com seu movimento de narrar, ensina ao seu leitor.

É essa forma de visão que percebe e perpetua a constante transformação do indivíduo, já que – a partir da nova forma de olhar o mundo – o ser está aberto ao desconhecimento e pressupõe, como na visão entusiasmada e encantada da criança diante do novo, a mudança de suas antigas verdades, e a assimilação de novas e renovadas formas de ver o mundo.

Essa aprendizagem é dolorosa, é sofrida, é perigosa – como também é a travessia: “Travessia perigosa, mas é a da vida”²⁴¹. E a travessia de Riobaldo o fará atravessar a si mesmo, e seu próprio modo de ver mudará, porquanto – de modo equivalente ao feito por ele em sua narração com seu interlocutor – Diadorim o convidara, e por fim o ensinara, a ver essencialmente e além das aparências.

O leitor passará por uma construção labiríntica mesclada em jogos de não ver e ver, pois está sendo convidado ao mesmo aprendizado doloroso de Riobaldo: aprender que aparência e essência se completam; aprender que ver é poder enxergar inclusive o que não há, o que não está, o que está ausente, o que não é aparente, sem destacar a aparência – uma vez que, é válido lembrar, o amor de Riobaldo e Diadorim existia a despeito da não capacidade plenamente adquirida ainda por Riobaldo de conseguir ver, saber e, portanto, compreender a sua existência.

O olhar aprendiz deve estar apto a ver o todo, ver o claro claramente, perceber a aparência e a essência, conhecer o ordinário e o extraordinário, suplantando a lógica e o material, abstendo-se de ver a beleza somente onde ela está!

Iolanda Cristina dos Santos (2006) considera que Riobaldo – ao narrar as suas lembranças – resgata aquele olhar incapaz de ver Diadorim como mulher e se coloca em situação semelhante à de seu leitor, para que juntos descubram o que antes estava encoberto, e, por isso, tanto o narrador quanto seus leitores

²⁴¹ ROSA, 1986, p. 479

permanecem a indagar como e porque não foram capazes de ver. Nas palavras da pesquisadora, temos que

Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* - é bom que nos lembremos disso - ao falar do passado, retoma aquele olhar que não conseguiu ver em Diadorim a mulher que ela era. Por isso, diante da revelação final pergunta-se como é que não pôde ter visto. Na verdade não será esta – *Como foi possível que não tenhamos visto?* - uma pergunta comum a todos nós? (SANTOS, 2006, p. 61)

Assim, a descoberta final de Riobaldo é dolorosa justamente porque a verdade sempre esteve ali, diante de seus olhos, mas nem Riobaldo nem o seu leitor haviam aprendido ainda a ver além das aparências.

5.3 Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada

Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. (Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

“Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras”²⁴²: finaliza Riobaldo o seu narrar e o seu viver, após ter atravessado novamente o sertão e as suas dores, ensinando ao seu interlocutor o que foi, o que viu, o que conheceu e aprendeu.

Em um diálogo purificador, esse narrador contara ao seu interlocutor a sua trajetória, a sua passagem da escuridão para a claridade, da ignorância para a lucidez, convidando seu ouvinte a participar dessa travessia de aprendizagens e dores – e, ao narrar, reaprendeu também a se refazer, a se renovar.

Consoante analisado anteriormente, consideramos a travessia de Riobaldo o aprendizado de uma nova visão, que o permite sair da escuridão, da ignorância, e avançar nos caminhos da lucidez, alcançados a partir da aprendizagem da coragem e da alegria, o vau do mundo.

Retomemos assim, nesse ponto, as análises que Elizabeth Hazin (1994) faz a respeito da travessia de Riobaldo, a travessia do não-saber para o saber que se metaforiza na obra pela passagem da escuridão para a claridade – e que se

²⁴² ROSA, 1986, p. 538

apresenta representada no modo de contar desse narrador e na estrutura especular da obra.

Hazin nos esclarece que “a travessia de Riobaldo é lenta e padecida e ele próprio tem consciência desse processo” (HAZIN, 1994, p. 30), porquanto o narrador marca a sua vida dividida em três grandes eventos definidores: o encontro com o Menino; a morte de sua mãe, Brigi; e o Pacto com o Demo.

A pesquisadora verificou nesses três fatos, nos três momentos definidores da vida de Riobaldo, a recorrência das associações com a claridade; assim, o que se observa é que a travessia de Riobaldo, que o fará chegar à claridade, é marcada gradualmente por três passos, três estágios, que aparecem metaforizados em momentos de luz, de claridade.

Hazin nos demonstra que para cada passo da travessia de Riobaldo equivale uma expressão metafórica relativa ao amanhecer. Observemos a referência ao amanhecer notada por Hazin em cada um desses três momentos:

E o Menino pôs a mão na minha. (...) Amanheci minha aurora (GVS, p. 84).

Amanheci mais. (GVS, p. 87).

