

DUAS TRILHAS DISCURSIVAS NA EXPOSIÇÃO DE ROSA

TWO DISCURSIVE TRAILS IN THE EXHIBITION OF ROSE

*Lucília Maria Sousa Romão**

RESUMO: Visitar a instalação de Guimarães Rosa, quando da inauguração do Museu da Língua Portuguesa, na Estação da Luz em São Paulo, e analisar como as trilhas de Diadorim e Riobaldo pontuam um jogo de metáforas e metonímias são intentos desse artigo. À luz do referencial teórico pechetiano, busca-se refletir sobre a contribuição efetiva dos estudos discursivos para o campo das ciências que trabalham com a informação e a documentação.

PALAVRAS-CHAVE: discurso, instalação, Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.

ABSTRACT: To visit the discourse of Pink Guimarães' instalation, when of the inauguration, of the Museum of the Portuguese Language in the Station of the Light in São Paulo, and to analyze as the trails of Diadorim and Riobaldo punctuate a game of metaphors and metonymies are projects of that article. To the light of Michel Pêcheux's theoretical referencial, it is looked for to contemplate about the contribution executes of the discursive studies for the field of the sciences that work with the information and the documentation.

KEY WORDS: discourse, instalation, Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.

* Professora Doutora da Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo – FFCLRP/USP. Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil. Email: luciliamsr@ffclrp.usp.br.

DUAS TRILHAS DISCURSIVAS NA EXPOSIÇÃO DE ROSA

1. Alguns sentidos de instalação

*“Contar é muito, muito dificultoso.
Não pelos anos que se já passaram.
Mas pela astúcia que têm certas coisas
passadas – de fazer balance, de se
remexerem dos lugares.”¹*

Instalação é palavra cheia de veredas, é possível significá-la de diversos modos: pode indicar a logística subterrânea da eletricidade e do percurso hidráulico em construções, o que implica dizer que há algo que não se vê sustentando e fazendo mover o funcionamento da luz e da água. Outro uso recorrente diz respeito à fixação em um lugar, ou seja, à moradia, por exemplo, instalar-se em um endereço, apartamento ou casa, o que nos permite inferir que, nesse caso, o significante guarda uma relação com o efeito de tornar algo ou alguém estabilizado, definido, colado em algum ponto de ancoragem no espaço. Há, por fim, uma terceira definição que diz respeito ao trabalho de profissionais dos campos da arte, da informação e da documentação, definindo instalação como uma obra tridimensional montada

¹ Todas as epígrafes das sessões são de Guimarães Rosa.

durante certo tempo em um lugar para a visitação pública, “cujos diversos elementos ou dispositivos agem sobre o imaginário do espectador. Sua exposição é temporária e a obra, desmontada, subsiste apenas através de registros fotográficos”, conforme verbete do Aurélio.

Esses três sentidos se combinam nesse trabalho, cujo intento é analisar discursivamente a instalação “*Grande Sertão: Veredas*”, concebida por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, em março de 2006. Tal qual na instalação elétrica ou hidráulica, há o livro de Guimarães Rosa a sustentar e fazer mover todas as cenas da instalação; tal como no desejo de instalar-se e assentar-se em endereço determinado, há uma construção tornada fixa ainda que por um tempo definido e feita com materiais de construção, tecidos, fotografias, mapas, imagens projetadas, sons etc. Ela foi desenhada e projetada para visitação do público e tinha por intento criar trilhas de observação da obra roseana, marcando pontos estabilizados de mirar, olhar e ver na transitoriedade, posto que o desmanche seria feito após o término da instalação, restando apenas fotografias na neblina do acontecido. Por fim, há o trabalho profissional da arte, informação e documentação que, afetado pela sua condição-sujeito, recorta o todo da obra, escolhe o que mostrar, seleciona certos modos de falar sobre o objeto discursivo livro, constrói as trilhas e os nichos de apresentação dos personagens e da trama. Tal escolha funciona ao modo de uma composição narrativa, na qual várias vozes dialogam, litigiam, misturam-se e, enfim, se dão a conhecer a partir de cenas mostradas e materializadas em objetos, e outras tantas que foram apagadas, pois, à luz da teoria discursiva, consideramos que a linguagem tanto mostra, quanto vela; tanto diz, quanto silencia; tanto tem a sua claridão, quanto é neblina.

