

FERNANDA DE ALMEIDA MACHADO

CORPO “NEBLIM”:
a representação do corpo de Diadorim em *Grande sertão: veredas*

Belo Horizonte
2006

Fernanda de Almeida Machado

CORPO “NEBLIM”:

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DE DIADORIM EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Ram Avraham Mandil.
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2006

Dissertação de Mestrado defendida em _____

Agradecimentos

Ao Bernardo, por toda cumplicidade, amor e incentivo.

A Toninho, Nice e Gustavo, por estarem sempre presentes.

A Ram Mandil, pela orientação.

A Elza Maria, pelo companheirismo e revisões.

A Wallison Gontijo, pelas ilustrações.

A Capes, pelo fornecimento das condições necessárias para a execução deste trabalho.



“O corpo não translada, mas muito sabe, adivinha se não entende”
(G.s.:v. p.21)

Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar como o corpo de Diadorim é representado na obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Para tanto, propomos uma análise dos principais encontros deste personagem com Riobaldo. Nossa reflexão embasa-se em conceitos psicanalíticos sobre a dificuldade de apreensão do real, além das teses de Jacques Lacan e Roland Barthes sobre a letra – significante pleno – que serão fundamentais para a aproximação que propomos desta ao corpo num contexto literário. No primeiro encontro dos personagens, ainda adolescentes, à margem do rio de-Janeiro, já é possível perceber como o corpo de Diadorim escapa à representação plena no discurso do narrador, o que também será percebido no segundo encontro, quando já estão adultos e inseridos na jagunçagem. Neste reencontro, é pela imagem corporal que o narrador identifica o então jagunço Reinaldo – mais tarde conhecido como Diadorim – com o Menino do porto do de-Janeiro. As diferentes maneiras de nomear o companheiro e o jogo suspensivo que Riobaldo envolve o interlocutor, e conseqüentemente o leitor, também contribuem para o efeito enigmático gerado pelo corpo de Diadorim, de modo que a ambigüidade a respeito da sexualidade deste é permanente. A “neblina” será então o elemento escolhido para demonstrar como sempre há algo que permanece velado quando se procura descrever Diadorim, e principalmente seu corpo. Finalmente, o último encontro coincide com a morte e a revelação do feminino do personagem. Todavia, o que se percebe é que tal descoberta ainda não é de todo assimilada por Riobaldo, que, por sua vez, precisa repetir o vivido, em sua fala, para tentar decifrar o enigma que o personagem representa. Nossa proposta, então, é acompanhar estes encontros e tentar descobrir como a “neblina” se estrutura no corpo de Diadorim.

SUMÁRIO

1. Introdução	08
1.1. A procura pela psicanálise	11
1.2. Crítica de Rosa	15
1.3. Caminho traçado	18
2. Primeiro encontro: estabelecimento de um enigma corporal	21
2.1. Ser diferente	22
2.3. “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?”	31
2.4. A quem contar	35
2.5. Construção de um suspense	41
3. Segundo encontro: nebulosidade de um corpo	54
3.1. Re-encontro	56
3.2. Os nomes de Diadorim	61
3.3. O enigma no corpo	69
4. Corpo-Letra	73
4.1. Letra-neblim	74
4.2. Silhueta	79
4.3. Diadorim Passarim	87
4.4. Metáforas e Metonímias	93
4.5. Yin, domínio da neblina	97
5. Terceiro encontro: a re-velação do corpo enigma	101
5.1. Perplexidades	102
5.2. Retorno Permanente	109
5.3. Corpo de mulher?	113

5.4. A beleza de Diadorim	120
6. Conclusão	124
Referências Bibliográficas	130
Anexos	140



“O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia.”
(G.s.: v., p.431)

Introdução

Logo nas primeiras páginas de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo se apresenta ao interlocutor como um “pobre menino do destino”¹. O porquê desta afirmação o ouvinte só vai compreender ao acompanhá-lo em suas divagações sobre a vivência na jagunçagem, e mais particularmente, ao conhecer o companheiro mais próximo do narrador neste período: Diadorim.²

Todavia, como pretendemos analisar neste trabalho, a representação de Diadorim no discurso de Riobaldo não é plena, está envolta numa neblina.³ Ao tentar descrever o personagem⁴ ao interlocutor, o narrador sempre deixa uma lacuna de significação a respeito do mesmo, de modo que a ambigüidade e o caráter enigmático são características fundamentais para (re) construir Diadorim.

Propomo-nos, então, seguir os principais encontros de Riobaldo e Diadorim a fim de perceber como o corpo deste último foi fundamental para a nebulosidade que envolve o personagem na memória do narrador. Neste sentido, a estrutura de nossa dissertação estará pautada na idéia de encontro como algo que, segundo a psicanálise, é da ordem do real⁵. Na obra, a repetição destes encontros é fundamental para que Riobaldo procure alcançar algo que se mostra mesmo irrepresentável: a sexualidade do companheiro.

Por isso, acreditamos que uma investigação detalhada de como esse corpo é apreendido na memória de Riobaldo possibilita compreender a importância deste personagem

¹ ROSA, 1986, p.10

² A escolha deste nome – Diadorim – para nos referirmos ao nosso personagem-objeto se dá por acreditarmos ser o mais coerente para mantermos em nosso texto a ambigüidade proporcionada em *Grande sertão: veredas*

³ ROSA, *op. cit.*, p.16. “*Diadorim é minha neblina.*” Essa imagem poética será o eixo para o estabelecimento do enigma corporal de Diadorim como veremos no decorrer deste estudo.

⁴ Segundo Cegalla (1989), o substantivo “personagem” pode ser usado, indistintamente, nos dois gêneros, mesmo que a maioria dos escritores modernos dê preferência ao masculino e que seja sugerido o uso feminino para mulheres. Todavia, para manter a ambigüidade em torno de Diadorim, a referência ao mesmo muitas vezes se dará em nosso trabalho pela substituição de “o personagem”.

⁵ Na teoria lacaniana encontramos três registros para falar sobre “a realidade psíquica” freudiana: o imaginário, o simbólico e o real. Durante nossa dissertação, procuraremos esclarecer um pouco mais cada um desses domínios.

para a estruturação e andamento do que é narrado. O corpo de Diadorim encontra-se como um enigma no imaginário de Riobaldo. Na tentativa de desvendá-lo, o narrador relembra dos encontros e da convivência com seu principal companheiro na jaguagem. Entretanto, sempre escapa algo a Riobaldo, que não consegue unificar a imagem corporal de Diadorim, dificultando também a representação do mesmo no imaginário do leitor, que passa a se envolver com a relação ambígua dos personagens.

Ainda é preciso esclarecer que o corpo que investigaremos – o de Diadorim – é, na verdade, uma representação literária, de modo que se constitui como uma versão passada por Riobaldo ao interlocutor de como via aquele corpo para preservar o enigma que o recobre. Vale ressaltar, todavia, como na representação deste enigma o autor mostra-se mesmo astucioso, com isso, há um limite muito tênue entre o que seria uma estratégia própria de Guimarães Rosa e o que seria do próprio personagem Riobaldo.

Consideramos, então, o conceito de *mimesis* não como de imitação, mas de representação. Assim como afirma Costa Lima (2000), a representação aqui deve ser entendida “como a equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva.”⁶ Ou seja, a motivação para a representação não seria a concepção de uma cena primeira e referencial; mas como ela se expressa em alguém. No caso, Riobaldo se baseia na própria experiência e no que apreendeu desta para representar Diadorim ao interlocutor. A *mimesis*, então, é considerada um fenômeno estético particular e explicativo da arte. A relação com a realidade passa a ser de mão dupla – recebe-se aquilo que vem da realidade ao mesmo tempo que modifica a própria visão da realidade. A representação, portanto, relaciona-se a uma identidade subjetiva que assimila tanto a forma que se lê quanto absorve as “fraturas” constituintes do leitor.

⁶ LIMA, 2000, p.24

Com isso, o corpo de Diadorim sinaliza mesmo um traço, um signo específico da obra. Pertence a um universo literário e, mais do que isso, ao universo *roseano*, podendo, então, ser entendido como *letra*, como detentor de ambíguas formas e significações, as quais estão presas ao olhar restrito do outro e ao território simbólico.

Além disso, devemos levar em conta que para falar deste corpo, temos que passar por uma complexa cadeia de significação: em um primeiro momento, temos contato com a escrita de *Grande sertão: veredas*, que se constrói a partir da fala de Riobaldo, grande contribuinte para o caráter oral da narrativa. Essa fala, todavia, constitui-se pela memória de uma experiência que o narrador não mais vivencia – a jagunçagem. Então, é a partir da memória de Riobaldo que conhecemos o personagem Diadorim e, finalmente, seu corpo – esse só se revela para o interlocutor, e mesmo para o leitor, a partir da lembrança que Riobaldo possuía do mesmo. Desse modo, constitui-se como uma imagem presa ainda a um efeito do olhar que não desvela completamente o que vê. Ainda assim, o corpo de Diadorim não se limita apenas ao estatuto simbólico, o que determina o efeito enigmático do mesmo, mas também transita pelo imaginário do narrador, e mesmo do leitor, na busca por se revelar como *imago* e na tentativa de uma *presentificação* do real.

A procura pela psicanálise

Utilizar a Psicanálise para fundamentar nossas observações sobre o corpo de Diadorim deve-se ao estreito diálogo que a Literatura estabelece com esta outra área do conhecimento. O primeiro ponto de encontro se baseia no fato de tanto a Literatura quanto a Psicanálise operarem sobre e a partir da linguagem. Sabe-se também que a prática

psicanalítica é uma experiência que envolve não só a palavra, mas também o corpo, que é constituído de signos reveladores da imagem que o sujeito possa ter de si. Nesse sentido, entende-se o corpo como uma representação do sujeito.

Ainda é possível constatar o efeito enigmático gerado pela ambigüidade de sentidos em relação às palavras, as quais atuam tanto na produção literária como na Psicanálise sem a necessidade de uma explicação. Na verdade, esta não é privilegiada, pois o efeito enigmático produzido, que toca o sujeito de alguma maneira, não determina um sentido fixo, e sim possibilita diferentes usos e significações. Desse modo, é importante percebermos como o significado depende de um determinado contexto para se instaurar: “Todo símbolo lingüístico facilmente isolado não é solidário somente do conjunto, mas recorta e se constitui por toda uma série de afluências, de sobre determinações oposicionais que o situam ao mesmo tempo em vários registros.”⁷

Desse modo, compreendemos como o corpo de Diadorim constitui-se, sobretudo, a partir de significantes que não se restringem a um único sentido. A leitura desses depende do contexto em que está inserido. No caso de *Grande sertão: veredas*, o contexto do enunciado – aquilo que é narrado – é diferente do da enunciação – quando Riobaldo passa a relatar para o interlocutor tal experiência. Ainda assim, ressaltamos que há um entrecruzamento destes contextos para a sustentação do suspense que o narrador instaura sobre *o segredo* em torno de Diadorim. Inclusive, durante toda narrativa, pistas são deixadas sobre uma outra possibilidade de significação para o personagem – que não mais se deterá ao teor puramente masculino em relação à sua sexualidade. Um bom exemplo é a pergunta de Riobaldo para seu ouvinte ainda no início do relato: “Diadorim – dirá o senhor: então, eu não notei viciice no modo dele me falar, me olhar, me querer bem? Não, que não – fio e digo. Há-de-o, outras coisas... O senhor duvida?”⁸

⁷ LACAN, 1986, p.68

⁸ ROSA, 1986, p. 136

Inclusive, a leitura da obra também deve ser contextualizada, pois a interpretação sobre os significantes ambíguos do corpo de Diadorim depende da postura do leitor. Ora, mesmo que Riobaldo, astucioso, deixe pistas em todo o romance sobre o que havia descoberto a respeito do companheiro, um leitor menos atento pode não percebê-las e caminhar para uma interpretação restrita à homossexualidade de dois jagunços, por exemplo. Assim como em um momento de releitura, a inferência das pistas pode nos levar a uma leitura mais crítica da obra.

Embora esteja situado no contexto ficcional, o corpo de Diadorim revela-se como um corpo social, um *corpo-texto*, que mesmo dado à leitura, ainda guarda em si marcas de irrepresentabilidade, como procuraremos investigar em nosso estudo. A escolha por trabalhar o corpo humano como um significante no texto literário é um tanto audaciosa se pensarmos na ficcionalidade e representatividade próprias desse universo. Ainda assim, percebemos que a Literatura, e mais precisamente a obra roseana *Grande sertão: veredas* nos permite visualizá-lo e compreendê-lo de maneira muito similar àquela que estamos acostumados em nosso cotidiano.

Nosso *corpo próprio* se apresenta como um típico significante por se constituir essencialmente pela dualidade: há sim uma cadeia significante que proporciona significância e também comunicação – gestos, olhares, tom de voz –, todavia, ainda deixa escapar lacunas, vazios de significação, enigmas que revelam certa falta de representação que se busca apreender. Tal ilegibilidade é uma característica de nosso corpo através da qual acreditamos ser possível construir uma aproximação deste com um texto.

Em nosso cotidiano, por exemplo, é a partir desse corpo-texto que podemos descobrir um pouco mais de um sujeito – tanto na experiência subjetiva quanto na relação com o outro. Por isso não é sem razão que as pesquisas sobre o corpo tornam-se cada vez mais atuais em diversas áreas do conhecimento: antropologia, biomédicas, semiótica, entre tantas outras, além das artes. O corpo é eleito um objeto de investigação importantíssimo para

se entender um pouco mais a espécie humana. Na verdade, tais estudos trilham também o caminho da procura pela essência do próprio sujeito. Do mapeamento do DNA humano à anulação do corpo no universo cibernético, esse demonstra ser um elemento enigmático com o qual convivemos cotidianamente, mesmo sem compreender suas mais variadas possibilidades de significação. Por mais que as investigações científicas procurem dominá-lo – a ponto de a clonagem humana ser uma realidade próxima – sempre há algo que escapa à simbolização, ao entendimento. Como explicar, por exemplo, que as mais variadas pesquisas sobre o mapeamento do cérebro humano ainda não compreendem claramente as reações do mesmo? Como um indivíduo que, mesmo depois de perder o “pedaço” de seu cérebro destinado à memória, a partir de um estímulo sensorial – um odor, um olhar, um sabor – pode lembrar de acontecimentos remotos de sua vida?⁹

Ao perceber a aproximação de nosso corpo a um texto, pretendemos ir um pouco mais além e investigar como esse pode se tornar mais um elemento significativa da cadeia enunciativa de um romance, mais precisamente de *Grande sertão: veredas*.

O contato com tal obra nos fez perceber que a realidade presente na fala de Riobaldo possibilita o contato com diversos corpos com os quais o narrador conviveu e que marcaram profundamente seus relacionamentos. Um exemplo é a descrição que ele faz de Hermógenes momentos antes da batalha final, quando o corpo do personagem possui grande representatividade – principalmente se relacionado à figura do *demo* que muitas vezes serve de metáfora para falar deste inimigo:

A modo que o resumo da minha vida, em desde menino, era dar cabo definitivo do Hermógenes – naquele dia, naquele lugar. Pelejei para recordar as feições dele, e o que figurei como visão foi a de um homem sem cara. Preto, possuindo a cara nenhuma, feito se eu mesmo antes tivesse esbagaçado aquele oco, a poder de balas...¹⁰

⁹ Para um aprofundamento deste assunto, ver os artigos reunidos por Novaes (2003) em *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*.

¹⁰ ROSA, 1986, p. 508

Elegemos, no entanto, um único corpo para nossa pesquisa, aquele que acreditamos ser o mais significativo e emblemático presente em *Grande sertão: veredas* – o corpo de Diadorim.