As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (GVS, p. 319). (HAZIN, 1994, p. 31)

Notamos também que na madrugada em que Riobaldo narra ter conhecido a jagunçagem, pois teve contato com o bando de Joca Ramiro na Fazenda São Gregório, e na qual ele ouviu a Canção de Siruiz, há uma referência à estrela da manhã, estrela d'alva – que guardará ligação com a noite do pacto, à qual retornaremos as nossas análises a seguir:

O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refim do orvalho, a **estrela-d'alva**, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (ROSA, 1986, p. 103, grifo nosso)

E as referências à claridade ou à luz, como sabemos, reverberam em toda a estrutura da obra e, conforme Hazin complementa (2008), “As referências metafóricas são várias: a vida de Riobaldo é uma sucessão de auroras, **até a**

definitiva, até a revelação final, até o mirar e ver realmente: ‘Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente’” (HAZIN, 1998, p. 140, grifos nossos).

Se já conhecemos a revelação final, a descoberta e visão do claro claramente para Riobaldo e já conhecemos e analisamos o seu primeiro passo para a travessia, o encontro com o Menino, nos resta focalizar o último estágio atingido por Riobaldo para realizar a sua travessia: a noite do Pacto com o Demo, na qual – alertamos aqui – Riobaldo afirma não ter visto diabo nenhum.

A fim de compreendermos o que ocorre durante a noite do Pacto, necessário se faz analisar uma cena que, segundo Hazin, diante da estrutura especular presente em *Grande sertão: veredas*, mantém um paralelismo com aquela noite do Pacto: a noite da Jaíba.

Nessa noite, que corresponde ao primeiro combate de Riobaldo como jagunço, Riobaldo foi chamado por Hermógenes a guerrear ao seu lado durante a madrugada. Essa noite “vale por toda a travessia, no escuro” (HAZIN, 1994, p. 43) e é possível notar que, durante as páginas de sua descrição e a repetida referência à escuridão, há menções ao forte medo que assombrava Riobaldo – representado em sua incapacidade de abrir os olhos, de olhar, de ver. Observemos algumas citações presentes nessa passagem.

Ao iniciar sua descrição a respeito daquela noite, Riobaldo afirma: “Há-de: que se acostumar com o escuro nos olhos”; e a essa afirmação, seguem-se: “A noite é da morte?”, “Do escurão, tudo é mesmo possível.”, “A noite é uma grande demora” – ao passo que Riobaldo afirma “eu fechava os olhos três vezes”, porquanto era o Hermógenes que “enxergava por nós”, pois os seus olhos “descascavam de dentro do escuro qualquer coisa, olhar assim, que nem o de suindara”²⁴³.

Assim, podemos notar que o medo de Riobaldo o impedia de ver no escuro as estrelas que brilhavam na noite, estrelas que ele não vê durante essa noite inteira: “Onde era que estavam as estrelas dianteiras, e os macios pássaros da noite? – pensei. Eu tinha fechado os olhos”²⁴⁴ – e aqui não nos importa saber se Riobaldo não via as estrelas porque estava de olhos fechados, ou se, metaforicamente com os olhos cerrados, não era capaz de enxergá-las; o importante é notar as associações entre o medo, a escuridão e o ato de não conseguir abrir os olhos.

²⁴³ ROSA, 1986, p. 175-177

²⁴⁴ ROSA, 1986, p. 179

Riobaldo não possuía a segurança e a coragem para atravessar o escuro daquela noite – o que Hermógenes, aquele que sabia aonde levava seus jagunços, possuía e por isso tinha poder. E, por consequência, Riobaldo não tinha a capacidade de olhar para o céu daquela noite: “eu não olhei para o céu. Não queria. Não podia”²⁴⁵.

Se essa noite é marcada pela passividade de Riobaldo perante Hermógenes, pelo seu medo e pela escuridão – literal e metafórica – a noite do Pacto, com a qual guarda uma relação de paralelismo (e, notemos, o próprio Hermógenes aparece na obra relacionado ao Demo), será a noite da lucidez, da claridade, do esclarecimento: e, portanto, da visão.

A noite do Pacto, por sua vez, também é marcada, em seu início, pela escuridão, no momento em que Riobaldo chega até a encruzilhada das Veredas Mortas: “Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos da lua escondida.”²⁴⁶ – escuridão essa que vai desaparecendo.

Riobaldo afirma ter sentido medo, “Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras.” E Riobaldo queria a modificação, uma transformação interior: “Eu fosse um homem novo em folha”. Assim, o jagunço permanece na encruzilhada, sem temer, “eu era que dava a ordem”, “Eu era eu – mais mil vezes – que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado”. No entanto, nada acontecia, e Riobaldo não via absolutamente nada: “Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada”²⁴⁷.

“Ele tinha de vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jajão”. Entretanto, Riobaldo esperava, sem fraquejar a sua ideia, o seu intento, pois a sua intenção era: “acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!”²⁴⁸.

Riobaldo foi até a encruzilhada querendo ser, querendo existir e ficar sendo, “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia”. No entanto o tempo ia passando “E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver”. As horas passavam, nada acontecia, mas Riobaldo permanecia ali, e se recobria de grande coragem: “A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo,

²⁴⁵ ROSA, 1986, p. 179

²⁴⁶ ROSA, 1986, p. 369

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ ROSA, 1986, p. 370

e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força de maior-coragem”²⁴⁹.