Posto isso, iremos a partir de agora refletir sobre alguns conceitos da teoria discursiva para, posteriormente, adentrar algumas veredas de significação da instalação de Rosa, especialmente percorrendo duas trilhas, a saber, Diadorim e Riobaldo, protagonistas de uma afeição enigmática. Queremos atravessar, na opacidade da linguagem cifrada desse autor e do que dele foi instalado, as montagens imprevisíveis, os inesperados jogos de linguagem, as travessias metafóricas e metonímicas, enfim, um ser-tão de palavras, memórias e afetos, que tanto se dá a conhecer, quanto se esconde atrás do que é mostrado.

2. A instalação de dois conceitos teóricos: discurso e heterogeneidade

“(...) o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”

A Análise do Discurso de filiação francesa (AD) tem em Michel Pêcheux (1969) um representante pioneiro na elaboração conceitual de termos como discurso, sujeito e memória. Pelo primeiro, entendemos ser efeito de sentido, o que firma a propositura de que as palavras não estão em estado de dicionário, tampouco tem regiões de sentido imutáveis e congeladas; ao contrário disso, os atos de linguagem significam justamente o estar-em-curso em movimentos inscritores do outro, do novo, da ruptura com os estabelecidos, do deslocamento de significações imprevisíveis.

Nesse sentido, a própria obra “*Grande Sertão: veredas*” dialoga com o postulado central da AD na medida em que materializa a condição de estar no olho da travessia, contando na atualidade cenas picotadas do já vivido (ANITAGRACE, 2005), estruturando dizeres sem uma cronologia rígida, permitindo que Riobaldo inscreva o seu contar desalinhavado e desalinhavando fios de errância no espaço de suas lembranças. Esse divagar está ancorado na permanente tensão entre o lá de um outro tempo e o aqui da enunciação, possibilitando que as palavras de ontem retornem para serem reorganizadas e assumam, assim, outros significados.

Trabalhar com o discurso exige considerar que o sentido sempre pode mudar de rumo, entrar em outra vereda, inscrever outra ordem de dominância e fazer falar o sujeito de outro modo; tal alteração de rota é deflagrada pelas condições de produção (PÊCHEUX, 1969), que impulsiona o jogo ideológico na medida em que fixa o que é possível dizer em uma dada conjuntura, o que é necessário silenciar em outra. Sobre isso, anotamos ser bastante relevante o modo de nomear um dos personagens ao longo da narrativa, que inicialmente é chamado de “*O Menino*” na infância; na vida jagunça, é reconhecido como *Reinaldo*; depois, em segredo, é designado de “*Diadorim*” para, no final da obra, ser dado pela certidão de batismo como “*Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*”. Diferentes nomes em momentos distantes no tempo, modos desiguais se significar o mesmo corpo,

formulações também diversas saindo da mesma boca: todas essas ordens se misturam em um único relato ancorado na memória.

As palavras sobre Diadorim, veredas, sertão, combates e saudades sustentam-se a partir do já-lá, da memória discursiva (PÊCHEUX, 1999), que permite ao sujeito contar de si tempos depois; no entanto, tal possibilidade dá-se a partir da retomada dos fios de algo que já estava lá e que tantas vezes ele promete antecipar ao leitor, mas vela, esconde, encobre.