Crítica de Rosa

Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa é convidado a definir qual seria para ele o “crítico ideal”. Em sua resposta, encontramos a definição de que um bom crítico literário deveria ser aquela pessoa com a capacidade de completar com o autor o sentido de determinada obra ao se portar como intérprete e intermediário, de modo a fazer com que a crítica literária seja mesmo uma “parte da Literatura”:

Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário.¹¹

Esse, então, é o nosso desafio. Procurar estabelecer um diálogo com o próprio Rosa sobre como a representação de um corpo pode ser enigmática. Mais do que isso, acompanhar o autor na (re)construção de um personagem, como Diadorim, que por essência não é dicotômico, polarizante de opostos, mas que converge em si paradoxos fundamentais da constituição humana. Assim, propomos uma análise crítica de *Grande sertão: veredas* que também compartilha com a seguinte idéia proposta por Costa Lima (2000):

O crítico não é aquele que, por força de uma instrumentação técnica, ‘mostra’ aos leigos o que eles por si não saberiam ver, senão aquele que usa de uma

¹¹ ROSA, 1994, p. 40

instrumentação, só às vezes técnica, para tornar visível a presença de uma propriedade que, em tese, seria a todos acessível.¹²

Por outro lado, o principal companheiro do narrador tem sido estudado exaustivamente pela crítica roseana, e mesmo assim ainda nos chama a atenção por se mostrar inalcançável a qualquer pretensão de concluir uma significação cristalizada sobre o mesmo.

Cavalcanti Proença (1958), pioneiro da crítica roseana, destaca em *Trilhas no Grande Sertão* a figura de Diadorim tanto como um importante personagem para a simbolização mítica quanto para a revelação da influência medieval no discurso de Riobaldo. As pistas corporais deixadas por Diadorim, fundamentais para a organização do enredo, também são sinalizadas pelo crítico:

E há o segredo que ele fazia do próprio corpo que ‘era um escondido’. Segredo entremostrado em vários trechos do livro: o banho de madrugada – sozinho no escuro das matas – que Riobaldo atribui a superstição do caborjudo; a fuga de Reinaldo, ferido; os desaparecimentos inexplicáveis que tanto intrigavam o companheiro; o jaleco que ele não tirava nunca, escondendo as formas, como a filha de D. Martinho.¹³

Outro texto fundamental para nossa pesquisa foi *As formas do falso*, de Walnice Galvão (1986). Nele, a autora apresenta uma detalhada investigação sobre a estrutura dual de *Grande sertão: veredas*, em que o aforismo “tudo é e não é” define bem os paradoxos e ambigüidade da obra. Para ilustrar a definição de que sempre há algo velado em outro na organização da fala de Riobaldo, a autora chama a atenção para a estória de Maria Mutema. Estruturalmente organizada como um conto dentro do romance, percebemos outros elementos sinalizando para a mesma estrutura: o letrado dentro do iletrado, o diabo dentro de Deus, a mulher dentro do homem.

Benedito Nunes (1969), por sua vez, em “O amor na obra de Guimarães Rosa”, ajuda-nos a compreender melhor as três possibilidades de amor conhecidas por Riobaldo:

¹² LIMA, 2000, p. 17

¹³ PROENÇA, 1958, p.27

Otacília – amor pleno, Nhorinhá – amor sensual e Diadorim – amor “flamejante” e dúbio. Tais formas, muitas vezes, chegam a se interpenetrar, e Diadorim inclusive pode ser a figura síntese dos outros dois – deleite e eroticidade.

Heloisa Starling (1997), apresentando uma análise histórica e política dos chefes jagunços em *Lembranças do Brasil*, e Francis Utéza (1994), em *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*, com o estudo sobre a presença de elementos da alquimia na escrita de *Grande sertão: veredas*, ajudaram a compor uma análise mais abrangente sobre a narrativa de Riobaldo.

Destacamos, ainda, os estudos de Cleusa Passos (1998), *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, e Zaeth Aguiar do Nascimento (2000), *Diadorim: uma estranha revelação*. Ambas dialogam com a Psicanálise para melhor compreender o feminino de Diadorim, o que foi de grande contribuição para nossas observações.

Willi Bolle (2004), finalmente, em *grandesertão.br* propõe um olhar investigador sobre o caráter funcional do personagem, o que tem certa similaridade com nossa pesquisa. Concordamos com o autor quando afirma que Diadorim é uma figura de grande relevância emocional, funcional e histórico-filosófica para o relato de Riobaldo. Propomos seguir os encontros destes personagens para melhor compreender como a imagem do corpo de Diadorim, fixada na memória de Riobaldo, foi fundamental para estabelecer a relação entre os mesmos e para o andamento da narrativa.

Caminho traçado

A metodologia e a organização de nossos tópicos dialogam com os encontros entre Riobaldo e Diadorim. O desafio, dessa maneira, foi desenvolver a reflexão sobre o enigma em torno do corpo de Diadorim respeitando o suspense presente em *Grande sertão: veredas*.

As pistas deixadas por Riobaldo acerca do enigma Diadorim e o trabalho codificador, e ao mesmo tempo decodificador, que o leitor deve assumir na leitura da obra serão pontos da nossa investigação nos próximos capítulos. Por ora, vale ressaltar como tal artimanha nos chamou a atenção e nos incentivou a também tentar manter o efeito suspensivo em nosso estudo. Tal iniciativa, entretanto, além de se mostrar audaciosa, aponta-nos para uma grande dificuldade para ordenar as justificativas acerca do tema. Ainda assim, acreditamos ser essa uma interessante maneira de investigar Guimarães Rosa e esperamos cumprir tal objetivo.

O primeiro capítulo envolve o primeiro encontro do menino Riobaldo com o “Menino do porto do de-Janeiro”. Menino, como veremos, é uma das formas de nomeação utilizadas pelo narrador para referir-se a Diadorim. Recorreremos às lembranças de Riobaldo sobre as feições deste personagem em busca de, junto com o narrador, (re) construir a imagem inicial que foi estabelecida do mesmo. Também propomos uma investigação de como este encontro fundamentou um suspense narrativo muito próximo do que ocorre na novela *Sarrasine*, de Balzac. Para dialogar com esta obra, recorreremos a Roland Barthes e sua análise de como um suspense pode ser instaurado em torno de um *corpo literário*.

O reencontro de Riobaldo com o Menino conduz o segundo capítulo desta dissertação. Neste momento, propomos investigar como a simbolização daquela que seria uma

das maiores paixões de sua vida se mostra cada vez mais conflituosa para o narrador. Sempre há algo que escapa à representação, torna-se ilegível, quando Riobaldo recorda-se do companheiro de jagunçagem. A dificuldade de identificação que um nome próprio pode gerar é mesmo questionada quando Riobaldo (re) conhece Reinaldo – “nome jagunço” de Diadorim. Desse modo, a estabilidade de significação, principalmente em relação à sexualidade deste sujeito, é cada vez mais improvável.

No terceiro capítulo, aprofundaremos a investigação de como na lembrança de Riobaldo o corpo de Diadorim equivale a uma letra geradora de efeitos enigmáticos. Faremos, também, uma breve reflexão sobre as referências poéticas a Diadorim apresentadas por Riobaldo. Elegemos, entre tantas, uma imagem particular sobre o enigma de Diadorim e que acreditamos ser o fio condutor do efeito gerado pela ilegibilidade de seu corpo – *a neblina*.

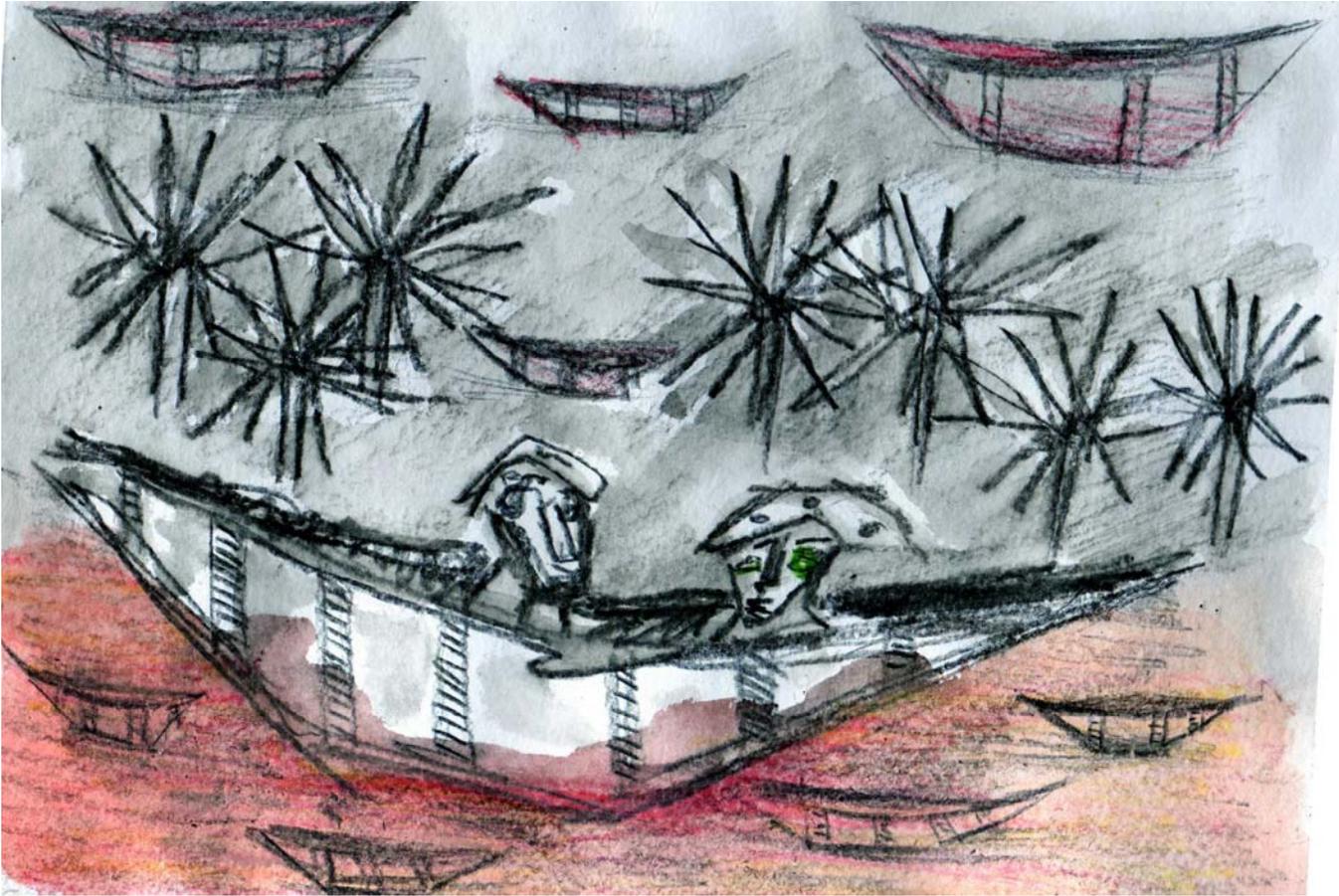
Finalmente, o último capítulo apresenta o último encontro de Riobaldo com o corpo de Diadorim: a morte do mesmo. Neste momento, procuraremos investigar os efeitos causados em Riobaldo quando esse vê o corpo morto do companheiro. O enigma que até então havia sustentado toda a narrativa coincide com um outro: o encontro com *o feminino*. A perplexidade de Riobaldo ao descobrir a última cifra do enigma sobre a sexualidade de Diadorim aponta para a possibilidade de investigar como, segundo a Psicanálise, é estruturada a sexualidade de um indivíduo. Mais do que isso, possibilita a reflexão sobre a impossibilidade de desvendamento completo de Diadorim. Este, quando transparece sua nudez, desloca o enigma sobre sua sexualidade para outros, relacionados, por exemplo, ao motivo de se travestir.

A escolha por qual edição da obra utilizar em nossas referências também se mostrou desafiadora. A leitura inicial baseou-se na 36ª edição da Editora Nova Fronteira, eleita como referência para grande parte dos trechos. Entretanto, durante nosso tempo de pesquisa, foi adquirida a 9ª edição de *Grande sertão: veredas*, publicada pela José Olympio

Editora. Em uma leitura comparativa, percebemos algumas alterações ortográficas e mesmo semânticas em alguns trechos selecionados para nosso estudo, como será observado posteriormente. Um exemplo dessa variedade está numa das primeiras referências feitas por Riobaldo a Diadorim. Na edição da José Olimpyo, lê-se: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um **joão-congo** cantou.”(grifo nosso)¹⁴ Aqui, o pássaro associado a Diadorim pertence a um grupo de numerosas espécies encontradas no Brasil com a característica particular de ser cantor. Por outro lado, como investigaremos no 3^a capítulo, na edição da Nova Fronteira a ave referência é o joão-de-barro. Escolhemos manter esta última citação por se mostrar fiel à revisão manuscrita pelo próprio autor, consultada nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A partir desta experiência, ressaltamos a importância, e mesmo necessidade, de uma edição crítica de *Grande sertão: veredas* ser publicada.

Por fim, gostaríamos de deixar claro o proposital diálogo entre artes plásticas e nossa dissertação. As figuras presentes no início de cada capítulo, cada encontro, não se prendem a uma representação “fiel”, descritiva ou realista do que vamos desenvolver. Mas ilustram, respeitando a lógica da *mimesis* apresentada anteriormente, as versões que o artista Wallison Gontijo retratou, com exclusividade, a partir de seu encontro com a obra roseana.

¹⁴ ROSA, 1974, p.19



O primeiro encontro: suspense para falar de um corpo

“Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão.”

(G.s.:v., p. 84)

Ser Diferente

Nas margens do de-Janeiro, ainda adolescente – “Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se.”¹⁵ –, Riobaldo vê pela primeira vez seu futuro companheiro de jagunçagem. A mãe do narrador havia prometido que se o filho sarasse de uma doença, não esclarecida, o mesmo deveria “tirar” esmola até arrecadar uma quantidade significativa para dividir entre o pagamento de uma missa numa igreja, e uma parte para colocar numa cabaça “bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode.”¹⁶ Como bem reconhece Riobaldo, o porto era o melhor lugar para arrecadar o dinheiro. Ele já cumpria há algum tempo a promessa, quando, um dia, avistou um menino que, à primeira vista, despertou-lhe grande fascínio.

Nosso estudo pretende ressaltar como, desse encontro nas margens do de-Janeiro, o ex-jagunço relembra e fixa a *imagem corporal* do Menino¹⁷:

Ai pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando um cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular a minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim¹⁸

Após a rápida descrição do narrador sobre sua rotineira tarefa de pedir esmolas, percebe-se que a estrutura lingüística que inicia a descrição do Menino aponta para o efeito de surpresa gerado em Riobaldo ao se deparar com tal imagem. “Ai”, “pois”, “de repente” sugerem como tal acontecimento, mesmo que procedente de um momento inusitado, é extremamente significativo para o destino do narrador.

¹⁵ ROSA, 1986, p.84.

¹⁶ *Ibidem*, p. 85.

¹⁷ O uso da letra maiúscula para nos referirmos ao personagem em questão se justifica tanto pelo uso desse pelo próprio narrador, quanto por ser um significante pertencente ao campo de nomeação do mesmo, como analisaremos no próximo capítulo.

¹⁸ ROSA, *op. cit.*, p. 85.

Além disso, ao fixar em sua memória justamente a postura e os trajes deste Menino, Riobaldo demonstra o quão importante é a imagem de um corpo para a constituição da identidade de um sujeito. Neste caso, quando ainda não operava a pluralidade de sentido possível de um signo, o narrador estabelece uma leitura norteadada por elementos culturais e estáticos que a imagem o apresentava: a postura desleixada, o chapéu de couro, ou mesmo a intenção sedutora do sorriso deveriam pertencer a um ser masculino, que também proporciona certo “espelhamento”, certa identificação, por aparentar a mesma idade.