Até que chegou para ele a hora dada: “– ‘Ei, Lúcifer! Satanás dos meus Infernos!’ Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supus que ele tinha me ouvido”²⁵⁰

Assim, se o Pacto com o Demo é o terceiro passo para a travessia de Riobaldo, o terceiro momento de luz em sua vida, nesse instante Riobaldo invoca o nome Lúcifer, isso é, o nome do anjo rebelde mais belo e mais brilhante. O mesmo nome Lúcifer que denomina o planeta Vênus, a primeira estrela a ser vista quando se inicia o amanhecer, a estrela d’alva – a qual Riobaldo faz referência na noite em que ouviu a Canção de Siruiz, conforme já mencionado.

No artigo “O aproveitamento de resíduos literários no *Grande sertão*” (2008), de Elizabeth Hazin, temos que

Lúcifer significava, para os gregos, o portador do archote ou a luz da manhã. O nome de Vênus, a estrela d’alva! A aurora, explícita nos dois primeiros momentos decisivos da vida de Riobaldo, vem camuflada no terceiro: Lúcifer é a aurora. É o que faltava a Riobaldo, enfim, o último passo, para o conhecimento profundo de seu EU, para conduzi-lo ao desenlace final – à vitória do bando jagunço que, a partir daí, passará a chefiar. (HAZIN, 2008, p. 141)

E o que se segue ao Pacto, no qual o Diabo não apareceu, não foi visto – Ele, o Oculto, o Sem-olho – é que, embora Riobaldo não tenha se encontrado com o Demo, ele se livrara de seu medo e se encontrara consigo mesmo e, assim, a descrição que se segue ao momento do Pacto é luminosa e clara, é também visual:

Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. **Vi as asas.** [...] As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no **brilho da noite.** Aragem do sagrado. **Absolutas estrelas.** (ROSA, 1986, p. 372, grifos nossos)

Riobaldo, depois de ter realizado o Pacto, lembra-se de um rio – como, de maneira análoga, estivera diante de um rio no primeiro momento de sua travessia, no encontro com o Menino –, vê as asas, vê o brilho da noite e as absolutas estrelas.

²⁴⁹ ROSA, 1986, p. 370

²⁵⁰ ROSA, 1986, p. 371

Se a noite da Jaíba era escura, essa noite se abre clara e possível de ser vista com seus olhos, pois Riobaldo já não sentia medo: “A claridadezinha das estrelas indicava a raso a lisura daquilo [...] Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no mermar da d’alva”²⁵¹. E, embora Riobaldo esteja de olhos abertos, sem medo, ele consegue ver o brilho da noite, no entanto não vê o diabo nenhum.

Na manhã seguinte, Riobaldo se mostra um homem novo, diferente, porquanto naquela encruzilhada ele afirma que era “como que já estivesse rendido de avesso, de meus íntimos esvaziado”. Riobaldo era um homem renascido, pois se “a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir”²⁵², ele acabara de nascer novamente.

Desse momento em diante, o narrador se assume como um ser diferente e confessa estar tomado de coragem para se tornar o chefe: “O medo nenhum: eu estava forro, glorial, assegurado; quem ia conseguir audácias para atirar em mim?”²⁵³. E, assim, Riobaldo, diante do bando, se impõe como o novo chefe, pois “tudo agora era possível” e aquele ser renascido com coragem tinha poder: “Com meus olhos, tomei conta”²⁵⁴.

Ainda que tenha conseguido realizar seu intento, atravessar seus caminhos e vencer, Riobaldo considera a não existência desse Cujo até o final da sua narrativa, e seu grande argumento é justamente esse: o Diabo não foi visto e, então, “Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor”²⁵⁵ – tendo em vista que se colocara frente a frente ao Oculto, na encruzilhada, caso ele existisse, afirma Riobaldo que o teria visto. Se ele não é visto é porque ele não há.

O demo é o medo que rondava Riobaldo e, na ocasião do Pacto – um pacto de coragem consigo mesmo –, Riobaldo se liberta e, por isso, é capaz de terminar a sua travessia. Nesse Pacto, em que Riobaldo “estava bêbado de **meu**”, em ele que bradou chamando pelo “Satanás, dos **meus** Infernos”, o narrador nos esclarece que

²⁵¹ ROSA, 1986, p. 372

²⁵² Idem.

²⁵³ ROSA, 1986, p. 381

²⁵⁴ ROSA, 1986, p. 383

²⁵⁵ ROSA, 1986, p. 4

nada ocorre, somente o silêncio, que – aliás – notemos, “É a gente mesmo, demais”²⁵⁶.

O Diabo não há, o Diabo não é visto, pois o que existe é o homem humano que para se modificar precisa reaprender a viver, aprendendo a atravessar o mundo pelo seu vau: pela coragem e pela alegria. E Riobaldo é esse homem modificado que aprendera pelos olhos daquele Menino, no primeiro passo de sua travessia, a olhar o mundo de modo diferente e que, nesse estágio final de sua trajetória, completa naquela noite um pacto consigo de não olhar mais para o mundo nem com medo nem com tristeza.

Estava feito um pacto consigo e, por isso, não é mesmo o Demo que havia de ser visto, mas o próprio Riobaldo, que se vê, se reconhece, se compreende e se assume como um homem novo, modificado, pois aprendera a sentir coragem e confiança, como aprendera a sentir alegria.