“A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em algum lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra.” (ORLANDI, 1999, p. 31)

Assim é também a forma como concebemos o sujeito do discurso, posição que se dá a conhecer a partir da bricolagem de várias vezes já-ditas e que, na ilusão de tomar a palavra, promove o efeito de colamento e costura nos rasgos de outros ditos. A esse saber discursivo, ou seja, a essa condição de que os discursos sempre recuperam sentidos já inscritos em outros contextos sócio-históricos, damos o nome de memória discursiva.

“A memória pode ser entendida como a reatualização de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente, sob diferentes modos de textualização (...) na história de uma formação ou grupo social. O recordar possibilitado pela memória também se concretiza no movimento do presente em direção ao devir, engendrando assim uma espécie de ‘memória do futuro’ tão imaginária e idealizada quanto a museificação do passado em determinadas circunstâncias. Retomando o que já foi dito, podemos afirmar que pensar discursivamente a memória é analisar as formas conflituosas de inscrição da historicidade nos processos de significação da linguagem.” (MARIANI, 1998, p. 38)

Considerando que o interdiscurso sustenta a possibilidade de(o) dizer, pontuamos que toda a instalação de Bia Lessa recupera sentidos que já foram discursivizados em outro lugar, a saber, o livro de literatura de Rosa. Nele também são retomados dizeres caboclos, fragmentos de histórias dos

jagunços, saberes populares, nomes de plantas e animais, expressões regionalistas, frases dos personagens em outros tempos que, em uma espiral sem fim, recuperam outras tantas vozes.

Duas dessas vozes serão por nós destacadas aqui, a de Riobaldo e Diadorim, que se mesclam em um enigma de amor velado, neblinado, difuso que tanto é meigo, doce, cúmplice e desejante, quanto apavora por não ser do modo considerado aceito pelo imaginário masculino do sertão. Amor de um jagunço por outro, que se mostra no movimento tenso de aceitar ou rejeitar, no atrevimento que esconde, (des)vela e (re)vela delicadezas e asperezas de tal modo, que é impossível saber de verdade, de claridão, de um significado só como é esse amor; assim, mais uma vez, a obra roseana (e a instalação analisada a seguir), remete-nos ao território de movências e enigmas, para os quais não há explicação nem interpretação únicas tal como não existem significados rígidos para as palavras.

Essas duas vozes jagunças se misturam de modo a esconder o fato de que apenas uma delas narra, ou seja, o monólogo de Riobaldo condensa, costura e emenda os trechos do que teriam sido as vozes alheias. Nesse sentido, consideramos fundamental mobilizar o conceito de heterogeneidade constitutiva (AUTHIER-REVUZ, 1982), para compreender tantos dizeres perdidos e achados no redemoinho do tempo passado e reescritos sob a forma de uma grande confiança. É possível, então, considerar toda a obra um movimento de retomada, recuperação e empréstimo de depoimentos alheios e de palavras de outros sujeitos, como se o personagem tomasse para si sentidos que lhe são muito estrangeiros e, ao mesmo tempo, tão familiares, veredas abertas e claras do sertão a se mesclar com outras desconhecidas e sombrias. Desse modo, Riobaldo fertiliza o seu dizer contando como teria sido dita voz de todos os outros personagens; mesclando seu relato com ditos populares, saberes caboclos e sertanejos dos sertões brasileiros, dizeres sobre Deus e o Diabo como lugares de uma autoridade do sagrado; modificando a sintaxe e o vocabulário e construindo um grande mistério em torno da figura que escuta a narrativa. Vale aqui registrar que a emenda de todas essas vozes dá-se, muitas vezes, de maneira marcada e mostrada, outras vezes, a costura é escondida.