No contexto de *Grande sertão: veredas*, os elementos culturais que influenciam a leitura de Riobaldo sobre o corpo do Menino são representados pela família e pelo próprio sistema social em que estava inserido o narrador. O universo do sertão em que os papéis do homem e da mulher são bem definidos determina que a postura desleixada e notavelmente masculina, como o próprio riso que instaura o primeiro passo para uma relação, só poderia ser associada à de um rapaz. Por outro lado, na leitura da obra, percebe-se a maneira particular como as mulheres são descritas e quais os papéis que ocupam no universo do sertão. Segundo Starling (1997), no “aglomerado” de pessoas que circula pelo sertão, a mulher pode cumprir o papel de prostituta, o que é bem representado por Nhorinhá e as demais que aparecem na narrativa de Riobaldo para a satisfação sexual dos jagunços:

Afinal desde sempre uma procissão infundável de gente de todo tipo circulou pelo Sertão oculta na obscuridade e na degradação. Uma massa compacta de vaqueiros, jagunços, tropeiros, garimpeiros, romeiros, roceiros, miseráveis, prostitutas, velhos, mendigos, doentes, loucos, inadaptados, desclassificados, (...).¹⁹

Além dessas, percebemos a presença da mãe do narrador, de mulheres “donas-de-casa”, como a filha de Malinácio e Maria Mutema, e de Otacília – esposa de Riobaldo no tempo da enunciação.

¹⁹ STARLING, 1997, p. 167

Otacília, inclusive, pode ser considerada uma personagem que durante o relato assume sua feminilidade de maneira plena. Além das descrições que ressaltam a delicadeza e beleza da esposa de Riobaldo, a idéia sobre o início do flerte ser notoriamente uma ação masculina é observada quando o narrador a conhece:

Ela era risonha e descritiva de bonita; mas, hoje em dia, o senhor bem entenderá, nem ficava bem conveniente, me dava pejo de muito dizer. Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. **Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos.** Molhei mão em mel, regrei minha língua. (...) – “Ah, já passaram mais de vinte verdadeiras...” – palavras de Otacília, que contava. Essa principiou a nossa conversa. Salvo uns risos e silêncios, a tão. Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais.²⁰ (grifos nossos)

Ainda refletindo sobre o primeiro encontro dos personagens, nota-se que a maneira como Riobaldo representa o corpo do Menino em seu discurso indica como esse é um corpo de ficção, construído na e pela fala do narrador. A imagem do Menino que Riobaldo guarda em sua memória sofre interferência da linguagem para ser representada. Como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, a utilização de metáforas e metonímias será um recurso fundamental para a representação deste corpo. Ainda assim, sempre escapa algo à simbolização de tal corpo quando Riobaldo procura descrevê-lo ao interlocutor.

Essa “fricção” no texto nos faz refletir sobre a elaboração da escrita de Guimarães Rosa. O autor parece utilizar-se propositalmente de termos e estruturas lingüísticas que impossibilitam um sentido único, claro e pleno na representação do Menino. Inclusive, os olhos deste enigmático personagem demonstram ser a parte corporal privilegiada na tentativa de preencher esta lacuna de significação.

Os olhos do Menino ao mesmo tempo em que refletem a coragem desejada por Riobaldo também passam tranqüilidade ao narrador, que, por sua vez, parece ainda não unificar a imagem daquele – há algo que escapa à representação desse corpo, e só consegue formulá-la a partir de fragmentos: “Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados de

²⁰ ROSA, 1986, p. 163/64

verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse.”²¹ Neste momento, o narrador afirma mesmo o interesse em se assemelhar ao Menino, sentir a calma que os olhos reluziam.

Inclusive, se observarmos melhor a cena da travessia pelo de-Janeiro, perceberemos a posição especular em que os meninos se encontram: “Sentei lá dentro, de pinto em ovo. Ele se sentou em minha frente, estávamos virados um para o outro.”²² Em uma relação de espelhamento, muito próxima ao que Lacan denomina como “estágio do espelho”, será fundamentado o primeiro encontro dos personagens. Riobaldo parece ainda não unificar a “forma” do corpo à sua frente, e apenas disponibiliza para seu ouvinte fragmentos corporais. No estágio do espelho, Lacan identifica o momento de apreensão do corpo pelo Imaginário como uma época da infância humana determinante para a imagem que o sujeito possui sobre o próprio corpo e para formação de sua identidade. Anteriormente a este estágio, o corpo apresenta-se fragmentado, despedaçado. Esta “falta a ser”, presente no “despedaçamento do corpo”, ainda permanece, de modo que o estágio do espelho representaria a busca do sujeito por preenchê-la. A relação de espelhamento entre o Menino e Riobaldo parece mesmo tentar preencher a “falta de ser” de cada um:

Quieto, composto, confronte, 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. –“Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. –“ Você nunca teve medo?” – foi o que me veio de dizer. Ele respondeu: - “Costumo não...” – e, passando o tempo dum meu suspiro: - “Meu pai disse que não se deve de ter...”Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: - “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo.”²³

A coragem do Menino preenche o medo sentido pelo narrador. Todavia, esta mesma coragem desperta fascínio e dúvida em Riobaldo, que não consegue perceber o “todo”

²¹ ROSA, 1986, p.90

²² *Ibidem*, p.87

²³ *Ibidem*, p. 89

corporal daquele que acabara de conhecer e, por isso mesmo, centraliza sua descrição nos olhos do personagem. O Menino, por sua vez, também desconhece o que o *outro* sente, e questiona Riobaldo sobre o medo deste. Como ressalta Proença (1958), o desconhecimento do que é medo pelo Menino revela uma das influências medievais²⁴ presentes na escrita de *Grande sertão: veredas* que apontam para o caráter feminino de Diadorim. De fato, é Diadorim, caracterizado como uma “donzela guerreira”, que, desde a infância, ensina Riobaldo a ter coragem:

Através da figura de Diadorim, o romancista proporciona um verdadeiro ensinamento da coragem. Distanciada de clichês, a coragem é relacionada com a palavra de mesma origem – o coração – e com a bondade, tanto no homem quanto na mulher.²⁵

Vale ainda ressaltar que o par *medo e coragem*, desde o primeiro encontro dos personagens, será um dos fios condutores da fala de Riobaldo. Por ora, reforçamos a idéia de como na sociedade sertaneja a coragem é um atributo de grande importância e determinante para consolidar a valentia de um sujeito. Ainda assim, como a própria experiência de Riobaldo indica, a coragem não é algo pronto, fixo, com o qual se nasce. É sim um “sentimento dialético, que nasce no meio da luta.”²⁶

Outro traço fundamental na descrição deste encontro às margens do de-Janeiro é o fato de o Menino não receber um nome.²⁷ Dessa forma, ele não é identificado completamente, mas se fixa como um ser com o mesmo gênero sexual do narrador, o que será o ponto norteador para o estabelecimento de uma ambigüidade entre o que aquele corpo disponibilizava para leitura e a sensação que despertava:

²⁴ Para um aprofundamento do assunto, indicamos a leitura do texto “Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais”, de Manuel Cavalcanti Proença, presente em *Trilhas no Grande Sertão*.

²⁵ BOLLE, 2004, p. 218

²⁶ *Ibidem*, p. 230

²⁷ A questão dos nomes próprios é de extrema importância para a análise que faremos deste personagem. No entanto, será desenvolvida no próximo capítulo quando buscaremos refletir como os nomes Reinaldo e Diadorim, e a nomeação Menino são elementos codificadores do enigma do personagem em questão.

Mas eu olhava o menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível.²⁸

Ao mesmo tempo em que Riobaldo percebe a diferença na voz, na feição com traços delicados, e no sentimento que era despertado, ele reconhece um *menino, ser masculino*; logo, não poderia mais aceitar sentimentos como o desejo e a paixão, extremamente contraditórios ao universo sócio-cultural no qual se insere. Na leitura da obra, é perceptível como o amor homossexual é negado no sistema da jagunçagem; inclusive, durante a leitura, percebemos como o estabelecimento de amizades mais íntimas, como a cumplicidade entre Riobaldo e o companheiro, também poderia gerar preconceitos:

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturavam e desmisturavam, de acaso, mas cada um é feito um por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam.²⁹

Ainda no primeiro encontro, podemos notar outros trechos que instauram o enigma em torno do personagem, como nesse em que começa a primeira travessia de Riobaldo pelo rio São Francisco, determinada pela relação que estabelece com quem mais tarde se revelaria como Diadorim: “O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado.”³⁰ É nesse contato com o corpo do Menino que vemos crescer ainda mais a contradição da leitura de Riobaldo. Contudo, as pistas para a decifração daquele *corpo-enigma* já estavam ali, mesmo que o narrador não conseguisse absorvê-las, como, por exemplo, quando o Menino pede para

²⁸ ROSA, 1986, p. 86

²⁹ *Ibidem*, p. 20

³⁰ *Ibidem*, p. 86

Riobaldo não urinar na frente do mesmo: “Assim quando me veio vontade de urinar, e eu disse, ele determinou: - ‘Há-te, vai ali atrás, longe de mim, isso faz...’”³¹.

Freud, nos *Três ensaios sobre a Teoria da sexualidade*, já demonstra como a puberdade é reconhecida como a fase de “separação nítida entre os caracteres masculinos e femininos, num contraste que tem, a partir daí, uma influência mais decisiva do que qualquer outro sobre a configuração da vida humana.”³² Inclusive ressalta como o recalçamento sexual é mais predominante nas garotas, de modo que reações como nojo e vergonha aparecem de forma mais precoce que nos meninos. A própria visualização do sexo oposto em ações como a de urinar é suficiente para a repulsa. Nesse contexto, ao pedir para Riobaldo se afastar para longe, o Menino já demonstra um ato ambíguo, que em si pode ser compreendido como um código de sua possível feminilidade.

Ainda há um trecho neste momento que nos chama muito a atenção, já que nele encontramos pistas quase explícitas sobre a sexualidade do Menino: “Mas, o que eu menos esperava, ouvi a **bonita voz** do menino dizer: - ‘Você, meu nego? Está certo chega aqui...’ A fala, o jeito dele, **imitavam de mulher**. Então era aquilo?” (grifo nosso).³³ Encontramos a caracterização da voz do Menino como algo belo – é possível até pensar que, na puberdade, a voz, principalmente dos rapazes, está em processo de mudança, o que a torna um tanto estranha. Entretanto, a voz do Menino era bela, parecia já ter certa firmeza e autenticidade, ao mesmo tempo, tal aproximação à beleza, além de poder ser tradicionalmente associada como uma característica feminina, também aponta para a inacessibilidade do real, como veremos mais adiante. Assim, temos uma parte corporal do Menino que já se colocava à leitura, porém, ainda não havia sido assimilada. No mesmo trecho encontramos Riobaldo fazendo a associação de que tal característica realmente só podia pertencer a uma mulher. Todavia, a dúvida, instaurada por uma leitura unilateral do corpo do personagem, o faz recuar em tal

³¹ ROSA, 1986, p. 90

³² FREUD, 1987, p. 206

³³ ROSA, *op. cit.*, p.91

afirmação, embora possamos considerar que, na verdade, a questão final: “Então era aquilo?” seja uma marca interna do discurso que busca, no momento do relato, as pistas para a decifração do enigma.

Temos, finalmente, neste momento da narrativa, o próprio Menino se descrevendo:

O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: -“Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que careço de ser diferente, muito diferente...”³⁴

Nesta passagem, o Menino também estabelece que sua relação com o próprio corpo é embasada na ambigüidade. Isso porque sua fala aponta para mais um enigma: O que é ser diferente? O personagem segue o conselho do pai a respeito da necessidade de se diferenciar dos demais no universo do sertão, entretanto, sua postura aponta para uma lacuna no discurso de Riobaldo. O que realmente Joca Ramiro pretendia dizer com “ser diferente”? Seria realmente esconder o corpo? Ou melhor, travesti-lo? Desde criança, o Menino deixa entender que, por conselho do pai, deveria camuflar o corpo, ser “neblina”. Nesse sentido, as reflexões que o próprio Menino faz sobre sua postura *muito diferente* demonstram que a leitura ambígua sobre seu corpo não parte apenas de Riobaldo, mas também dele, dono de um corpo que precisava ocultar.

Mais tarde, quando já inserido na jagunçagem, Diadorim confessa a Riobaldo que seu pai é Joca Ramiro. Mais uma vez percebemos como a figura paterna é influenciadora na construção da imagem do personagem. Após conhecer tal informação e perceber certo constrangimento em Diadorim por revelar tal segredo, Riobaldo logo aproxima a imagem e postura do companheiro com a do grande chefe jagunço:

³⁴ ROSA, 1986, p.92

-“ Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...” – ele disse – não sei se estava pálido muito, e depois foi que se avermelhou. Devido o que, abaixou o rosto, para mais perto de mim.

(...) Espiei Diadorim, a dura cabeça levantada, tão bonito tão sério. E corri lembrança em Joca Ramiro: porte luzido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza.³⁵

Joca Ramiro, o grande líder do bando de jagunços de Riobaldo, aquele que era admirado como o rei do sertão, é também pai de Diadorim, quem de alguma forma traçou o destino deste personagem ao determinar que ele deveria ser *diferente*, ser *outro*. Starling (1997) analisa a necessidade do próprio Joca Ramiro ser diferente e assumir atitudes políticas e de liderança diversas das dos demais chefes de jagunçagem, de modo que teria até mesmo influenciado o próprio filho:

É provável que ele fosse, de fato, alguém que amava ser diferente e isso significasse uma obsessão, ao ponto de legitimar sua própria descendência.(...) Não há dúvida de que, ao menos nesse caso, a exigência comportava uma boa dose de crueldade pessoal, uma vez que a subtraía de sua condição feminina.³⁶

Neste momento devemos nos interrogar por qual motivo Joca Ramiro determinou que o Menino deveria ser diferente, e mesmo o que ele, como pai, entendia por “ser diferente” – seria realmente a nebulosidade corporal, a inversão sexual? Além disso, devemos refletir sobre o que o Menino interpretou por ser diferente, como ele procurou agir a partir disso. Nesse primeiro encontro, o que podemos constatar é que para ser diferente: “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...”³⁷. Essa é uma fala marcante do Menino para Riobaldo que ainda ecoará durante muito tempo no pensamento e nas ações do narrador. Mais do que isso, ela já nos apresenta pistas sobre essa diferença que o Menino deveria assumir: ter coragem.

³⁵ ROSA, 1986, p. 28

³⁶ STARLING, 1997, p. 82

³⁷ ROSA, *op. cit.*, p. 91

O que mais nos chama a atenção, portanto, é como o corpo do Menino está associado a este “ser diferente”. A postura deste personagem pode se referir a não se portar como uma mulher ou mesmo permanecer como um enigma, um segredo para os que não conhecem sua verdadeira origem. Finalmente, as palavras que o constroem, tanto as de Riobaldo, como as do pai, são elementos chave para a construção do “grande segredo” presente no enredo de *Grande sertão: veredas*.

O corpo enigmático do Menino está entrelaçado a um *suspense* estabelecido na fala de Riobaldo a respeito de um *segredo* que pretende revelar apenas no final de seu relato: “O que não digo, o senhor verá: como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segredo?”³⁸ Esse efeito suspensivo, como veremos é, em um romance, um dos principais fatores de envolvimento entre o leitor e os construtores de sentido do texto, por isso acreditamos ser necessário um maior esclarecimento sobre tal estratégia narrativa.

“Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?”³⁹

Neste primeiro encontro, as indagações de Riobaldo a respeito de ter conhecido o Menino são essenciais para a sustentabilidade do *suspense* narrativo. Além de questionar o porquê de ter precisado encontrar o Menino, a pergunta do narrador ainda ganhará variações no mesmo trecho: “Por que foi que eu conheci aquele Menino?”⁴⁰ ou “para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?”⁴¹ Após o reencontro dos personagens – o qual analisaremos mais adiante – ainda nos deparamos com a seguinte declaração: “Se eu não

³⁸ ROSA, 1986, p.376

³⁹ *Ibidem*, p. 92

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem*

tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino? – era o que eu pensava.”⁴²

Riobaldo, dessa maneira, reforça o suspense narrativo a respeito do personagem que, no momento do enunciado, apenas conhecemos como Menino. Mas, com sua reflexão sobre o motivo de o ter encontrado e, com isso, iniciado uma nova fase de sua vida, o narrador coloca seu interlocutor – e o leitor – em um jogo enunciativo no qual a estrutura suspensiva que envolve este personagem – que desde a primeira imagem se mostra enigmático – é essencial para organizar seu discurso.