²⁵⁶ ROSA, 1986, p. 371, grifos nossos

CONCLUSÃO

Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas. (Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

Ao finalizar a escrita deste trabalho, iniciado sob a égide da leitura acalentadora de Guimarães Rosa, e partindo de incontáveis dúvidas e indagações, o que nos paira uma vez mais à mente são questionamentos e perguntas infinitas.

Se intentamos ao iniciar este trabalho de pesquisa a resposta de questões relativas à escrita de Rosa e ao significado da utilização enfática do elemento dos olhos e do modo de olhar de seus personagens, o que sentimos ao longo de toda a sua elaboração e escrita foi, em verdade, uma alegre aflição de estar adentrando um pouco mais seu solo de escritor e filósofo da realidade, ao passo que, enquanto caminhávamos, íamos notando que o que investigávamos era o modo de ver dos seres humanos diante do mundo.

Este trabalho buscou investigar os significados do olhar e dos olhos para a construção cultural da sociedade, porquanto um escritor como Rosa, amplamente dedicado a debater a cultura e a inserção do homem em sua realidade, nos incitara a perceber, a partir de sua obra, o verdadeiro sentido de ver que muitos seres humanos não se permitem conhecer.

Assim, pautamos nossa investigação na leitura primordial de *Grande sertão: veredas*, percorrendo outras narrativas em cujo cerne pairasse a mesma novidade notada por nós no romance fulcral da literatura brasileira. Por tais razões, aceitamos o convite de fazer uma leitura e uma releitura das obras rosianas, buscando encontrar uma significação singular e constante em cada texto que nos levassem a interpretar a visão a partir de uma nova e rosiana acepção.

Buscamos delimitar os caminhos desta dissertação de acordo com o nosso convívio com esses seres singulares e únicos – e, em cada personagem de Rosa com que tivemos o prazer de conviver, descobrimos a possibilidade de diálogo com o que há de mais genuíno e puro na existência humana e no mundo, especialmente

pelo contato com a natureza – a partir dos seus olhares revitalizadores e com as suas formas incomuns de ser, estar e ver o mundo.

E a persistente menção aos olhos de Diadorim ao mesmo tempo que nos enchia de material para questionar e para desenvolver nosso trabalho, acabava por formular outras inquietações, que suscitavam novas e variadas leituras a respeito do olhar. Assim como Riobaldo, certamente guiamos nossos olhos e nosso modo de olhar o texto literário a partir dos olhos de Maria Deodorina – que igualmente nos encantaram e que hoje nos preenchem de tanta saudade.

Por isso, embora tenhamos nos voltado mais detidamente aos olhos dos personagens de *Grande sertão: veredas*, estivemos por vezes perscrutando também com nossos olhos a maneira de olhar e ver o mundo que outras personagens pareciam aprender e ensinar constantemente – e de modo análogo percebemos também no próprio autor, através de suas anotações e diários, um gosto íntimo e particular por captar a vida pelos olhos e de registrar o que sua visão extraía de poético das paisagens sertanejas, da paisagem das grandes cidades e dos olhares trocados entre as pessoas.

Iniciamos nossos trabalhos buscando referências literárias e filosóficas que respondessem aos nossos anseios acerca do que significa olhar, do que realmente representa ver – tanto na vida inventada pelos autores quanto na vida que teimamos em inventar para nós. O que é ver, o que é ser visto? Há modos diversos de ver o mesmo objeto, o mesmo ser, as mesmas circunstâncias? Compreendemos, então, que o olhar é um elemento cultural simbólico, que carrega em si diversos conceitos relativos à personalidade, aos sentimentos e aflições humanas, ao relacionamento dos indivíduos, bem como ao esclarecimento e ao encontro da verdade. E foram essas questões que tomaram conta de nossas pesquisas e que deram norte para a investigação literária que buscamos realizar na escrita rosiana.

Percebemos lendo Guimarães Rosa e construindo os pensamentos delineados neste trabalho que os personagens rosianos estão aprendendo a ver – porque todos nós achamos que vemos, mas ainda precisamos apurar sensivelmente nossa maneira de ver, porque se “O essencial é invisível aos olhos”, como alerta precisamente Exupéry, é justamente porque só se vê bem com o coração e com a poesia.

Aprendemos também que ver é aceitar o convite de rever eternamente tudo aquilo que previa e autoritariamente já havíamos concebido. Mudamos nosso modo de olhar para o texto literário e nos deixamos ser convidados a uma viagem sem volta, a sermos eternos viajantes de primeira viagem, como Riobaldo, Miguilim, Maria Exita, como o narrador de “O espelho”, como Diadorim.

Durante o desenvolvimento destes trabalhos, fomos levados a perceber, portanto, que a maneira de olhar dos personagens que povoam esta dissertação tem certamente algo de incomum, único e peculiar. E é essa imagem de “esquisitice” de olhar que atravessa todo o texto que esboçamos até aqui.

Nossos trabalhos nos fizeram ver – e usamos sempre propositalmente essa literal (mas metafórica) expressão cotidiana – que Riobaldo e Miguilim aprendiam a ver para serem alegres no meio da tristeza. Isso porque Miguilim, em sua trajetória, percebeu que as qualidades de beleza ou feiura não são propriedades intrínsecas de nenhum objeto ou ser, mas que se constroem a partir da maneira como são vistos, se constroem, aliás, pelos olhos que os veem.