Fora da obra literária, a instalação *Grande Sertão: Veredas* também traz marcas de heterogeneidade na medida em que justapõe a voz do autor da obra literária, o dizer de algumas personagens disperso nas trilhas, o depoimento de outros autores sobre Guimarães Rosa, o lugar dos enunciados

do crítico, o enquadramento da artista Bia Lessa a recortar o arquivo a ser mostrado, o olhar do fotógrafo que documentou a instalação, o depoimento do editor do livro pós-instalação. Assim, marcamos a contribuição do conceito de heterogeneidade para refletir sobre o processo de produção dos sentidos em uma exposição ou instalação, considerando que neles sempre emergem discursos de vários sujeitos, marcas de múltiplos falares que estão presentes nos atos de montar, organizar, constituir um arquivo a ser exposto, promover recortes, acomodar no espaço, mostrar de um modo de não de outro, fazer falar e silenciar ao mesmo tempo.

Iremos a partir de agora, catar algumas pétalas de Rosa, escutar os resíduos de heterogeneidade do que foi exposto sobre ele, vasculhar os fiapos de memória desenhados nas frestas da instalação, mirar o que foi mostrado sobre Riobaldo e Diadorim, o que deles a instalação nos dá a conhecer e que, por trilhas muito tortas, pode ser condensado em alguns significantes: vereda, trilha, enigma, desejo e amor.

3. Nas trilhas de Diadorim e Riobaldo: a instalação da metáfora e metomínia

*“Eu tinha recordação do cheiro dele.
Mesmo no escuro, assim, eu tinha
aquele fino de feições, que eu não
podia divagar, mas lembrava,
referido, na fantasia da idéia.”*

Julgamos pertinente reproduzir alguns fragmentos da apresentação da instalação, feita por Bia Lessa e apresentada no livro da edição comemorativa dos 50 anos de publicação de *Grande Sertão: Veredas*, em que a artista sinaliza:

“Percebemos logo que não poderíamos trabalhar com imagens. Não há imagens possíveis do sertão de Guimarães Rosa (...) As imagens seriam sempre simplificadoras de um sentido mais amplo, e por isso optamos por expor apenas palavras, num contexto de construção – construção da linguagem, – construção do indivíduo. Usamos de forma literal o tijolo, a terra, latas de tinta, restos do restauro do edifício.”

“As páginas estariam impressas em tecido cru, presas individualmente e contrapesadas com saquinhos contendo terra do sertão. Dessa forma poderiam ser manuseadas pelos visitantes, numa alusão aos ornamentos das festas de São João.”

“Optamos por não dividir o ambiente – mas dividir o olhar. O espectador caminharia pela sala sete vezes, cada vez direcionando sua visão para um foco. Os percursos seriam construídos a partir de fragmentos do texto, que foram selecionados a partir de sete assuntos: Diadorim, Diabo, Estudos para Obra e Original, Fragmentos, Interlocutor, Batalha e Riobaldo. Os percursos seriam mapeados no chão, e o espectador escolheria que caminho seguir.”

“Não basta olhar, temos que enxergar. Focar o olhar. As palavras teriam que ser conquistadas, não poderiam estar expostas simplesmente. Criamos, então, para cada percurso, situações diferente em que o espectador teria que se disponibilizar a compreender.”

Consideramos tais recortes indiciários do modo como a obra literária foi tornada instalação, recuperando os mesmos efeitos de travessia e deslocamento já ditos anteriormente e mobilizando também o sentido de errância e construção de percursos e gestos de leitura, singulares e sempre outros, como a teoria do discurso propõe. O convite a significar, compreender, exercitar o “*mire e veja*” e mover-se em mais de uma trilha pelo espaço da instalação faz falar o próprio andar de Riobaldo por sertões e veredas, construindo o seu trânsito de cruzar fronteiras físicas, de romper limites de espaço marcado por conflitos, de migrar de um grupo de jagunços a outro, de considerar ser seu padrinho quem era seu pai, de desejar um corpo de homem que, depois de todos os possíveis, mostra-se de mulher e de deixar de ser jagunço, no final, para sê-lo apenas na narrativa de si mesmo. Tudo isso nos remete ao exercício de atravessar a cortina nebulosa da memória para contar o que já estava lá, para elaborar o já-escondido em algum lugar, para dar voz ao subterrâneo tornando-o uma trilha aberta à visita. As duas trilhas escolhidas para análise nesse trabalho são definidas assim por Bia Lessa:

“No caso de o espectador seguir a trilha de Riobaldo, o caminho o levaria a ilhas de entulhos com palavras soltas, ilegíveis. Uma escada construída com

restos de madeira o direcionaria para um ponto. Desse único ponto, o texto que no chão parecia ilegível, se tornaria claro. (...) Se seguissem a trilha de Diadorim, encontrariam frases (escritas no avesso) cobertas por uma lâmina de água, contida em galões (...) Sobre os galões, presos no teto, um balde goteja lentamente, dando vida a esse reservatório que encobre fragmentos da obra. Para ler, o visitante precisa fazer uso de um espelho que estabelece um diálogo com o ilegível. Diadorim se esconde e se revela durante todo o romance.”

A partir da trilha de Riobaldo, constituímos um corpus com recortes do livro, sustentador da instalação.

“Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que não sei. Mas desconfio de muita coisa.”

“Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joça Ramiro? Tião Passos... O Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria querer contar.”

“O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!”

“Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num compito. Eu penso é assim, na paridade. O demônio na rua... Viver é muito perigoso; e não é não. *Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor.*”

Os recortes acima indiciam a voz de Riobaldo marcada pelo vasculo, ou seja, pelo efeito de oscilação entre o saber e o não-saber, o que desliza também para outros campos, amar e ser-impossível-amar, lembrar-se e esquecer, ter certeza e dúvida, coragem e medo. Algo que Hazin (2006, p. 1), formulou como “o *grande binômio imagético do livro: o claro-escuro*”. Colhida na obra literária, ela apresenta-se como movimento de recuperação de fragmentos de palavras, lembranças e afetos que o personagem vai colhendo do passado para edificar uma trilha na narrativa oral e para garantir, ainda que imaginariamente, alguns pontos de amarração entre tempos e espaços.

A forma de representar essa tensão permanente, instalada pela voz do personagem, está marcada no modo como a trilha de Riobaldo foi

desenhada. As palavras foram inscritas nos restos da reforma do próprio museu onde a instalação foi montada. O literário foi tatuado em pedaços de madeira, restos de paredes, partes do que antes fora porta, instrumentos de trabalho dos operários, materiais de construção diversos, enfim, nos cacos da obra-prédio foram coladas à obra-literária e à obra-sertão, todas expondo seus inacabados, suas fraturas, seus incompletos, tal como a voz de Riobaldo assim se mostra. Resíduos de duas ordens se colam: tanto a instalação é feita com o que seria desprezível, passível de ser jogado fora e considerado restolho de algo que fora inteiro, quanto a história de Rosa também é construída com o que estava à margem, os ditos inscompreensíveis, o enigma maior de amar a imagem de Diadorim, as veredas embaçadas do sertão, os combates imprevisíveis. Todos – instalação, voz e trilha de Riobaldo –, percorrem as beiradas do que já foi e permanece como registro de lembrança depois de ter sido esquecido.

Tijolo, madeira, bloco, telha, pedra, prego são metonímia do próprio museu, partes que condensam o todo da reforma, do trabalho humano, do prédio; da mesma maneira a trilha de Riobaldo é metonímia do próprio sertão, na medida em que sua voz é parte na qual estão penduradas as vozes de todos os outros personagens, as veredas ditas e possíveis de dizer, o relato inteiro do que se constitui de fragmentos. Assim, percorrer essa trilha significa pisar em pedaços de heterogeneidade e observar resíduos de materiais cobertos por resíduos de palavras.