O diálogo de Riobaldo com o interlocutor não nomeado inicia-se de forma conturbada e lacunar, própria de um discurso pautado na memória, a qual desestrutura a linearidade da fala. Esta, por sua vez, revela-se mesmo como repetição – o que é relatado não é apenas uma reprodução das situações reais vivenciadas por Riobaldo, mas “equivalentes simbólicos do desejo inconsciente”⁴³:

O senhor vai pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrando noutro 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.⁴⁴

Nesse sentido, percebemos que é por meio de signos que o narrador nos apresentará algo que ainda não assimilou por completo, mas precisa rememorar, repetir – e, nesse sentido, acreditamos que a fala é ela mesma uma ação do sujeito – para poder entender o que de fato ocorreu.

A representação do corpo de Diadorim acontece na e pela fala de Riobaldo. Como um significante que é dado à leitura, esse corpo aparece fragmentado no discurso do narrador. Dessa forma, recebe o estatuto de algo a ser decifrado, e por constituir-se como um enigma,

⁴² ROSA, 1986, p.121

⁴³ GARCIA-ROZA, 1986, p. 23

⁴⁴ ROSA, *op. cit.*, p.51/52

seu estatuto significante é ainda mais forte. Para Lacan, o significante é justamente aquilo que representa o sujeito para outro significante. Pertencente à ordem simbólica, a uma cadeia significante e aparece sempre sob a forma de um binário. Ao contrário do Signo – apresentado por Peirce como aquilo que representa algo para alguém – o significante lacaniano possui um valor subjetivo de representatividade em um movimento contínuo de repetição. Segundo Miller, em “O seis paradigmas do gozo”, é na busca de apreender o que é irrepresentável – o real – que o significante se repete e ocupa o lugar do que representa, de maneira que faz surgir uma lacuna, uma falta: quando o significante representa o sujeito, por exemplo, ele o faz faltar, o faz ficar de fora como um conjunto vazio. O discurso de Riobaldo se depara o tempo todo com algo que escapa à representação em relação ao corpo do companheiro, aquilo que aponta para o real inatingível desenvolvido na teoria lacaniana: “Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez – alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia entender.”⁴⁵

O suspense em torno do enigmático corpo de Diadorim ainda vai ser sustentado pelo sonho que o narrador descreve ao seu interlocutor:

– “Pois dorme, Riobaldo, tudo há de resultar bem...” Antes palavras que picaram em mim uma gastura cansada; mas a voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo. Noite essa, astúcia que **tive sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris**. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...⁴⁶(grifos nossos)

Este trecho, localizado no início do romance, aparece em um contexto em que o interlocutor e o leitor ainda não identificam Diadorim ao Menino que Riobaldo conhece no porto do de-Janeiro. Por isso o personagem que Riobaldo lembra como grande companheiro e profundamente desejável constitui-se plenamente como enigma para os espectadores do narrador. As descrições que até então estavam envoltas em certa sensualidade e

⁴⁵ ROSA, 1986, p.332

⁴⁶ *Ibidem*, P.39

estranhamento passam a contar com mais uma cifra: o desejo explícito no sonho de que Diadorim passasse por “debaixo de um arco-íris”. Seguindo a interpretação proposta por Freud sobre o “Sonho da Injeção de Irmã”, este considerado o primordial no exercício de decifração do inconsciente segundo Lacan, percebemos tal cifra como pertencente ao eixo simbólico. Ou seja, a passagem de Diadorim pelo arco-íris é mesmo um símbolo do desejo do narrador, desejo esse difícil de ser literalmente verbalizado por ainda não ser de todo compreendido por Riobaldo.

Popularmente, “passar por debaixo do arco-íris” é uma conhecida expressão para designar “mudança de sexo”. Ora, o desejo de Riobaldo parece mesmo se realizar neste sonho, se pudermos paradiar a célebre frase de Freud: “o sonho é a realização de um desejo.”⁴⁷ No tempo enunciado, o narrador se vê atordoado pela atração por uma pessoa que acreditava, desde a infância, pertencer ao mesmo sexo, de forma que isso fica resguardado para si. Por outro lado, não podemos nos esquecer que Riobaldo, ao narrar o vivido, já havia tido contato com mais uma cifra sobre a sexualidade de Diadorim: sua nudez. Como veremos, no último capítulo, o encontro com o corpo nu e morto de Diadorim pode mesmo ser considerado como o percussor de todo o suspense em torno deste personagem. Mas o que vale ressaltar no momento é que este sonho, por uma refinada artimanha narrativa, aponta para o acontecimento traumático relacionado à morte de Diadorim. Em sonho, Riobaldo realiza o desejo de Diadorim se tornar mulher, algo que, como veremos mais tarde, de fato só é realizável depois da morte deste corpo, tornando-se mesmo inatingível para o narrador. Logo, a expressão “passar por debaixo do arco-íris” só pode mesmo ser entendida como símbolo, como o significante que retoma outro significante, como afirma Lacan, e que permanece enigmático na estrutura onírica: “Tal qual um oráculo, a fórmula não fornece resposta alguma

⁴⁷ O texto intitulado “O sonho é a realização de um desejo” está presente na primeira parte de *A interpretação de sonhos*. Nele, Freud, ao aprofundar a teoria dos sonhos, afirma: “Aprendemos que o sonho pode representar um desejo como realizado”. (FREUD, 1987, p. 142)

ao que quer que seja. Mas a própria maneira pela qual ela se enuncia, seu caráter enigmático, hermético, é justamente a resposta à questão do sentido do sonho.”⁴⁸

O que escapa a Riobaldo e simbolicamente aparece em seu sonho é justamente apreensão do real, sempre dificultosa. Na verdade, o real é uma noção de difícil definição, o que é reconhecido pelo próprio Lacan na conferência intitulada “O simbólico, o imaginário e o real”. Após sua exposição, o autor é questionado sobre pouco ter falado deste último registro e reforça a dificuldade de desenvolver o conceito em uma única noite. Ainda assim, afirma: “O real é ou a totalidade ou o instante esvanecido. Na experiência analítica, para o sujeito, é sempre o choque com alguma coisa, por exemplo, com o silêncio do analista.”⁴⁹ O que é delimitado pelo real é uma barreira que se impõe aos outros registros – simbólico e imaginário – a qual é de difícil apreensão. A ordem do Real pode ser identificada com *Das Ding*, conceito apresentado por Freud e traduzido por Lacan como “A Coisa”: a verdadeira satisfação, que coincide mesmo com o lugar vazio, com o próprio sujeito, que, por sua vez, só pode ser apreendido pelo significante.

A quem contar

Nessa insistente busca pelo irrepresentável, Riobaldo inicia sua narrativa – que não segue uma linha cronológica – baseando-se em casos paradoxais sobre a existência ou não do *demo*, sobre a própria vivência na jagunçagem e, finalmente, fala do amor.

Neste instante, o narrador se recorda do sentimento por Nhorinhá e da carta que recebe desta depois de casado. É importante ressaltar como esta personagem faz parte da

⁴⁸ LACAN, 1985, p.202

⁴⁹ LACAN, 2005, p.45,

tríade amorosa⁵⁰ de Riobaldo e representa mais explicitamente o amor carnal. Ainda que seja uma prostituta, o narrador muitas vezes se lembra dela como uma das principais mulheres de sua vida, quem poderia mesmo ter interferido no seu destino, como ele confessa momentos antes da batalha final, quando imaginava poder reencontrá-la: “Segunda vez com Nhorinhá, sabível sei, então minha vida virava por entre outros morros, seguindo para diverso desemboque.”⁵¹

O contexto sobre as vivências amorosas é justamente o que antecede a descrição do primeiro encontro entre Riobaldo e o Menino. O narrador, para introduzir tal cena, ainda chama atenção do interlocutor sobre o que vai relatar e como esse deveria se portar – *ser fiel como um papel*:

(...) Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. **Eu queria decifrar as coisas que são importantes.** E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. 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!

Sendo isto. Ao doído, doideiras digo. **Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel,** o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. **O primeiro.** Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão.⁵²(grifos nossos)

Como o próprio narrador afirma, o espaço lacunar – a ser preenchido – desempenhado pelo interlocutor é fundamental para a sustentabilidade do enredo e do suspense em torno de Diadorim. Mesmo que não seja nosso objetivo um aprofundamento sobre a construção deste interlocutor, ressaltamos o lugar que o mesmo ocupa para a

⁵⁰ Segundo Nunes (1969), Riobaldo teve contato com três diferentes formas de amor representadas nas figuras de Otacília, Nhorinhá e Diadorim.

⁵¹ ROSA, 1986, p. 460

⁵² *Ibidem*, p.83/84

elaboração de Riobaldo. Lugar esse que muitas vezes também será ocupado pelo leitor. Em *As formas do falso*, Walnice Galvão reafirma o papel desempenhado por esta figura:

O auxílio do interlocutor é seguidamente solicitado. Às vezes, ele tem o papel de um *alter-ego*, de um desconhecido neutro e não envolvido nas coisas, a quem se pode dizer os maiores segredos. (...) O interlocutor, parceiro equipado para a construção de um texto decifrável, que se decifra à medida que se constrói, é companheiro na tarefa.(...) O concurso de outra cabeça, de outra experiência de vida, e sobretudo de uma experiência de letrado maior, é aquilo com que conta Riobaldo para a elaboração de um texto finalmente significativo (...) isto é, que ganhe significação para ele mesmo, para que ele se compreenda, para que ele adquira confiança em seus próprios juízos e principalmente em seus juízos sobre si mesmo.”⁵³

O suspense da obra e o enigma corporal de Diadorim são reafirmados na cena do primeiro encontro entre os personagens, localizado por volta da página 80. Isso porque, na introdução desta cena, Riobaldo apresenta ao interlocutor uma estrutura enunciativa típica de quem vai (re) iniciar uma narrativa: **“Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro.** Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão.”⁵⁴ (grifos nossos). O narrador, então, relata sua travessia⁵⁵ pelo São Francisco acompanhado por um menino que só mais tarde seu interlocutor e, por conseqüência, nós, leitores, compreenderemos de quem realmente se trata. Reconhecemos, ainda, que a partir desta cena o discurso não se torna completamente linear, as divagações fundamentadas na memória do narrador permanecem. Entretanto, a partir deste encontro Riobaldo traça uma linha para falar sobre como passou o restante da adolescência, sobre a morte da mãe, sobre o convívio com o padrinho Selorico Mendes, sobre a convivência com Zé Bebelo, sobre o reencontro com o Menino e não cansa de frisar o quanto tal experiência – do encontro com o Menino – influenciou no restante de sua vida.

⁵³ GALVÃO, 1986, p. 84, 85

⁵⁴ ROSA, 1986, p.84

⁵⁵ Apesar de não nos aprofundarmos nas diversas travessias do narrador, consideramos importante ressaltar o significado que acreditamos melhor definir o termo. Para isso, recorreremos à fala de Luiz Cláudio L. Oliveira: “A viagem, a travessia feita pelos personagens não é apenas um deslocamento físico, um suceder de aventuras ou de lugares, mas uma desconstrução do sentido.” (OLIVEIRA, 1991, p. 1)

Riobaldo se embasa na memória para relatar a seu interlocutor sua experiência na jagunçagem, que procura descrever de maneira mais fiel possível, mesmo sabendo da parcialidade que o envolve ao relembrar tais fatos:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas rasas sem importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.⁵⁶

Nesse sentido a memória do narrador parece mesmo se organizar de acordo com a emoção que envolveu determinado acontecimento, e não seguir uma linha fixa temporal. Como afirma Nascimento (2005), a memória também se mostra como lacunar e labiríntica, e mesmo que o narrador afirme acreditar que alguns eventos não se misturam, o que de fato ocorre são descrições de acontecimentos intercalados um ao outro e que muitas vezes apontam para vazios de significação, os quais, ao narrar, Riobaldo busca preenchê-los:

Os acontecimentos, os seres, as imagens não aparecem na memória de forma acabada ou perfeitamente delineado no momento em que as coisas são lembradas, elas se ligam sempre a outros elementos, tornando-se diferentes. Sendo assim, poderemos entender que o aspecto labiríntico da memória invalida qualquer certeza ou exatidão.⁵⁷

Além disso, acreditamos ser importante observar como Riobaldo assume o papel do narrador-contador de histórias, uma vez que seu discurso está intrinsecamente marcado pela oralidade e muito mais próximo da fala do que da escrita propriamente dita. Segundo Galvão (1986), entre outros motivos para tal caracterização, a utilização do travessão precedente à primeira palavra de *Grande sertão: veredas* é fundamental para instaurar o diálogo-monólogo entre Riobaldo e o interlocutor. É importante então considerarmos o papel de narrador assumido por Riobaldo, que se mescla entre os grupos apontados por W.

⁵⁶ ROSA, 1986, p. 82

⁵⁷ NASCIMENTO, 2005, p.19

Benjamim em “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Nesse sentido acreditamos que ao retirar suas divagações da própria experiência na jagunçagem, Riobaldo pode ser associado ao “marinheiro comerciante”: alguém que vem “de longe” e tem muito a contar; por outro lado, Riobaldo já se está idoso e distante desse tempo e de tal experiência. Dessa forma, ao se encontrar como fazendeiro, acreditamos que pode também ser visto como o “camponês sedentário” – aquele que ganha sua vida de maneira honesta sem ter saído nunca de seu país – seu sertão – e por isso conhece bem suas histórias e tradições.

Não podemos esquecer que, exatamente por se basear na memória, esse narrador-contador lembra-se de uma experiência passada, que mesmo não tendo sido completamente esclarecida para si, torna-se necessário falar para entender o que de fato ocorreu. Ele já conhece todas as etapas, inclusive o encontro com a última cifra do enigma corporal do Menino. Mesmo assim, mantém o suspense para o interlocutor e, conseqüentemente, para o leitor, que terão o papel de acompanhá-lo na tentativa de desvendar tal personagem.

Com isso, é importante ficar atento para o caminho que se deve percorrer ao ler *Grande sertão: veredas*: o enunciado vivido por Riobaldo precisa ser relembrado para em seguida ser transmitido a um interlocutor e, por fim, ser conhecido por nós, leitores, no ato da leitura. Perceber Diadorim, dessa forma, é compreender que a imagem que construímos se baseia neste efeito: para o conhecermos é preciso, antes, participar do diálogo entre o narrador e seu ouvinte, passar pela memória de Riobaldo e buscar reconstruir a experiência deste na jagunçagem para, enfim, encontrar Diadorim.

Nesse processo, como o próprio Riobaldo afirma, muitos acontecimentos são desconsiderados, distorcidos e mesmo incompreensíveis: “O sujeito da memória não possui garantias nem exatidão. Ao contrário, desconstrói, o tempo todo, as certezas. E ao mesmo tempo reconstrói, através da fabulação, os eventos, as imagens e as sensações, dando-lhes

novas formas.”⁵⁸ A busca por entender o motivo de ter conhecido o Menino e esse encontro ter sido determinante para seu destino nos aponta, mais uma vez, para o que acreditamos ser o grande enigma na narrativa do ex-jagunço: o corpo de Diadorim.

Precisamos, ainda, refletir como Rosa apresenta, no enredo de *Grande sertão: veredas*, uma cadeia significativa na qual o suspense se sustenta em variados enigmas. Apesar de reconhecer a importância de outros conflitos enigmáticos presentes na obra, tais como a existência ou não de um pacto entre o ex-jagunço e o Diabo, a própria dualidade apresentada sobre Demo e Deus, propomos neste estudo aprofundar um olhar crítico sobre Diadorim, e mais especificamente sobre a representação de seu corpo. Isso porque percebemos como o mesmo se apresenta como um enigma desde sua primeira aparição no relato: “Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele... Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio?”⁵⁹ Percebe-se aqui, na primeira referência que Riobaldo faz ao futuro companheiro, identificando-o como Diadorim, que esse é um assunto que ainda não deve ser tratado, está *fora de ordem* revelar tal relação que em si se mostra enigmática – não é possível, por exemplo, definir o gênero no nome do companheiro apenas pelo sufixo -im⁶⁰ - e, dessa forma, a estrutura suspensiva é mantida. Por fim, notamos o papel que devemos cumprir: **No senhor me fio?** – é justamente ao falar que Riobaldo busca ordenar e compreender o que se passou e, nesse sentido, o interlocutor assume o lugar próprio da página em branco, onde Riobaldo depositará suas lembranças para poder melhor entendê-las: “Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, **fiel como papel**, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.”⁶¹ (grifo nosso)

⁵⁸ NASCIMENTO, 2005, p. 20

⁵⁹ ROSA, 1986, p. 13

⁶⁰ Julia Conceição F. Santos, em *Nomes de personagem em Guimarães Rosa*, ressalta que a forma nominal “Diadorim” pode ser aceitável tanto para a terminação feminina quanto masculina, embora apareça mais recorrentemente nas obras do autor como sufixo masculino – por exemplo: Miguilim.