Ver o feio ou o bonito é uma questão de olhar , e assim notar o “mal feito” ou o “bem feito”, o trágico ou o cômico, o triste ou o alegre, são apenas consequências da construção do mirar e ver.

Miguilim enxerga a ambiguidade e se constitui como um ser que vive e vê as oposições comuns da realidade, mas não as separa em pares excludentes: as coisas podem ser feias “por fora”, mas bonitas “por dentro”, e a gente, portanto, “pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo” (ROSA, 2006, p. 100).

Diante dessa percepção, concebemos, dentre os personagens visitados por nossas leituras a fim de conhecer a visão na obra rosiana, uma proximidade peculiar entre Miguilim e Riobaldo, porquanto este soube, após o encontro com o Menino, que “tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente (ROSA, 1986, p. 93).

E se Riobaldo e Miguilim guardam traços tão próximo – uma vez que esses dois personagens encontram-se em travessia da aprendizagem da alegria – encontramos forte semelhanças, não entre os traços fisionômicos dos olhos, mas entre o modo de olhar de Diadorim e de Miguilim. Ambos conhecem a verdadeira visão que contempla as paisagens, os bois, os pássaros e as belezas do sertão.

Ao desenvolver os trabalhos descritos aqui, nos pareceu que o que Rosa buscava em seus personagens era discutir sobre as noções do olhar que precisa se refazer e se reconstruir, ao passo que a vida e os seres também renascem todos os dias. E, assim, para se chegar a ter olhos infantis, aprendizes, sempre virgens, como os de Maria Exita – que se abre e se consorcia com a claridade –, como os de Diadorim, de Miguilim e da eterna noiva branca de todas as cores de Grivo, Riobaldo precisa adentrar a travessia da aprendizagem de olhar e ver além do que sempre viu, como descreve o narrador de “O espelho”; Riobaldo precisa desprender-se do olhar trivial da lógica para se introduzir na aprendizagem do olhar banal e espontâneo da poesia.

E, após o esboço de nossas leituras e interpretações, nos resta apresentar nosso posicionamento acerca da linguagem rosiana, da temática do olhar em suas obras e da experiência de leitura para seus leitores. Se Rosa afirmou ser um visual – “Em literatura sou um visual, só sei descrever aquilo que eu vi, efetivamente, e sonhei depois” – isso nos vale como a ponta que faltava para arrematar os fios propostos aqui.

Guimarães Rosa é para nós um autor visual, que descreve nada além daquilo que é visto espalhado diante dos olhos de cada um de nós. Arriscamos dizer que Rosa escrevia aquilo que via, mas em seus textos fazia ver pela sua linguagem o que ele houvera visto, porquanto o que vimos jorrando de suas páginas foram as mais belas cenas descritivas e visuais, que presenteiam o leitor com as visões renovadas de um sertão cheio de vida.

Para nós, o que o tema do olhar nos fez perceber na obra de Guimarães Rosa foi que, a despeito da trajetória ou viagem percorrida por cada personagem – e analogamente, por cada leitor – a busca de se encontrar e de encontrar-se no mundo é plena, constante e interminável, já que todo dia se renovam as paisagens, as águas, os seres – e, portanto, devem ser modificadas as formas de mirá-los e vê-los. E o que nos deixam transparecer as leituras, sejam das obras rosianas sejam das anotações de Guimarães Rosa, é que essa nova visão presente nas obras desse autor é a representação da sua visão sobre a realidade e sobre o modo de ver o mundo, isso é, representou a sua poética que capta o essencial das imagens contempladas.

Assim, a tentativa pretendida durante todo o percurso de desenvolvimento e de escrita deste trabalho foi também em reafirmar a dimensão metafísica e filosófica presente nos textos rosianos. Em todos os capítulos e momentos de elaboração desta pesquisa, a pretensão foi de redirecionar os nossos olhares, como leitores, para perceber as matizes e nuances entrelaçadas na arquitetônica laboriosa do autor, mas sem esquecer o redirecionamento mais importante que nos pareceu surgir pela leitura das obras rosianas: o de nossos olhares como seres viventes do mundo, para quem o pacto consigo mesmo persiste e insiste.

Buscamos a princípio compreender a relevância do olhar, em especial de Diadorim, para o narrador Riobaldo; ao longo das investigações, no entanto, nos deparamos com uma importância ainda maior desse elemento, uma vez que encontramos uma repercussão dessa temática em outras obras e reconhecemos uma significação simbólica para a recorrência dos termos e temas relativos aos olhos e ao ato de ver.