Ainda marcando a heterogeneidade na instalação, observamos que a trilha de Diadorim é construída com recortes da fala de Riobaldo, ou seja, a figura misteriosa do jagunço se nos é apresentada pela voz masculina e tem como metáfora a água, elemento sem contorno, que muda de estado, assume a forma do objeto que a contem, representa algo vital para a vida, senão todos os sentidos de vida. A água indicia um modo de fazer falar o próprio personagem, já que Diadorim recebe várias nomeações, aparece na combinação contraditória de corpo delicado vestido de jagunço, some e torna a voltar inexplicavelmente, enfim, enreda-se em obscuros de um enigma que Riobaldo teima em reconhecer como tal e luta para significar. Podemos considerar que a água é o elemento sustentador da vida e que se move sempre, também assim é a figura de Diadorim como guia nas veredas do sertão roseano, quando ele(a) morre, o personagem põe em suas andanças, se casa, toma morada no mesmo lugar e só se desloca pela narrativa.

Se há algo escapante e irremediavelmente inatingível nas poucas falas de Diadorim, vital e movente como a própria água, é possível dizer que é justamente isso que provoca Riobaldo na travessia, seja no sertão, seja anos mais tarde na narrativa. Os efeitos de amor, desenho, desconhecido e impossibilidade de dizê-los alimentam a andança e instalam a necessidade do combate, da peleja, da luta e da continuidade. Nos recortes da trilha que vamos analisar a partir de agora, Diadorim nos é dado a conhecer pela fala de Riobaldo da seguinte maneira:

“Diadorim é a minha neblina...”

“Que vontade era de pôr 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.”

“Coração – isto é, estes pormenores todos. Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros.”

“A vai, coração meu foi forte. Sofisimei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco!”

“Gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava sempre.”

“Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido.”

“Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram.”

“Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma?”

“E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra.”

“De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhando rústico em suas ações?! Me franzi.”

Em todos os recortes acima, o efeito de desconhecido dá-se a conhecer, juntamente com o profundo embaçamento em torno da figura e do sentimento que Diadorim provoca em Riobaldo. Somam-se sentidos de impossibilidade, efeitos de profundezas de um desejo proibido e a certeza de algo enigmático a confundir o personagem, que tanto se entrega a desejar quanto tem medo de fazê-lo. Inscreve-se, assim, quão difícil é vivenciar o “*mire, veja*”, chamamento tão repetido pelo personagem na obra.

O saber-se gostando e desejando Diadorim fica na embocadura de um *esclaro*, posto que perdeu a transparência que supostamente tinha e agora aparece como algo neblinado da ordem dos *pormenores, do arrependimento, do desconhecido e do impossível*. Tais inquietações aparecem como um gotejamento de pensamentos de Riobaldo ao longo de todo o seu relato, uma batalha em fluxo contínuo sem pausa ou descanso, em que “*o narrador sempre deixa uma lacuna de significação a respeito do mesmo, do modo que a ambigüidade e o caráter enigmático são características fundamentais para (re)construir Diadorim*” (MACHADO, 2006, p. 9).

Essa tagarelice de ficar pensando sobre o desejo para reconhecê-lo, negá-lo ou afirmá-lo, e de estar no descompasso entre sentir e racionalizar a impossibilidade desse sentir dá-se a conhecer, na instalação, com o barulho lento, pesado e permanente da gota d’água pingando no galão de água. Isso nos remete novamente à metáfora da água, elemento espalhado e fluido, que recebe o contorno de galão e gota, de desejo imenso e latejamento permanente do desejar, de contenção e movimento, de estabilidade e tremor. O movimento da gota repete o fazer-tremer, enrugar, mover, agitar toda a água que encheu o galão de metal e que é elemento constitutivo da própria gota, o que nos permite inferir, que o desejo e os pensamentos desejosos de Riobaldo em relação à Diadorim deslocam-se em impulsos fortes e em frágeis duelos interiores, em momentos de quietude e rompantes de impetuosidade.

“ ‘Diadorim’ era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido.”