⁶¹ ROSA, *op. cit.*, p.83

A primeira referência de Riobaldo a Diadorim antecede, no discurso, a descrição do primeiro encontro dos personagens. Além disso, desperta no leitor a curiosidade por saber qual é a verdadeira identidade deste companheiro que, mesmo inserido em uma sociedade arcaica e profundamente masculina, desperta em Riobaldo grande fascínio e desejo. A cada referência a Diadorim é possível perceber como esse personagem se apresenta mesmo como um enigma – a lacuna a respeito da estreita e sensual relação que mantinha com Riobaldo e a ambigüidade de seus traços masculinos e femininos tornam-se o fio condutor para a leitura.

Construção do Suspense

Constatamos como o corpo do Menino, do futuro companheiro de Riobaldo, contribui para o efeito suspensivo no relato do narrador. Nesse sentido, procuraremos dialogar com o estudo de Roland Barthes sobre a personagem Zambinella, da novela *Sarrasine*, de Balzac⁶², uma vez que em ambos os universos literários é possível perceber o corpo atuando como um significante determinante para a sustentação do suspense do enredo.

Em *Sarrasine*, a narrativa inicia-se com o narrador, em uma festa parisiense, deslumbrando a oposição entre o jardim, “deserto e morto sob a neve, e a atmosfera brilhante do salão.” A partir de uma conversa entre personagens, o leitor percebe que a fortuna da família Lanty, organizadora da festa, não tem a origem revelada. “Uma personagem, parente, sem dúvida, tanto a família rodeia de cuidados, aparece por um momento: criatura enigmática, ancião enfeitado e maquilado.”⁶³ Tal personagem desperta na marquesa de Rochefide, que conversava com o narrador, grande “curiosidade e repulsa”. Após passar por um quadro que

⁶² O resumo que apresentamos foi inspirado no comentário de Roland Barthes presente no artigo “Masculino, feminino, neutro.” In: *Masculino, feminino e neutro: ensaios de semiótica narrativa*, 1976. cap. 1, p.1-17.

⁶³ BARTHES, 1976, p. 4

representava um Adônis – “demasiado belo para ser um homem” – a marquesa passa a questionar o narrador sobre quem é o Adônis e quem é o ancião, respostas que esse apresenta a ela no dia seguinte. Nesse contexto, conhecemos Ernest- Jean Sarrasine, jovem de boa origem social, com caráter ambíguo – “bizarro”, “violento”, “apaixonado”, “ímpio”; “ora ativo, ora passivo” – torna-se escultor após ser expulso do colégio. Passa, então, a ter como única paixão a escultura. Mais tarde vai para Itália, onde assiste a uma ópera de Jonelli, em que um personagem, Zambinella, tem um efeito determinante para Sarrasine:

a Zambinella lhe apresenta, reunidas, todas as perfeições do corpo da mulher, que em sua experiência de escultor, ele só conheceu em partes, em detalhes; tomado de um louca paixão, ele decide que será amado por Zambinella ou morrerá.⁶⁴

Assim, passa a freqüentar o teatro e a conviver de perto com sua amada, mesmo tendo essa prevenido que tal paixão era impossível. Sarrasine decide raptá-la, mas na noite em que o rapto ocorreria, quando assistiria a uma apresentação de Zambinella cantando, ele a vê vestida de homem. Ao procurar se informar sobre o motivo de ela estar travestida, ele descobre que na Itália nenhuma mulher sobe ao palco e que Zambinella é, na verdade, um castrado.

Sarrasine deixa o vespéral feito louco; decidido a saber (pois duvida ainda que Zambinella não seja uma mulher), ele rapta o músico e o encerra em seu atelier; aterrorizado Zambinella confirma a Sarrasine sua verdadeira natureza.⁶⁵

Sarrasine tenta destruir a estátua que fizera de Zambinella e matar o cantor, mas é impedido por homens que o protegiam e suplica, então, a própria morte. Ao terminar da história, o narrador é questionado pela marquesa sobre qual a relação da mesma com o ancião e o Adônis da festa do dia anterior. A resposta fica clara: o ancião e o Adônis são Zambinella, “castrado outrora célebre em toda a Europa, possuidor de uma fortuna enorme, com que

⁶⁴ BARTHES, 1976, p. 4

⁶⁵ *Ibidem*, p. 5

beneficia sua família, os Lanty, interessados desde então em esconder a origem de sua riqueza.”⁶⁶

Zambinella é, assim como o Menino, um personagem ambíguo, enigmático, que se sustenta como tal mesmo após a revelação da *nudez* de seu corpo. Da mesma forma que em *Grande sertão: veredas*, tal enigma se constrói a partir da visão de um outro sobre um corpo, o qual, como percebemos, é gerador de múltiplas e ambíguas leituras.

No caso do Menino, e ainda no primeiro encontro desse com Riobaldo, é possível identificar o que Barthes afirma ser a sustentação de todo relato: uma pergunta – o narrador questiona muito o motivo de ter encontrado o Menino após relatar o episódio; e nós leitores começamos a indagar o porquê da importância desse encontro:

Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu não sei. Dou de. O senhor não me responda. Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De deus, do demo? Por duas, por uma, isto que eu vivo pergunta de saber, nem o compadre meu Quelemém não me ensina. **E o que era que o pai dele tencionava?** Na ocasião, idade minha sendo aquela, não dei de mim esse indagado. Mire veja: um rapazinho, no Nazaré, foi desfeitoado, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? – “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” Bolas, ora. Senhor vê, o senhor sabe. Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada. Mas onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. **Por que foi que eu conheci aquele Menino?**⁶⁷ (grifos nossos)

É importante nos determos um pouco neste trecho para percebermos mais uma pista sobre o possível motivo de Joca Ramiro ensinar o filho a ser diferente. Ao se questionar sobre o encontro com o Menino, Riobaldo apresenta mais uma pergunta que só formula no momento do relato, afinal, na ocasião parece não ter tido maturidade para isso: “E o que era que o pai dele tencionava?” Não nos apresenta uma resposta explícita, mas ao refletir sobre a *coragem inteirada* do Menino, Riobaldo narra uma pequena história sobre um rapaz que após matar um homem recebe do pai uma resposta positiva, a qual indica a maioridade desse e a possibilidade de o mesmo defendê-lo quando for preciso. Em seguida o narrador relata como

⁶⁶ BARTHES, 1976, p.5

⁶⁷ ROSA, 1986, p. 92

é necessário no sertão ser homem *de dura nuca e mão quadrada* para enfrentar a criminalidade que reina neste universo.

Essa pode ser, então, mais uma pista de como o Menino deveria ser diferente: ter pulso e força para enfrentar o sertão e, quem sabe, para vingar o pai quando necessário. Nota-se, ainda, a estratégia narrativa que, de alguma forma, já revela qual seria o destino do Menino, o que trabalharemos nos próximos capítulos.

É preciso ressaltar, ainda, que, ao investigar *Sarrasine*, Barthes diferencia tal novela dos típicos romances policiais sustentados, geralmente, por perguntas como: “Quem fez isso?” ou “Isso terminará bem ou mal?”. Na verdade, Balzac sustenta o relato em *flashbacks*: “relatos cujo desenlace é conhecido desde o início do jogo pelo leitor (ou ouvinte), e cuja estrutura é, portanto, manifestamente suspensiva: a pergunta visa, então, à maneira pela qual o desenlace será atingido”.⁶⁸

Em *Grande sertão: veredas*, o leitor não conhece, no início do relato, o desenlace da narrativa. Entretanto, podemos perceber uma estreita relação dessa estrutura suspensiva com o jogo estabelecido na narrativa de Riobaldo: várias pistas são deixadas, no decorrer do enunciado, sobre o enigma sexual do Menino. Elas, todavia, pedem um olhar atento do leitor para que, junto com o narrador, seja possível manter tal estrutura suspensiva.

Neste momento, apenas apontamos o seguinte trecho, já no decorrer do relato, em que Riobaldo descreve o ciúme sentido por Diadorim quando o narrador conheceu Otacília e que antecipa a revelação final:

(...) Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de 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.⁶⁹

⁶⁸ BARTHES, 1976, p. 6

⁶⁹ ROSA, 1986, p. 165

Por causa das artimanhas narrativas, com o claro intento de manter o suspense e o enigma, o leitor ainda pode não ser capaz de perceber a descrição da imagem do futuro companheiro de Riobaldo morto. Ressaltamos, todavia, que mesmo emaranhada em um relato que mescla a percepção de Riobaldo sobre Diadorim (ainda visto como um ser ambíguo) e sobre Otacília (feminina, mulher), há a revelação da sexualidade feminina do personagem. Porém, para manter o suspense, Riobaldo não deixa claro se o dia tão rememorado é aquele que está descrevendo (encontro com Otacília) ou se é o anúncio de uma outra data marcante, como a morte do companheiro. Além disso, estabelece o jogo paradoxal e de ambigüidade sobre a relação que mantinha com Diadorim ao iniciar a reflexão de qual sentimento esse possuía com mais força – ódio ou amor?

Neste trecho, ainda há uma questão: “Como foi que não tive um pressentimento?” É a partir desta pergunta que Riobaldo joga o leitor para o terreno da imaginação e convida seu interlocutor a também visualizar a cena de um corpo *claro e virgem de moça*, o que só será de todo entendido no final da narrativa, quando o narrador, finalmente, encontra-se com o corpo nu do personagem. Por enquanto, ele apenas apresenta mais uma peça, um *pressentimento*, anuncia algo que a ele já havia sido revelado, mas que ainda é necessário ser mantido em suspense. Por fim, vale ressaltar como mais uma vez é o corpo de Diadorim o elemento chave para o jogo enigmático estabelecido com o leitor, uma vez que a descrição desse, revelado como um corpo de moça, o suspense estabelecido ao jogar para o interlocutor tal vivência (“E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?!”) e o suspiro despertado pela lembrança de um ser amado há muito anos fazem com que essa passagem se torne lacunar e, com isso, gera-se um efeito suspensivo e ambíguo na leitura.

Enfim, percebemos o quão é importante a postura de Riobaldo de manter o efeito suspensivo em seu relato, pois mesmo que já tenha conhecido o desfecho de Diadorim, ele faz com que o leitor vivencie as mesmas etapas que já havia passado, o que nos remete à fala de Barthes sobre *Sarrasine*:

Resta reunir os pedaços do quebra-cabeça do qual temos a palavra final e preencher o trajeto da decifração; ou mais exatamente, resta desviar para o herói a **ignorância que nos é necessária para uma boa leitura**, assistir ao espetáculo de sua própria ignorância e vigiar o modo como a verdade que conhecemos se insinua nele.⁷⁰
(grifos nossos)

Barthes ressalta neste fragmento algo também fundamental na leitura de *Grande sertão: veredas*: a experiência da primeira leitura. Nesta leitura iniciática, o leitor percorrerá um caminho ainda impreciso e envolto em grande suspense a respeito de quem realmente é Diadorim – companheiro próximo e que mantém com o narrador uma relação pautada pelo desejo. A ambigüidade em torno do personagem ainda é mantida pela estranheza de tal relação, tida então como homossexual e, por isso, aparentemente imprópria para personagens tão masculinos quanto os jagunços em questão. O suspense em torno do personagem será mantido até o final do enredo, quando o leitor, que já reconhece ser Diadorim um personagem fundamentalmente enigmático, acompanha a descrição da morte deste e tem contato com seu corpo desvelado.

Ainda assim, a descoberta que fazemos a respeito de Diadorim no final da fala de Riobaldo não empobrece a(s) releitura(s) do romance. Ato esse que é mesmo incentivado pelo próprio Guimarães Rosa ao terminar sua obra com o símbolo do infinito, o que determina a impossibilidade de ver ali um verdadeiro término da história. Na verdade, tal signo aponta para a indeterminação tanto de um início quanto de um final preciso na narrativa de Riobaldo. Mais uma vez podemos associar tal experiência à análise de Barthes sobre *Sarrasine*. A releitura da obra pode até desvendar o suspense a respeito de quem é determinado

⁷⁰ BARTHES, 1976, p.6

personagem, mas aponta para um outro: como o desenlace vai ser atingido: “o *suspense* de ser aciona por assim dizer um *suspense* de fazer.”⁷¹

Tal deverá ser a postura do leitor diante do relato de Riobaldo sobre o companheiro de jagunçagem. Além das interrogações do narrador – quem já presenciou algo, mas não soube compreendê-lo no momento vivido – a leitura também proporciona o encontro similar ao de Riobaldo com as pistas que Diadorim deixou para decifrá-lo. Todavia, como o narrador não estava aberto a vê-las, por uma série de motivos relacionados ao sistema em que estava inserido⁷², só consegue percebê-las, assim como nós leitores, no momento em que essas já não são mais pistas, e sim evidências para o desfecho de tal *suspense*. Sobre tal postura do leitor, Barthes ainda afirma que esse não é apenas um decifrador, mas também um cifrador, pois “os signos que aparecem para decifração são ao mesmo tempo os signos da cifração.”⁷³ Essa postura do leitor aponta para um certo *paradoxo da leitura*:

Admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras (...) e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido (...) o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente, ele não decodifica, ele sobredecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia.⁷⁴

Percebemos, então, como é fundamental a leitura sobre as *decifrações internas* – questionamentos de Riobaldo e pistas sobre a ambigüidade sexual do Menino – para visualizarmos mais uma relação entre os enigmas desse e de Zambinella: “A unidade das duas decifrações se realiza somente ao nível de seu objeto: substancialmente porque nos dois

⁷¹ BARTHES, 1976, p. 6

⁷² Cleusa Rios Pinheiro Passos ressalta, em *Guimarães Rosa: do feminino e sua estórias*, como é discreta a presença feminina no universo do sertão, que se restringe “ao amor e à família, à memória privada e à manutenção da oralidade.” (PASSOS, 1998, p. 2) Além disso, vale citar a autora quando observa a relação com o corpo que as personagens muitas vezes assumem: “Para que venha fazer parte desse mundo masculino, é preciso, muitas vezes, que a personagem feminina dissimule, oculte seu corpo, abdicando de amor e prazeres.” (PASSOS, 1998, p.2)

⁷³ BARTHES, *op. cit.*, p. 7

⁷⁴ BARTHES, 1988, p. 51

casos é um corpo que é decifrado como entidade civil.”⁷⁵ Além disso, temos a sobreposição dos nomes (Menino / Reinaldo / Diadorim) apresentada logo no início da narrativa, e sustentada como cifra até o momento em que finalmente se associa os nomes (Menino / Reinaldo – disfarce; Diadorim – essência) ao corpo-enigma (Menino/Reinaldo – masculino; Diadorim – feminino), o que procuraremos trabalhar nos próximos capítulos.