Acerca do tema do olhar, também notamos ao longo das investigações que, em última análise, os olhos além de simbolizarem a fenomenologia dessa nova forma de ver o mundo e de se conectar com ele, são usados por Rosa como um elemento narrativo fulcral. Se a partir de nossas leituras, pudemos reconhecer a importância de Diadorim como guia dos percursos de Riobaldo e também nos convencemos da relevância de seus olhos e de seu modo de olhar como ensinamento para Riobaldo aprender a (re)ver sua realidade, as análises avançaram ao termo da compreensão final de que o signo do olhar na obra é antes de tudo uma preocupação formal do autor em dar indícios da importância da revelação por meio dos olhos, e é também um grande marco para o desenvolvimento do discurso de Riobaldo e da própria construção narrativa, sendo o ato de ver o grande responsável pela passagem da ignorância para a sabedoria, do não saber ao saber – que é a principal significação presente no livro: o olhar conduz a passagem da travessia.

Dessa forma, na busca por compreender esse tema recorrente em *Grande sertão: veredas*, chegamos à conclusão da existência de uma significação filosófica do olhar que nos parece ter sido de grande importância para Guimarães Rosa; encontramos também, ao longo de nossas investigações, um significado complementar e igualmente relevante para esse elemento, visto que passamos a reconhecer nele uma peça elementar para a construção da obra.

Assim, o homem renovado, renascido, capaz de se reconectar com o mundo e, portanto, de percebê-lo em suas mais diversas potencialidades, apresenta-se na obra rosiana também sob o signo da aprendizagem da nova visão. À travessia da existência equivale uma dolorosa travessia de aprendizado visual. O homem religado ao mundo e à sua poesia é aquele apto a contemplar o maravilhoso, o encoberto, o inédito e inesperado da vida, nas suas formas mais simples e dinâmicas.

E, ao descrever esse movimento de (re)aprendizagem de ver, Riobaldo passa a convidar o interlocutor, e o leitor, enquanto encena o seu próprio percurso, a também apurarem o olhar para ver o seu discurso e os indícios deixados em suas falas, bem como de – repetindo seus passos – igualmente passarem a ver de modo renovado o mundo e a si mesmos.

No desenvolvimento deste trabalho, muito (re)aprendemos também a respeito da experiência da leitura, que deve ser feita igualmente a partir de novos olhos, sempre virgens e infantis, aptos ao conhecimento e à aprendizagem do ineditismo de toda leitura.

Como dissera Daniel Pennac, em seu livro *Como um romance*, “Uma leitura bem levada nos salva de tudo, inclusive de nós mesmos” (PENNAC, 2011, p. 74) – e essa frase solta vale para dar novos rumos ao nosso contato com a leitura, pois a leitura nos salva – paradoxalmente nos colocando sempre em novas zonas de “perigo”.

A experiência da leitura é sempre um atravessar, que para Pennac, se parece com um ato de “resistência”. Ler é resistir: resistir à aridez daquelas páginas desconhecidas, resistir à persistência dos olhares cotidianos que não compreendem aquele ato tão solitário, resistir às dores que nos percorrem a cada nova frase lida. No entanto, preferimos adicionar outro termo que define para nós a leitura: ler é reexistir, cada leitura é uma (re)existência.

Reexistimos como leitores, porque revemos aquela leitura como sempre inaugural, inédita; mas reexistindo também porque nos reinventamos como seres, vendo a partir daquela (re)visão o que não fomos capaz de ver antes, porque a leitura nos (re)modifica constantemente.

Sem dúvida foram todas essas razões que nos motivaram a escrever este trabalho. Esta dissertação foi escrita na busca de manter acesso o desejo e o prazer

de experimentar os textos. Escrever uma dissertação é um processo de ler, ler e reler, escrever, escrever e reescrever – o que para nós equivale a se rever e se reinventar.

A leitura de Guimarães Rosa nos ensinou que ler é estar predisposto aos atalhos e às trilhas difíceis e à travessia da decifração de sua linguagem, a linguagem de um autor que conscientemente constrói um texto cuja forma revela os dinamismos das relações dos seres com o seu universo, uma linguagem que não cessa de se construir e de se reconstruir – movimento igualmente necessário a nós, leitores. E, para essa reconstrução, o leitor precisa criar também um novo olhar diante do texto literário.

Por isso, embora tenhamos buscado compreender os olhos e olhares presentes na obra rosiana, o que em instância última esta dissertação nos suscitou foi a mudança do nosso olhar diante do texto, de nós mesmos e da realidade que nos cerca. O que aprendemos realizando estas pesquisas foi a possibilidade de modificação dos nossos olhos para ver além de todo o aparentemente concebido, diante do medo, diante da tristeza.

Se os rios partiram a vida de Riobaldo em duas bandas, atravessando-o e o obrigando a atravessar, fomos atravessados por um enorme romance-rio, que provocou em nós o movimento constante de atravessar. Todo livro é um rio. Toda leitura é uma nova travessia, já que não se atravessa o mesmo rio duas vezes. Tudo já mudara naquele rio e em quem atravessa, diria Heráclito; e, ainda, nas palavras de Jorge Luis Borges, porque “O rio é outro, o homem é outro também”.