Para ler esses fragmentos no galão, não bastam a transparência da água nem a pausa longa entre as gotas que faz a água tornar a ficar quieta, pois os textos estão escritos ao contrário, do avesso, tal como Diadorim se mostra homem e era, de corpo, mulher. Seguindo o pedido do pai para ser

diferente, realmente investiu-se de esconder o corpo e silenciar as formas de mulher, deixando-as escapar às vezes, no raramente das horas.

Assim, para ler os recortes dos galões dispostos nessa trilha, o visitante precisa de um objeto que faça a conversão do avesso em direito, do impossível de ler em algo que se assemelhe da cadeia significativa. O que o espelho d'água não deixa ver, o objeto espelho metaforiza: estamos diante da ordem do enigma, do segredo, enfim, dos desconhecidos de Diadorim expostos às avessas pelo que nos conta Riobaldo. Podemos, assim, ver o indecifrável e, depois, com o espelho na mão, torná-lo passível de leitura; isso também acontece no próprio romance já que, após ver o desejo como algo perturbador, o personagem lança mão do espelho da palavra para contar de si e do(s) outro(s), assentando o enigma em um outro campo, onde é possível, após a morte, nomear Diadorim como “*meu amor*”. Do mesmo modo como o espelho precisa ser tocado para que o texto se dê a conhecer, o sertão precisa ser atravessado, percorrido e focado em algumas de suas veredas para que se dê em narrativa.

4. As veredas não terminam com o fim da instalação

“Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza.”

A instalação de Rosa termina, mas desdobra-se em livro com fotografias, CD com música e textos diversos, promovendo uma rede de deslocamentos: do discurso literário para o discurso da exposição sobre o literário e, agora, deste último para um outro discurso heterogêneo em que pesem as várias vozes da obra Grande Sertão: Veredas enoveladas à voz da artista, dos fotógrafos, dos críticos, de outros autores, do músico, dos estudiosos etc. A justaposição de todas elas convida o olhar a continuar a mirar, talvez sentenciando a certa altura “*mirei e vi*” como o faz Riobaldo. Tantas trilhas ditas corresponde a tantas outras silenciadas, pois *o sertão é grande e certamente teria substância para outra instalação, é também uma espera enorme*, espera de que seja visitado, lido, visto, olhado e mirado.

Sertão de dobras e de frestas, de contares emaranhados pelo lusco-fusco da memória, de confissão de que as palavras desenham trilhas de organização diante do caos do mundo dos sentimentos e desejos; sertão de certeza de que há muitos riachos secos, no agora da contação, mas que se inundam

de água no verão; sertão de mudanças de estado, de transformação, de linguagens misturadas em que pesem, finalmente, as palavras desse artigo, que guarda o desejo de trabalhar com o provisório, tal qual Riobaldo e Diadorim o fizeram levando seus combates às últimas conseqüências.

Referências Bibliográficas

ANITAGRACE, Joyce. *O nome da filha: sexualidade, identidade e o ato de narrar em Grande Sertão: Veredas*. Luso-Brazilian Review 42:2, 2005.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade Mostrada e Heterogeneidade Constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: *Fala Múltipla – Aspecto Retórico, Lógico, Enunciativo e Dialógico*. Revue de Linguistique. Centre de Recherche De l' Université de Paris VIII. Paris, 1982.

HAZIN, Elizabeth. *Travessia: resenha de uma viagem*. Philologica 74, 2005.

MACHADO, Fernanda de Almeida. *Corpo “neblim”: a representação do corpo de Diadorim em Grande sertão: veredas*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da UFMG, 144p.

MARIANI, Bethânia Sampaio. *O PCB e a imprensa*. Campinas, Editora da Unicamp e Editora Revan, 1998.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 1999.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: P. Achard (Org.). *Papel da memória*. (Tradução de José Horta Nunes). Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Muchel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1969.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Edição comemorativa. Editora Nova Fronteira, 2007.

Recebido em 25 de novembro de 2007

Aceito em 27 de fevereiro de 2008