Barthes, ao investigar *Sarrasine*, ainda demonstra como a novela de Balzac está fundamentada em três elementos de verossimilhança: *narrativo, psicológico e histórico*, o que também percebemos em *Grande sertão: veredas*:

Na literatura ocidental, do tipo realista, o simbólico (...) é racionalizado sob justificações psicológicas e históricas que formam a camada verossímil da história: o ‘verossímil’ é o que pretende escapar ao simbólico, derivando de um modelo entimemático (silogístico) e não metafórico.⁷⁶

Dessa forma, no plano narrativo, temos a verossimilhança apreendida pelo fato de Riobaldo ser um narrador-contador, ou seja, assim como nas histórias orais, o relato é sobre algo vivido pelo próprio narrador, o que o torna ao mesmo tempo personagem e observador (está fora e dentro do relato ao mesmo tempo): “a história contada retira uma verossimilhança aumentada do fato de que ela suprime – ou aparece suprimir – o artifício de um contato puramente cultural entre um ‘autor’ e um ‘leitor’, entidades muito marcadas pela instituição literária.”⁷⁷ Nesse sentido, no momento em que descreve o encontro com o Menino no porto do de-Janeiro, por exemplo, Riobaldo transita entre aquele que narra algo ao mesmo tempo em que revive o que relata, como pode ser observado no trecho:

(...) De tal o menino gostou, porque com a cabeça aprovava. Eu também. O chapéu-de-couro que ele tinha era quase novo. **Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro.** Mesmo com pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu agüentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando

⁷⁵ BARTHES, 1976, p.7

⁷⁶ *Ibidem*, p. 8

⁷⁷ *Ibidem*, p.9

bons, retomando brilho. E o menino pos a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade.⁷⁸ (grifos nossos)

Nesse momento, em que os personagens estão na canoa atravessando o rio São Francisco, percebemos como mais uma vez o que se registrou na memória do narrador foi a relação que esse estabelecia com o corpo do Menino. Riobaldo também destaca o espaço temporal entre o que sabia naquele momento e o que já sabe ao narrar o episódio com a experiência de *repeti-lo*: “a vergonha que eu **sentia agora** era de outra qualidade.”(grifo nosso). No momento da enunciação, ele destaca os olhos e as mãos do Menino e a vergonha de outra qualidade que passa a sentir – deixa de ter medo para presenciar o desejo por aquele que o acompanhava.

Sobre o plano psicológico, Barthes analisa o estereótipo romântico constituído no personagem Sarrasine: “o combate do artista, dado como indivíduo irredutível, paixão absoluta, sofrimento solitário, contra a sociedade, dada como censura, fechamento e incompreensão.”⁷⁹ Assim, o verossímil ocupa mesmo um lugar racionalizador, em que “clichês” podem explicar a ação de determinado personagem. No caso de *Grande sertão: veredas*, este plano pode ser percebido na dualidade do sentimento do narrador pelo companheiro: ora se entrega ao desejo como fonte de prazer, ora o repele como algo vergonhoso. Encontramos, também, as divagações de Riobaldo sobre não ter percebido a “verdadeira essência” do Menino, e mesmo o fato de se deter em dogmas culturais, nos quais as características masculinas prevaleciam como justificativas para que não percebesse que a resposta para aquele enigma estava no corpo do amigo.

Há, por último, o verossímil histórico: para a sociedade da época, a guerra estabelecida no sertão era apenas vivenciada por homens, enquanto as mulheres tinham o

⁷⁸ ROSA, 1986, p. 90

⁷⁹ BARTHES, 1976, p. 9.

papel de ficar em casa, cuidando da mesma e da família, o que torna a presença de uma mulher em uma tropa de jagunços quase impossível, mais um fato que contribui para o enigma. Por enquanto, o que se observa é que a maneira como o Menino se apresentou para Riobaldo se revela intensamente masculina: ele inicia a relação, demonstra mais coragem e iniciativa que o próprio narrador e, por fim, assume uma independência atípica para meninas daquele universo.

É necessário, ainda, ressaltar que mesmo demonstrando como a questão da verossimilhança é importante para uma construção mais crível do enigma apresentado, Barthes afirma, contudo, que o verossímil não ocupa no relato um papel meramente superficial e falacioso, uma vez que há um preenchimento do plano explicativo por espaços metafóricos. Desta forma, é de grande importância analisar também a questão simbólica do personagem enigmático que tanto no caso de Zambinella como no do Menino está centrada na sexualidade. No primeiro personagem, estuda-se o neutro, pois se trata de um ser castrado, que não se encontra nem no limite do feminino nem do masculino. O Menino, por sua vez, encontra-se na ambigüidade dos gêneros, apresenta-se e procura viver como um homem, ainda que não consiga disfarçar as características essencialmente femininas. É nessa antítese, apresentada pela visão do narrador sobre o corpo do personagem enigmático, que Riobaldo se encontra, um entre-lugar no qual já conhece a “verdade”, ao mesmo tempo em que procura encobri-la para conhecê-la novamente, assim como o narrador de *Sarrasine*: “mestre do discurso e da história, da história como discurso, ele é o único a ter as duas faces da figura, a ocupar a fronteira dos dois quadros: como poeta ele possui o paradigma integral.”⁸⁰

Um outro ponto de discussão de Barthes sobre *Sarrasine* que nos ajuda a construir a imagem do Menino é a diferenciação apresentada entre masculino e feminino:

⁸⁰ BARTHES, 1976, p.11

Em indo-europeu, dizem-nos, o caráter masculino e feminino de um substantivo não se reconhecia em si mesmo, mas somente pela forma masculina ou feminina de seu adjetivo: do ponto de vista da morfologia lingüística, o sexo não é jamais senão um atributo.⁸¹

Temos que o masculino do Menino é constituído por *provas atributivas*, isto é, são elementos através dos quais Riobaldo se persuade – e tenta persuadir seu interlocutor, e conseqüentemente o leitor, para sustentação do enigma – para formar um signo que acreditava complementar o sentido do significante corporal. Mas ao mesmo tempo se ilude e não visualiza as provas de feminilidade explícitas que o personagem deixava escapar. Ainda assim, tal contradição de apreensão de sentido leva Riobaldo a questionar, durante vários momentos do relato, sobre a verdadeira sexualidade do futuro companheiro. Tal questionamento parte do que Barthes nos apresenta como sendo as três espécies de provas atributivas do feminino que Sarrasine encontra para justificar que Zambinella era uma mulher: “as primeiras procedem de uma disposição em que o físico é apenas a mediação: a beleza, que é prova decisiva da Mulher: o que é belo só pode ser feminino.”⁸² Logo no primeiro encontro, como vimos, Riobaldo ressalta algo que reafirmará por toda narrativa, a beleza e os finos traços do Menino: “Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor representante.”⁸³

Para o personagem Sarrasine, “a segunda espécie de provas (...) é a prova psicológica: Zambinella só pode ser uma mulher, porque possui em um grau absoluto o ser característico da mulher, a fragilidade.”⁸⁴ No caso do Menino não podemos associar tal característica à fraqueza ou passividade, mas sim à sensibilidade, é ele quem ensina Riobaldo a apreciar a natureza, como na passagem:

⁸¹ BARTHES, 1976, p.14

⁸² *Ibidem*

⁸³ ROSA, 1986, p. 87

⁸⁴ BARTHES, *op. cit.*, p.15

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses (...). 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.⁸⁵

O último atributo encontrado por Sarrasine para justificar a feminilidade de Zambinella é a própria paixão que sentia, o que determinaria que seu objeto amoroso só poderia ser uma mulher. Tanto no caso da novela de Balzac, quanto no romance de Guimarães Rosa, tal afirmativa torna-se mesmo paradoxal. Afinal, Sarrasine se apaixonou por um rapaz, castrado, que ilusoriamente acreditava ser uma mulher. Na verdade tal prova atributiva só pode ser considerada a partir do que o próprio Sarrasine havia definido como “mulher”:

Assim, a prova, para Sarrasine, é bem de ordem retórica: o arrazoado que o conduz não é outro que o *argumentum* dos antigos retores, ou seja, um silogismo aproximativo, ou antimema, baseado numa premissa simplesmente verossímil: a mulher é bela, frágil e amável, diz Sarrasine; logo, Zambinella é bela, frágil e amável, portanto, Zambinella é uma mulher, e quanto mais essas qualidades são puras nela, mais ela realiza a sobressência da Mulher.⁸⁶

Esse ponto ainda será melhor discutido no decorrer desse estudo, mas sabemos que o sentimento gerado pelo Menino em Riobaldo – o amor – é um dos maiores elementos de ambigüidade na relação de ambos.

Temos, por fim, a questão gramatical interferindo na construção do enigma. Veremos que em *Grande sertão: veredas* a confusão entre qual pronome, ou mesmo adjetivo, se usará para caracterizar Diadorim, feminino ou masculino, será determinante para tal construção. Barthes demonstra como o discurso sofre interferência de acordo com o tempo do relato: “O narrador é desta maneira defrontado com uma *silepse* generalizada, pois deve decidir a cada instante se concordará suas palavras com o sentido ou a gramática.”⁸⁷ Assim, se o relato fosse contado à medida que ele vivesse a história, com certeza, sempre que se

⁸⁵ ROSA, 1986, p. 87

⁸⁶ BARTHES, 1976, p. 16

⁸⁷ *Ibidem*

referisse a Diadorim, prevaleceria a visão de masculino que assimilava ao personagem. Sabemos, entretanto, que Riobaldo já vivenciou o que narra – teve contato com a nudez de Diadorim – mas mesmo assim prevalece a referência no masculino, como o uso constante do pronome “ele” para se referir ao companheiro, o que acreditamos se dever ao fato de que ele tem que sustentar o suspense para que seu interlocutor e também nós, leitores, possamos viver a experiência enigmática em relação ao mesmo.



Segundo encontro: re-conhecimento de um corpo - enigma

“Eu vi a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada.”

(G.s.:v., p.121)

Como constatamos no capítulo anterior, um dos momentos mais significativos na vida de Riobaldo é o seu encontro com o Menino no porto do de-Janeiro. As perguntas de Riobaldo sobre o porquê de o ter encontrado não se fecham para o leitor, que ainda não o relaciona ao grande companheiro de jagunçagem do narrador. Ao mesmo tempo determina uma nova experiência do discurso: instaura-se um suspense sobre o desvendamento desta figura.

No início de sua fala, Riobaldo apresenta divagações sobre a influência paradoxal de Deus e do Diabo em sua vida e começa a descrever a experiência na jagunçagem de uma maneira não linear – por exemplo, o primeiro chefe que conhecemos é Medeiro Vaz, quem, como descobriremos mais tarde, só assume a liderança quando Riobaldo já há muito se tornara jagunço. Inclusive, tal passagem já pressupõe a sede de vingança em relação à morte de Joca Ramiro: “Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava”⁸⁸

Nesse trecho, somos apresentados aos maiores inimigos de Riobaldo, Hermógenes e Ricardão, os quais são identificados como “monstros” por terem traído e assassinado Joca Ramiro. Na verdade, o assassinato do grande chefe de jagunçagem só será conhecido no decorrer do relato, quando Riobaldo já está inserido no grupo *ramiro* e envolve o interlocutor em um jogo suspensivo no qual ambos devem recriar os episódios já vivenciados pelo narrador.

Embasado em um discurso envolto na falta de ordenação própria da memória, Riobaldo apresenta as primeiras referências a Diadorim, como nesse trecho em que antecipa o destino do personagem traçado pela responsabilidade de vingar o pai. Mencionamos no capítulo anterior a tradição de no sertão um pai ter um descendente pronto a lhe vingar

⁸⁸ ROSA, 1986, p.21

quando preciso⁸⁹, e como ela se concretiza em relação a Diadorim e o pai Joca Ramiro. Como Riobaldo demonstra desde o início do relato, esse personagem se mostra “tresvariado”⁹⁰, desvairado, sem juízo – “não vivia”. Aqui encontramos mais uma pista – ainda não aberta à decifração – da diferença assumida por Diadorim: esse realmente assume a vingança pela morte do pai – característica, segundo Riobaldo, masculina, determinante para um homem viver no sertão – e, com isso, deixa de viver a própria vida, seus amores, seu nome, seu corpo.

Re-encontro

Ao relatar o reencontro com o personagem, mais uma vez é o corpo do mesmo que vai ser fundamental para o reconhecimento deste como o Menino e, por conseguinte, pelo grande conflito amoroso do narrador. Com isso, percebe-se como a presença de Diadorim no discurso de Riobaldo é substancial para o desenrolar dos fatos narrados:

Diadorim é a musa, o princípio inspirador, a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença.⁹¹

As pistas deixadas por Diadorim na memória do narrador parecem mesmo ser o fio condutor para a estruturação do que é narrado. Mesmo que isso não esteja claro nas

⁸⁹ Nesse momento fazemos referência ao episódio narrado por Riobaldo quando questiona o motivo pelo qual Joca Ramiro teria sentenciado a Diadorim *ser diferente*, e carecer de ter tanta coragem. O narrador lembra o caso de um rapaz, no Nazaré, que havia matado um homem e quando chegou em casa seu pai elogiou a ação, pois essa demonstrava que já teria quem o vingasse se necessário. Tal estória pode ser considerada uma característica de como um homem deve se portar no sertão, além de premeditar a sede de vingança que Diadorim teria em relação ao assassinato do pai. Apresentamos um comentário mais detalhado sobre o assunto no 1^a capítulo.

⁹⁰ Em *O Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, encontramos a seguinte definição para o termo: “Tresvariar: (...) / Desvairar, dizer ou fazer desvarios.” p. 503

⁹¹ BOLLE, 2004, p.197

primeiras páginas do romance, até porque a primeira referência direta a Diadorim só ocorre por volta da página 13, grande parte da crítica literária reconhece no personagem o grande motivador para o relato de Riobaldo, nas palavras de Willi Bolle: “é um modo de escrever ‘espalhado’ e ‘disjuntivo.’”⁹² Ao levar isso em conta, podemos refletir sobre um início e um término incertos para o romance, que não necessariamente tem o fato desencadeador narrado na primeira página. Pelo contrário, uma análise mais aprofundada do assunto, como veremos no último capítulo, nos faz perceber que a morte de Diadorim – episódio narrado nas páginas finais – seria mesmo a grande motivação para o relato, que buscaria, ao recriar o vivido, preencher as lacunas deixadas por tal acontecimento traumático.⁹³

No tempo em que narra ao interlocutor sua vivência na jagunçagem, Riobaldo se encontra casado com Otacília: “(...) Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. (...)”⁹⁴ Ainda assim, a perturbação em relação ao que sentia por Diadorim parece não estar resolvida, o que mais uma vez reforça a necessidade de re-contar o que se passou na busca por desvendar tal enigma. Como o próprio narrador afirma, ao contrário do amor “neblina”, velado, que sentia pelo companheiro de jagunçagem, o sentimento por sua esposa é pleno e claro desde o início da relação: “Ah – e Otacília? Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, **tudo dado e clareado**, suspendendo se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase.” (grifo nosso)⁹⁵

Um pouco antes de reencontrar o Menino, Riobaldo havia se desvinculado do bando de Zé Bebelo e estava na casa de Manoel Inácio – *Mal - inácio* - , pai da mulher com quem havia passado a noite anterior e esperava reencontrar. O universo narrado transita agora por um clima de “falta de rumo para a vida” e sensualidade. É importante frisar como a

⁹² BOLLE, 2004, p. 198

⁹³ Sugerimos a obra *grandesertão.br*, de Willi Bolle, para um maior aprofundamento sobre a função que Diadorim desempenha na organização do relato de Riobaldo.

⁹⁴ ROSA, 1986, p.83

⁹⁵ *Ibidem*, p. 119

presença desta mulher e, mais especificamente, o ato sexual introduzem o segundo encontro com Diadorim.

Na verdade, como bem observa Aguiar (2000), a existência de mulheres anunciando os encontros de Riobaldo e Diadorim pode também ser uma marca da feminilidade deste último. No primeiro encontro, há a presença marcante da mãe, Bigri, que estimula o filho a ir pagar promessa no porto; neste segundo, como vimos, para reencontrar o Menino, é fundamental o compromisso que Riobaldo havia estabelecido com a filha de Malinácio; por fim, como ainda veremos no decorrer de nosso estudo, a morte de Diadorim é anunciada pela mulher de Hermógenes, responsável pela revelação do segredo do corpo do personagem.

Além disso, é importante notar como a imagem de neblina, sombras, de ofuscamento recobre o corpo de Diadorim e também motiva a espera de Riobaldo: “Eu falei: – ‘ Você acende uma fogueira naquele alto, eu enxergo, eu cá venho...’.”⁹⁶ Não foi a fumaça da fogueira que Riobaldo avistou naquele dia, e sim seu companheiro de jagunçagem, que estará envolto em certa ambigüidade e assumirá a forma de uma neblina por estar preso às “regras do sertão” que não possibilitaram a Riobaldo ver além e reconhecer outra possibilidade de atribuição sexual ao corpo que se colocava a sua frente.