E, de certo, o maior valor que podemos tirar deste trabalho é a sua realização, é o caminho que tivemos de percorrer para concluí-las (embora jamais as concebamos como acabadas) – pois foi pelo atravessar que compreendemos a verdadeira finalidade do processo de investigação literária: se conhecer. Nas palavras de Guimarães Rosa, em “Cara-de-Bronze”:

[Grivo] Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir – seja até onde se for – tem-se de voltar; mas, seja como se for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final (ROSA, 2006, p.118)

Sentimo-nos qual o Grivo no interior desta viagem, pois o bom mesmo da escritura de uma dissertação é ouvir os pássaros que deixamos cantar durante

nosso percurso. Assim, a palavra de ordem da leitura de qualquer texto, bem com de sua análise, é a mesma palavra que põe fim ao nosso Urucuaia, ao nosso romance-rio de amor, ao nosso rio de águas claras certas: Travessia. O que vale, no final da viagem, é a própria viagem.

Ademais, ao final dessa trajetória, o que também pensamos ter aprendido acerca da linguagem rosiana, e que talvez possa ser deixado como uma nova postura literária adiante, é justamente a possibilidade de novas formas de ver e de ler, de (re)ver e de (re)ler literatura – porque para quantos olhos se debruçarem sobre as margens desse valioso livro, novas leituras e interpretações ainda serão possíveis, mesmo depois de mais de 50 anos da sua publicação e mais de 50 anos de fortuna crítica, compondo, certamente, mais de 1500 trabalhos, já que esse livro se abre sempre inédito para olhos novos, assim como a paisagem é sempre única em cada nova viagem.

Aprendemos também a compreender na trajetória de seus personagens e no aprendizado de seus olhos a possibilidade de redimensionar nossos pontos de vistas e reaprender a olhar. Acreditamos, assim, na travessia narrativa de João Guimarães Rosa com que perpassada intimamente de um eco, que se chama aprendizado. Para nós, brota nas páginas rosianas sempre uma lição do olhar, que será sempre novo, já que “Os olhos da gente não têm fim.” (ROSA, 2005, p. 116).

E se, para nós, os propósitos do autor sempre foram ensinar o leitor a observar o mundo ao seu redor e captar a beleza poética que pulsa e vibra no interior de cada ser vivente, foi porque dessa forma aprendemos a ver o mundo desde a primeira vez que encontremos no âmago do texto rosiano o verdadeiro pacto com a natureza humana.

Seja pela interioridade do homem e pelo encontro consigo mesmo, seja pela experiência renovadora do amor e suas alegrias e dores, seja pelo olhar ingênuo e aprendiz da infância apresentado por Rosa; seja ainda na travessia existencial do homem e na construção do labirinto de sua narrativa, o que mais importa dizer ao fim deste trabalho é que Rosa apresenta um belo olhar para o homem: um olhar que visa à aprendizagem da simplicidade, da alegria e da regeneração, por meio do aprendizado de abrir os olhos e ser capaz de reconhecer a beleza imanente e transcendente dos seres, das águas, dos buritis, do amor, dos bois e dos pássaros, das paisagens e dos sentidos.

Não importa a trajetória percorrida por cada leitor ou por cada personagem, a busca de se encontrar e de encontrar-se no mundo é plena, constante e interminável, já que todo dia se renovam as paisagens, as águas, os seres que serão visto por encantados olhos.

E o que consideramos, por fim, como essencial é que nunca cessem as leituras dessas obras de tão largo valor, seja para a crítica literária, seja para os estudos da construção estética, seja para a interpretação filosófica ou para a compreensão do homem e do mundo. A cada leitura que se faz, a proposta rosiana se renova e o seu projeto ético e estético se vê renovado, proclamando o renascer do mundo em constante transformação. Não há fim permanente, nem ponto de partida ou de chegada para a compreensão da obra rosiana. O que se reivindica aqui são as próprias palavras do autor: que o homem se regenere, se reinvente constantemente; que nunca cesse o devir da vida e dos seres, e que os olhos de cada homem estejam abertos ao encontro inédito de todos os dias, para deparar-se com o novo, com o espantoso, com o surpreendente de que a vida é constituída.

Olhos para olhar e ver, olhos para olhar e ainda não ver, olhos de olhar e nunca ver. São olhos aprendizes e infantis os que cada homem deve ter para se compreender regenerado e capaz de sentir nas epifanias pequenas e constantes de cada brotar das águas ou de cada aurora o sentido da vida se renovando e se resgatando e a força da alegria dinâmica que movimenta o curso da vida.

Já quanto às respostas que buscávamos ao iniciar estes trabalhos, algumas foram respondidas, mas a maioria gerou outras ainda mais salutares e, por isso, a sensação que nos recobre o término das pesquisas nunca acabadas dos escritos rosianos é de recomeço, como se agora as investigações e o ofício de leitor estejam apenas dando o seu primeiro passo de muitos que, quem sabe, ainda virão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 – Bibliografia do autor:

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Edição comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Vol I e II.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967

2 – Bibliografia sobre o autor:

ALVES, Cristiane da Silva. “A comunhão do feminino na construção do masculino em *Grande Sertão: Veredas*”. In: *Revista Eletrônica de Estudos Literários (Ufes)*, Vitória, s. 2, a. 6, n. 6, 2010.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. “Simplicidade de olhar”. In: FANTINI, Marli (org). *Machado e Rosa*. Leituras Críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 191-213.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa.” In: *Novos Estudos*, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), n. 40, nov. de 1994, pp. 7-29

Cadernos de Literatura Brasileira: *João Guimarães Rosa*. Nº 20-21. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

CARVALHO, Cleuza Martins de. "O que revelam os manuscritos de JGR". In: Marta Rosseti Batista (dir), *Revista do IEB* nº 41. SP. USP, p. 191-195, 1996.