Esta “neblina” permanece por grande parte do relato, e ganha consistência no (re) encontro dos personagens quando esses já estão adultos e inseridos na jagunçagem. Riobaldo aguardava, na fazenda de Malinácio o sinal da mulher para com ela poder se deitar, quando se depara com um grupo de tropeiros – como se apresentaram – e entre eles reconhece o Menino do porto do de- Janeiro:

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! (...) E ele se chegou, eu do banco levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca

⁹⁶ ROSA, 1986, p. 116

melhor bonita, o nariz fino, afiladinho(...) O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é curto; às vezes pode ser mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo.⁹⁷

Neste momento é importante notar como o reconhecimento pelo narrador se dá pelas características corporais – “olhos verdes, compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino” – além de Riobaldo agregar também o nome como elemento fundamental para a identidade sexual atribuída, Reinaldo, masculino. E mais do que isso, Riobaldo refere-se ao personagem como “o Reinaldo”, reforçando com o uso do artigo definido masculino – desnecessário nesse tipo de referência ao nome próprio – a atribuição sexual que reconhece no mesmo.

Percebemos aqui uma artimanha lingüística própria de Guimarães Rosa. Ao introduzir o *nome jagunço* de Diadorim, Rosa parece brincar com a dificuldade de se definir o gênero atribuído a determinados substantivos, e mais especificamente com a dificuldade de estabilizar a sexualidade do personagem: “O gênero de um substantivo não se conhece, de regra, nem pela sua significação, nem pela sua terminação.”⁹⁸ Mesmo que na maioria dos casos a terminação *-o* indique o gênero masculino, como em *Reinaldo*, a maneira como esse nome é introduzido aponta para a necessidade de reforçar a sexualidade masculina do companheiro de Riobaldo. Como nos casos de substantivos comuns aos dois gêneros, em que só é possível distingui-los quando são precedidos por artigos, como em *o dentista* ou *a dentista*.

Observa-se, ainda, a não estabilidade desta identificação, uma vez que a beleza atribuída a Reinaldo deixa transparecer um sentimento ainda ambíguo. O enigma se mantém com as divagações de Riobaldo que entrecortam a descrição deste reencontro. Por isso é muito importante notar como após apresentar Reinaldo, o narrador passa a divagar sobre o

⁹⁷ ROSA, 1986, p 118

⁹⁸ CUNHA, 1986, p. 123

quão foi significativo aquele momento e como esse foi responsável pelo amor que sentiria pelo companheiro:

Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. (...) Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas.⁹⁹

Apesar da grande atração que passa a ter por Reinaldo, Riobaldo muitas vezes questiona se tal sentimento realmente seria benéfico, ou se poderia representar uma “artimanha do *demo*”. Grande parte da crítica literária aponta como o companheiro do narrador resume em si características paradoxais, de modo que ora é associado a uma figura divina, ora a uma figura demoníaca. Cavalcanti Proença, em *Trilhas no grande sertão*, ressalta o papel místico desempenhado por Diadorim como um verdadeiro anjo da guarda. Por exemplo, é Diadorim quem desvia Riobaldo de pensar no pacto; e quando o narrador retoma tal idéia, ele busca se esquivar do companheiro. Por outro lado, no próprio nome do personagem é possível perceber associações demoníacas: Diá = Demo, treva. Vale ressaltar, por fim, o comentário de Francis Utéza sobre a dificuldade de definir o personagem:

O problema se complica devido, por um lado, à ocultação voluntária da feminilidade natural de Diadorim e, por outro, ao monopólio da focalização por parte do protagonista, apenas temperando esporadicamente pelo distanciamento relativo ao narrador, o que exclui a possibilidade de analisar a personagem feminina de dentro.¹⁰⁰

Embora tenha sentimentos paradoxais, Riobaldo estabelece que nunca mais poderia se separar de Reinaldo, como se esse fosse até mesmo membro de sua família. A resposta que tem do companheiro é recíproca – é Reinaldo quem valida a introdução de

⁹⁹ ROSA, 1986, p.118

¹⁰⁰ UTEZA, 1994, p. 353

Riobaldo no grupo de jangunços de Joca Ramiro. Ao se agregar ao novo grupo, Riobaldo não tem nenhum pesar em não esperar pelo sinal da filha de Malinácio, renuncia mesmo o encontro sexual para ficar ao lado de Reinaldo que, podemos afirmar, tornou-se mais *desejável* para o narrador.

Os nomes de Diadorim

“Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo.”¹⁰¹

Ao se deparar com *Reinaldo*, Riobaldo tem contato com mais um elemento que contribui para a nebulosidade em torno do personagem. O nome próprio é um termo que acreditamos ser extremamente contribuinte para a lacuna em relação à sexualidade de Diadorim. Mesmo que não seja um órgão ou membro do corpo próprio, proporciona um efeito de identificação do sujeito e entre esse e o outro. Isso demonstra como o corpo constitui-se a partir de uma cadeia simbólica que ultrapassa os traços físicos de um indivíduo.

O reconhecimento da importância desse tema nos é apresentado por Rosa de uma maneira peculiar: há a retomada de uma temática constante da literatura universal, também presente no diálogo entre Romeu e Julieta quando os mesmos descobrem, a partir dos sobrenomes, que pertencem a famílias inimigas. Quando o companheiro de jagunçagem anuncia ao narrador o nome pelo qual gostaria de ser identificado, Riobaldo inicia uma reflexão sobre como o nome próprio, como significante, não é capaz de proporcionar um efeito pleno de significação:

Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o quê. **Que é que é um nome?** Nome não dá: nome recebe. Da razão desse encoberto, nem resumi

¹⁰¹ ROSA, 1986, p.397

curiosidades. Caso de algum crime arrependido, fosse, fuga de alguma outra parte; ou devoção a um santo-forte. Mas havendo o ele querer que só eu soubesse, e que só eu esse nome verdadeiro pronunciasse. Entendo aquele valor. A amizade nossa não acontecia simples, no comum, sem encaicho. A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor. ¹⁰² (grifo nosso)

O nome próprio, ou a busca de reconhecimento pelo sujeito na dimensão da nomeação, na psicanálise, pertence justamente ao campo da identificação. Nesse sentido transita pelo imaginário ao se relacionar às imagens que um indivíduo possui de si mesmo, ao mesmo tempo em que pertence ao simbólico, pois designa traços de identificação vindos do campo da nomeação. Como afirma Mandil (2003), mesmo que possa ou não ser reconhecido pelo seu portador, representa uma das marcas pelas quais o sujeito busca sua identidade por meio da linguagem.

Ora, a nomeação do indivíduo é recebida pelos seus pais, de modo que reflete mais o desejo desses do que da própria pessoa. Nesse sentido, reforça-se como a linguagem antecede o sujeito e é determinante para a relação deste com seu meio social. Inclusive, no *Seminário: livro 3*, Lacan demonstra como o eixo simbólico, no qual se encontra a estrutura de nomeação, é fundamental para a constituição humana. Na verdade ele está superposto ao sujeito e é fundamental para a identificação da nossa espécie. O exemplo utilizado para demonstrar tal teoria é o do sepultamento, em que a ordem simbólica torna-se essencial para identificarmos determinado esqueleto como humano:

A cada vez, com efeito, que encontramos um esqueleto, nós o chamamos de humano se ele está numa sepultura. Que razão pode haver para pôr esses restos num recinto de pedra? Já é preciso para isso que tenha sido instaurada toda uma ordem simbólica, que implica que o fato de que um senhor tenha sido o Senhor Fulano na ordem social necessita que seja indicado na pedra dos túmulos. O fato de que ele se chamou Fulano ultrapassa em si sua existência vital. Isso não supõe nenhuma crença na imortalidade da alma, mas simplesmente que seu nome nada tem a ver com sua existência viva, ele a ultrapassa e se perpetua além. ¹⁰³

¹⁰² ROSA, 1986, p. 134

¹⁰³ LACAN, 1988, p.114

Com isso percebemos como a estrutura de nomeação pode mesmo ser arbitrária e não necessariamente gera o efeito de identificação desejado. Ao pensarmos no companheiro de Riobaldo, a relação com a nomeação se apresenta ainda mais complexa: ocorre um trânsito entre, pelo menos, quatro formas – Diadorim, Menino, Reinaldo e, no final da narrativa, Maria Deodorina – o que demonstra a instabilidade na identificação do mesmo. Essa dificuldade nos é apresentada a partir de um jogo suspensivo estabelecido pelo narrador em relação ao seu interlocutor desde o início do relato, e mesmo por Diadorim em relação a Riobaldo ao confessar que havia um segredo sobre como nomeá-lo.

Como já dissemos, a primeira referência que Riobaldo faz ao companheiro em seu relato já aponta para um nome que em si é enigmático: Diadorim. Essa forma diminutiva de Maria Deodorina – nome encontrado no batistério do personagem – transita na ambigüidade dos gêneros¹⁰⁴, de modo que cria um sentido lacunar em relação à sua sexualidade. Apesar de ser usado desde o início da narrativa, entendemos que esse na verdade é um segredo entre os personagens e representa mesmo um pacto, pois somente Riobaldo conheceria tal informação:

- “Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este nome é apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente.”

Ele falava aquilo sem rompante e sem entonos, mais antes com pressa, quem sabe se com tico de pesar e vergonhosa suspensão.

- “Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.”

Que era, eu confirmei. E ouvi:

- “Pois então: **o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo.** Sempre quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve me chamar, digo e peço, Riobaldo...”¹⁰⁵ (grifos nossos)

Nota-se que ao revelar o segredo, Diadorim reafirma ser este seu nome *verdadeiro*, real. Estabelece-se, então, mais uma trama enigmática: tal nome se constitui como um segredo, ou mesmo como uma senha que identifica a relação de ambos, uma vez que só

¹⁰⁴ Ver nota 46, 1ª capítulo

¹⁰⁵ ROSA, 1986, p. 134

deveria ser utilizado em situações específicas quando os dois estivessem sozinhos. Como afirma Lacan (2005), a senha é uma das maneiras de percebermos a autonomia do significante em relação ao significado. Ao mesmo tempo em que designa algo, ela pode ser escolhida independentemente de sua significação: “A senha é aquilo graças a que não se reconhecem os homens do grupo, mas o próprio grupo se constitui como tal.”¹⁰⁶ Assim, é a partir de uma senha que um grupo pode passar a existir, e mais do que isso o reconhecimento das partes, dos indivíduos que o constituem é mesmo determinado por tal código. Em *Grande sertão: veredas*, o funcionamento do nome próprio como uma senha, como um segredo, aponta para a possibilidade de algo a ser desvendado, algo que Diadorim revela pouco a pouco para Riobaldo, mas que ainda não é de todo apreendido.

Momentos antes da batalha final, quando já se tornara Urutu Branco, junto com Alaripe e Quipes, Riobaldo sai em busca de um grupo de pessoas onde acreditava estar Otacília. Neste momento, ele deixa escapar a forma secreta como nomeava seu companheiro de jagunçagem, reafirmando o efeito de estranhamento que havia sido compartilhado pelo leitor. Todavia, essa forma de nomeação ainda permanece lacunar, pois logo é reiterado o caráter masculino ao ter a pronúncia associada ao nome de um pássaro:

Eu despropositava. – *Diadorim é doido...* – eu disse. Todo me surripiei, instantemente: tanto porque “Diadorim” era nome só de segredo, nosso que nunca nenhum outro tinha ouvido. Alaripe só fez que susteve cara de não entender, e disse somente: - *Hem?* Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dado dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: - “*Diadorim*” é o *Reinaldo...* Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: - *Dindurinh’...* Boa *apelidação...* Falava feito fosse o nome de um pássaro. Me franzi. – *O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço...* Falei mais alto. – *Danado...* – repeti. Alaripe, por respeito, confirmou: - *Ah, danado é...*¹⁰⁷

Diadorim é a primeira nomeação atribuída ao personagem, conhecida logo no início do romance e que contribui para o efeito suspensivo sobre o enigma que o personagem

¹⁰⁶ LACAN, 2005, p.25

¹⁰⁷ ROSA, 1986, p. 502

representa. Mais do que isso, é o nome escolhido por Riobaldo para falar do companheiro até a descrição da primeira travessia pelo São Francisco quando conhece o Menino – uma pessoa que desperta grande atração e admiração no narrador e que só mais tarde será, novamente, identificado como Diadorim. Ainda assim, no primeiro encontro, Riobaldo não demonstra interesse pelo nome do personagem, apenas aponta o gênero masculino que parecia prevalecer na imagem que capturava do mesmo:

Minha mãe estava lá no porto, por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. **Nem sabia o nome dele. Mas não carecia.** Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos.¹⁰⁸
(grifo nosso)

Logo, Riobaldo assinala o que a carência de um nome pode produzir, ou seja, parece mesmo ser algo menos significativo do que a imagem que guardara daquele indivíduo. A relação, assim, é estabelecida pelo *engano*. Ainda que mais tarde, no momento da enunciação, o narrador conheça a nova possibilidade de gênero a ser atribuída ao Menino, no momento enunciado, Riobaldo, ainda adolescente, estabelece que este é um ser masculino. Dessa maneira, reforça a identificação em relação ao mesmo quando o reencontra e conhece o nome que o Menino assumia:

Conto. *Reinaldo* – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?¹⁰⁹

Reinaldo, por sua vez, é a nomeação escolhida para se buscar uma estabilidade maior em relação aos atributos masculinos e para manter o suspense sobre o personagem. Este é o nome assumido por Diadorim no meio da jagunçagem, de modo que também funciona como uma senha para sua identificação no grupo. Além disso, estudos etimológicos apontam

¹⁰⁸ ROSA, 1986, p. 92

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 119

que essa seria uma forma abreviada de Reginaldo, do germânico *rogan* – conselho – e *wald* – *que governa*¹¹⁰. Assim, o nome revelaria também uma das características do companheiro de Riobaldo: através de seus conselhos guia o amigo. Também indica a descendência de Reinaldo, que possivelmente herdaria o “governo do sertão” caso matasse Hermógenes e assumisse o lugar do pai, Joca Ramiro.

Finalmente, Maria Deodorina é o nome próprio de Diadorim que consta em seu batistério – só revelado ao final da narrativa. Por outro lado, o conhecemos procedido por uma expressão determinante para o destino do personagem:

Só um letreiro achei. Este papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De **Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...**¹¹¹ (grifo nosso)

Esta é uma das últimas formas de nomear Diadorim. Riobaldo só tem acesso a ela e a apresenta ao leitor após a morte do companheiro. Dessa maneira, o nome que revelaria a sexualidade feminina de Diadorim coincide com o segredo que o personagem guardava durante toda a vida, e supostamente só teria sido conhecido por uma pessoa: o pai Joca Ramiro, quem o registrou.

Ressaltamos ser uma suposição tal dado ter sido conhecido apenas por Joca Ramiro, pois a narrativa de Riobaldo não revela se mais alguém sabia da sexualidade feminina de Diadorim. Desse modo, a leitura de *Grande sertão: veredas* deixa mais algumas lacunas em relação ao segredo do personagem. Além da presença do tio Leopoldo, quem estava com o Menino no porto do de-Janeiro e, mais tarde, conviveu com ele no bando jagunço; a intimidade de Diadorim e Medeiro Vaz, por exemplo, demonstra ser anterior a

¹¹⁰ SANTOS, 1971, p.119

¹¹¹ ROSA, 1986, p. 535.

entrada daquele na jagunçagem. Por outro lado, este era um dos chefes mais próximos de Joca Ramiro, o que proporciona certa desconfiança sobre como havia conhecido Diadorim:

Sendo sabendo que Medeiro Vaz depunha em Diadorim uma confiança muito maior do que em nós outros todos, de formas que externava os assuntos. Essa diferença de regra agora me turvava? (...) Eu sabia que ele a bem dizer, só guardava memória de um amigo: Joca Ramiro. Joca Ramiro tinha sido a admiração grave da vida dele: deus no Céu e Joca Ramiro na outra banda do Rio.¹¹²

Além disso, é por esta forma de nomeação que se reafirma a descendência de Diadorim: “Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. **Um nome rodeante:** Joca Ramiro – **José Otávio Ramiro Bettancourt Marins**, o chefe, o pai dele? Um mandado de ódio.”¹¹³ (grifos nossos). É interessante notar nesta fala de Riobaldo o poder do nome de Joca Ramiro ecoando na vida dos personagens realmente como uma lei, um mandado a ser seguido – no caso de Diadorim, a sentença “*ser diferente*” proporciona mesmo uma relação com seu corpo pautada no velamento sexual.