FERRAZ, Luciana Marques. *A infância e a velhice: Percursos em Manuelzão e Miguilim*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela guerreira: Um estudo de gênero*. São Paulo, Editora Senac, 1998.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

HAZIN, Elizabeth. "O aproveitamento de resíduos literários no *Grande sertão: veredas*". In: *Cerrados* (UnB), Brasília, v. 235, p. 137-146, 2008.

HAZIN, Elizabeth. "O arquivo como espelho: reflexos no *Grande sertão: veredas* de artigos de revistas encontrados no Arquivo Guimarães Rosa". In.: MENDES, Lauro & OLIVEIRA, Luiz Cláudio (org.) *A astúcia das palavras*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 23-34.

HAZIN, Elizabeth. "A terceira travessia (uma leitura de *Grande sertão: veredas*)". In: *Pre Publications: forskning og undervisning*, v. 144. Aarhus: Aarhus Universitet, p. 22- 49, 1994.

HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito* (da gênese do *Grande Sertão: Veredas*). Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 1991.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê, 2003.

LARA, Cecília de. "Rosa por Rosa: Memória e criação". In: Marta Rosseti Batista (dir), *Revista do IEB* nº 41. SP. USP, p. 17-34, 1996.

LEITÃO, Correia Cláudio. "O espelho, o amor e o olhar". In.: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p. 149-152.

LORENZ, Gunter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo G. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. "Aprender o mundo - A poética da reflexão no *Grande sertão: veredas*". In: *Em tese* (UFMG), Belo Horizonte, v. 9, p. 75-82, dez. 2005.

MARTINS, Wilson. "Guimarães em sala de aula". In: DANIEL, Mary Lou. *JGR Travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. "Diadorim: o corpo nu da narração". In.: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p. 158-163.

NUNES, Benedito. "O amor na obra de Guimarães Rosa". In. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 137-165.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2000.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

RIEDEL, Dirce Cortes. "Miguilim, minha gente... e outras estórias". In: *Viver literatura*. Ensaios e artigos. Organização de Ana Cláudia Viegas. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2009, p. 295-309.

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. *Exposição do Museu da Língua Portuguesa: arquivo e acontecimento e(m) discurso*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2006.

SANTOS, Iolanda Cristina dos. *O aprendizado do olhar na obra de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Faculdade de Letras, 2006.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. "A donzela guerreira de Homero a GR." In: *Revista do IEB* nº 41. SP. USP, p. 181-188, 1996.

SOARES, Claudia Campos. "O olhar de Miguilim." In. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, n. 14, p. 147-167, 2007.

SOUZA, Ronald de Melo. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

SOUZA, Ronald de Melo. *Ficção & Verdade*. Diálogo e catarse em Grande sertão: veredas. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1978.

SOUZA, Ronald de Melo. "Travessia e epifania". In: *Revista Cultura*, 1974. Nº 15. p. 111-123.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

VERLANGIERI, Iná Valéria. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Araraquara: Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, 1993.

3 – Bibliografia geral:

3. 1 – Bibliografia literária:

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Obras Completas de Machado de Assis, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

3. 2 – Bibliografia teórica:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tr. Aurora Fornoni Bernardini et ali. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BORNHEIM, Gerd. “As metamorfoses do olhar”. In.: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 89-93.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In.: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 65-87.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo. *O Enigma do olhar*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007

BUSARELLO, Raulino. *Dicionário Básico Latino-Português*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo. In.: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 31-63.

CHEVALIER, Jean. GREENBRANT, Alain [et al]. *Dicionário de Símbolos*. Tr. Vera da Costa e Silva et ali. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

KHEL, Maria Rita. “Masculino/Feminino: o olhar da sedução”. In.: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 411-423.

LUBREN, Gérard. “Sombra e Luz em Platão” In.: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 21-30.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

NOVAES, Adauto. “De olhos vendados”. In.: ____ *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 9-20.

REALE, Giovanni. *Plotino e Neoplatonismo*. Coleção História da filosofia grega e romana Vol. VIII. São Paulo, Edições Loyola, 2008.

4 – Sites consultados:

<http://cadeorevisor.wordpress.com/2007/02/>. Acesso em 15/01/2013.

COSTA, Maria Aparecida. “Pontuações sobre o amor de Riobaldo e Diadorim: O lirismo em *Grande sertão: veredas*”. In.: *CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, Maringá, 2010. Disponível em http://anais2010.cielli.com.br/artigos_literarios. Acesso em 10/01/2013. ISSN: 2177-6350.

PITANGUY, Lenice Guimarães de Paula. “Entrevista: João Guimarães Rosa”. In.: *Germina Literatura – Revista de Literatura e Arte – Esp. Mineiros*. Ano III/ Edição 20: Agosto de 2006. Disponível em http://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm. Acesso em 26/01/2012.

QUENTAL, Antero de. *Tesouro poético da infância*. Disponível em <http://www.visionvox.com.br/biblioteca>. Acesso em 17/12/2012.