Em Maria Deodorina da Fé ainda encontramos atributos relacionados à santidade muitas vezes atribuída ao personagem. Deodorina pode ser vista como uma adaptação de Diodora, do grego *Diódoros*, de *dio*, raiz encontrada no nome de Zeus.¹¹⁴ Além, claro, das referências à “fé” e “Maria” – Nossa Senhora. Nesse contexto o nome próprio, mais do que causar um efeito de identificação com a própria sexualidade do personagem, aponta para a imagem que em certo momento o narrador atribui ao companheiro.

Após o clássico episódio em que o então chefe Urutu-Branco depara-se com um leproso e é impedido de matá-lo por Diadorim, o imaginário de Riobaldo constrói a seguinte cena:

¹¹² ROSA, 1986, p. 26

¹¹³ *Ibidem*, p. 377

¹¹⁴ SANTOS, 1971, p.119

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança.¹¹⁵

Além do misticismo que ronda todo o episódio, a relação entre o companheiro e uma santa parece também ser mais uma pista do “segredo” que Riobaldo já conhecia em relação a Diadorim no momento da enunciação. Inclusive ele termina a descrição apontando para algo que falta, que o entender não alcança. É nesta relação com algo inalcançável como se encontrava o feminino de Diadorim que a figura da Santa parece ser mais um código da revelação final: mais tarde confirmada no batistério do personagem.

Vale ressaltar que o episódio do leproso foi analisado por Cavalcanti Proença (1958) como uma cena de grande importância para se perceber o “significado espiritual da intervenção de Diadorim”. Além de preceder a visualização da imagem da Santa na figura de Diadorim, ainda é possível apontar uma analogia com imagens bíblicas, em que o leproso parece mesmo representar a Serpente do paraíso:

Ele se achava tocaiando, no alto de uma árvore, por se esconder, feito uma cobra ararambóia. Quase levei um susto. E era um homem em chagas nojentas, leproso mesmo, um terminado. Para não ver coisas assim jogo meus olhos fora! Promovi meu revólver. Aquele de repente se encolheu, tremido; e tremeu tanto depressa, que as ramagens da árvore enroscaram um rumor de vento forte. Não gritou, não disse nada. Será que possuía sobra dalguma voz? Eu tinha que esmagalar aquela coisa desumana.¹¹⁶

Apesar de não nos aprofundarmos no assunto, a cena ainda nos chama a atenção para a relação de horror estabelecida com o corpo do lázaro. Riobaldo ressalta o grande incômodo que sentira ao se deparar com a imagem de um corpo doente, o que parece ser o impulso para querer matar tal indivíduo. Esse, por sua vez, é descrito mesmo como uma aberração, quase não humana.

¹¹⁵ ROSA, 1986, p. 436/437

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 434

A dificuldade em escolher qual é a nomeação mais adequada para identificar o personagem Diadorim confirma como o nome próprio pode ser considerado, segundo Miller (1992), “um significante puro”:

De tal manera que él concluye que el nombre propio no es el resumen de una lista de propiedades, sino que el nombre es el llama un designador rígido, es decir, un significante puro. Es una manera de decir que es un significante puro, que no es una significación siempre fluida y flexible de conceptos o propiedades.¹¹⁷

As propriedades que Miller faz referência seriam as informações que se pode inferir de um sujeito. No caso, Diadorim é um segredo do jagunço Reinaldo, filho de Joca Ramiro, grande companheiro de Riobaldo, conheceu o narrador nas margens do de-Janeiro, quando ainda Menino aguardava o tio comprar arroz no porto... Entretanto, tal lista ainda não é suficiente para decifrar o personagem, até porque ilustra apenas uma das formas de nomeação que o mesmo recebe. O nome próprio em si nada significa, mas tem a importante propriedade de indicar, de referir. Por isso, é insubstituível e considerado sem tradução. Não há equivalente para o nome próprio, uma vez que o mesmo indica algo que se repete na linguagem. Uma palavra que só ganha significação quando estudada como um nome comum, um substantivo. Contudo, ao assumir o estatuto de “significante puro”, o uso do nome próprio ressalta a dificuldade de designação de um sujeito.

O enigma no corpo

Antes de continuarmos nossa investigação, precisamos entender um pouco mais como o corpo de Diadorim torna-se um enigma no relato de Riobaldo, e para tanto é

¹¹⁷ MILLER, 1992, p. 28

necessário compreender como significante e significado se interagem para a formação deste efeito.

O efeito de irrepresentabilidade de um corpo é gerado pelas lacunas de significação típicas de um significante. Jacques Alain Miller, em seu estudo “*De la surprise à l’enigme*”, ressalta que o significado atua como uma função do significante. Por exemplo, ao lembrarmos a primeira imagem que Riobaldo guarda do Menino, percebemos que atribuir um sentido masculino à atitude desse último é uma leitura reduzida da pluralidade de combinações que os significantes – traje, postura, idade, sexualidade – poderiam gerar. Além, claro, de se constituir como uma interrogação, uma vez que a ambigüidade gerada pelo interesse por esse personagem determina certo atrito em tal leitura.

Miller ressalta ainda como o enigma evidencia a falta de relação arbitrária entre significante e significado e demonstra como tal efeito é produzido a partir de qualquer coisa que seja reconhecida como um significante, mas que não se reconhece um significado. Ele abre, assim, um espaço semântico, o qual pode ser preenchido pelas mais ambíguas formas.

Para se reconhecer um enigma, é importante perceber as etapas temporais que tal estrutura contém. Nesse contexto, em um primeiro momento, identifica-se algo como um significante que deve possuir uma significação. Em seguida, ele deve anunciar o que significa; entretanto, Miller afirma que quando isso não é possível, podemos identificar um enigma, por isso mesmo tal efeito revela a distinção do significante e significado.

O corpo de Diadorim, por sua vez, é um enigma para Riobaldo pois ali ele percebe que há um *segredo*, um significado que ele desconhece, mas que desperta fascínio e curiosidade no narrador. Ainda assim, ao se recordar do convívio com o companheiro, Riobaldo mais uma vez é convocado a encontrar este significado. A lacuna de significação permanece em seu imaginário, e a simbolização plena de tal corpo torna-se difícil pois estrutura-se em fragmentos corporais dos quais se lembrava. A unificação deste corpo e a

decifração deste enigma ainda não se esgotam no relato ao interlocutor. Desse modo, na descrição do último encontro com o corpo de Diadorim, como veremos, o enigma parece se diluir em vários outros que contribuem para a concepção do personagem.

Percebe-se, então, como o enigma proporciona um vazio da significação, que não é absoluto, estrutura-se como um lugar para atingi-la. Segundo Miller, ao se reconhecer a “significação da significação”, é possível compreender a pura intenção do significante: querer dizer algo. Ainda assim enquanto o significante não é decifrado, ele preserva a certeza desse espaço de significação, pois uma vez decifrado, ele se abre para a articulação do significado.

Em “Famigerado”, conto de Guimarães Rosa presente em *Primeiras estórias*, é possível perceber como a articulação de um significado a um significante enigmático não necessariamente resolve a lacuna de significação para um sujeito, e pode mesmo apontar para outro enigma. Neste texto, narrado em primeira pessoa, deparamo-nos com a dúvida do jagunço Damázio em relação ao sentido de “famigerado”. A dificuldade em pronunciar esta palavra sugere o dificultoso encontro de um sujeito com a linguagem, denominado por Lacan como “*lalíngua*”: “–Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmigerado... faz-me-gerado... falmigeraldo... famílias-gerado...?*”¹¹⁸ Damázio só reconhece a massa sonora, mas percebe que aquilo tem alguma relação com “sua pessoa” e insiste em descobrir o sentido de “famigerado”. Entretanto, a resposta do narrador mais uma vez abre um vazio de significação para o personagem, que novamente se vê envolvido por um enigma:

- *Famigerado* é inóxico, é “célebre”, “notório”, “notável”...
- “ Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?”
- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...
- “Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem em dia-de-semana?”
- *Famigerado?* Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...
- “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?”¹¹⁹

¹¹⁸ ROSA, 1988, p15

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 16

Para Damásio, o enigma só é decifrado quando traduzido para “linguagem de dia-de-semana”. Os sinônimos até então apresentados pelo narrador mantêm a lacuna de significação, uma vez que também possuíam significados desconhecidos para o personagem. Riobaldo, por sua vez, parece não ter resolvido o enigma em torno de Diadorim quando relata a seu interlocutor a vivência na jagunçagem. O narrador de *Grande sertão: veredas*, e conseqüentemente seu ouvinte e nós leitores, percorre pistas deixadas por Diadorim em sua memória, que, entretanto, ainda apontam para lacunas de significação deste personagem:

- “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa (...) Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – O Reinaldo disse. Era. **Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!** Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-croa.¹²⁰ (grifo nosso)

¹²⁰ ROSA, 1986, p. 122/123



Corpo-letra

“Tem as neblinas de Siruiz”
(G. s.:v., p. 445)

Letra neblim

Ao investigarmos o corpo de Diadorim, presente na obra *Grande sertão: veredas*, como um enigma, partimos da comparação entre esse e uma letra. Ambos vistos como significantes ambíguos, uma vez que não deixam estabilizar uma significação específica e ultrapassam a função puramente comunicativa proporcionada pela linguagem. Dessa maneira, é importante recorrermos às teorias de Lacan e Barthes para definir um pouco mais como a letra pode ser vista como um significante que ultrapassa o valor de transmissão de mensagem para também ressaltar o valor de sua *forma*. “A letra mata, e o Espírito vivifica.”¹²¹ Tal aforismo bíblico é retomado tanto por Lacan quanto por Barthes para questionarem o conflito entre letra e espírito.

O primeiro chega mesmo a questionar a existência autônoma do espírito ao investigar o funcionamento da letra no inconsciente: “como, sem a letra, o espírito viveria [?]”¹²² A pré-existência da linguagem em relação ao sujeito já demonstra como a mesma produz efeitos de verdade no ser humano, independente do espírito. É na teoria do inconsciente – e mais precisamente na análise dos sonhos – que tal revelação pode ser comprovada.

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan apresenta a letra como um suporte material do discurso que estrutura o significante. Para um melhor entendimento disso, ele recorre ao exemplo da análise dos sonhos proposta por Freud e ressalta como a estrutura onírica equivale à de um rébus.¹²³ Dessa maneira, as imagens do sonho passam a ter valor significante, particular do eixo simbólico. Além disso, o significante

¹²¹ Segunda Epístola de São Paulo aos Coríntios. 3, 6

¹²² LACAN, 1998, p. 513

¹²³ Fazemos referência ao jogo rébus, no qual letras são trocadas por imagens para se adivinhar o significado final da mensagem.

não se encontra isolado para desencadear o efeito de significação. Por perceber que um significante apresenta-se sempre articulado a um outro, Lacan formula o conceito de *cadeia significante*:

Ora, a estrutura do significante está, como se diz comumente da linguagem, em ele ser articulado.

Isso quer dizer que suas unidades, de onde quer que se parta para desenhar suas invasões recíprocas e seus englobamentos crescentes, estão submetidas à dupla condição de se reduzirem a elementos diferenciais últimos e de se comporem segundo as leis de uma ordem fechada.¹²⁴

Os efeitos gerados pelas letras – e pelos significantes – apresentam-se em duas vertentes: a da substituição e da contigüidade. Mais adiante, veremos como essa definição coincide com as principais figuras de linguagem presentes, sobretudo, no discurso poético, a metáfora e a metonímia.

Por gerar efeitos múltiplos, o significante demonstra-se plural, de maneira que não é mais visto como mero suporte do significado. Na verdade, Lacan ressalta como a relação de ambos – significante e significado – não é estável, nem mesmo numa relação de dependência: “Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento.”¹²⁵

Por sua vez, em “O espírito da letra”, Barthes propõe um novo olhar que devemos adquirir ao estudar a letra a partir do aforismo bíblico. Para resolver tal questão, ele busca desmistificar a oposição histórica entre tais elementos ao observar que a letra não é apenas um suporte, um sinal gráfico, mas também um signo que carrega em si uma possibilidade infinita de significações, imagens e sensações, de maneira que seria muito ilusório atribuir a ela apenas a função de caractere. Barthes ainda defende o “espírito da letra” e também que essa seria, na verdade, o símbolo por excelência, visto que as várias possibilidades de

¹²⁴ LACAN, 1998, p. 504

¹²⁵ *Ibidem*, p. 506

representação da mesma, em toda a história da humanidade – “dos ateliês de cópia da Idade Média ao Submarino Amarelo dos Beatles”¹²⁶ -, a liberam da simples formação de palavras. Com isso, ele nos apresenta a pluralidade de sentidos que podem ser aplicados à letra, esta vista agora como *signo-imagem*: “Liberada de sua função lingüística, uma letra pode dizer absolutamente tudo: nesta zona barroca onde o sentido sucumbe o símbolo, a mesma letra pode significar dois contrários.”¹²⁷

Sobre essa ambigüidade de significação própria de uma letra ao assumir o lugar do signo, vale ressaltar o estudo de Freud sobre a origem das palavras. Em “A significação antitética das palavras primitivas”, há uma investigação mais detalhada do que havia constatado na análise dos sonhos sobre certa particularidade na estrutura de contradições. Na verdade, ele chega a afirmar: “O ‘não’ parece não existir, no que se refere aos sonhos. Eles mostram uma preferência particular para combinar os contrários numa unidade ou para representá-los como uma e mesma coisa.”¹²⁸ Dessa forma, ele recorre aos *Ensaaios Filológicos* de Karl Abel para associar tal mecanismo a uma peculiaridade das línguas primitivas, tais como a egípcia: “Segundo Abel, é nas ‘raízes mais antigas’ que se vê ocorrerem as significações duplas antitéticas.”¹²⁹ Por exemplo, uma mesma palavra poderia significar “forte” e “fraco” ou mesmo ser uma expressão que continha os dois termos para apontar apenas um dos sentidos. Inclusive, tal ambigüidade pode ser encontrada em nossa língua, por exemplo, na palavra “droga”, que designa tanto algo prejudicial quanto um medicamento. Para comprovar isso, Freud cita Abel (*Ibid*, 15):

De vez que o conceito de força não se podia formar exceto como um contrário de fraqueza, a palavra designando “forte” continha uma lembrança simultânea de “fraco”, como coisa por meio da qual ele, de início ganhou existência. Na realidade esta palavra não designava nem “forte” nem “fraco”, mas a relação e a diferença entre os dois, que criou ambos igualmente...¹³⁰

¹²⁶ LACAN, 1998, p. 94

¹²⁷ BARTHES, 1990, p. 95

¹²⁸ FREUD, 1970, p. 141

¹²⁹ *Ibidem*, p.144

¹³⁰ *Ibidem*, p.143

A coincidência entre as definições de Lacan e Barthes sobre a letra nos aponta para o conceito de corpo com o qual trabalhamos. A representação do corpo como letra designa uma cadeia significante, na qual semântica e *forma* se apresentam de maneira entrelaçada, conjugada. Com isso, ampliam-se as possibilidades de significação, muitas vezes até a deixando lacunar, como constatamos em relação ao companheiro de Riobaldo

Em Diadorim, percebemos como o corpo-letra do personagem jamais elimina a ambigüidade em torno de sua representação. Riobaldo o visualiza a partir de seu imaginário e, por isso, tem dificuldade em representá-lo plenamente no eixo simbólico, deixando sempre algo escapar à simbolização: “é o que eu não soube, não sei, à minha morte esta pergunta faço...”¹³¹ Desse modo, não consegue recuperar o *corpo real* de Diadorim, que mostra-se mesmo inalcançável.

Quando se refere ao corpo com o qual convivia e se encontrava apaixonado, o ex-chefe jagunço Urutu Branco demonstra a impossibilidade de apreensão completa do mesmo ao não conseguir decifrar o enigma diante de seus olhos. No processo narrativo, como vimos, Riobaldo busca reconstruir sua vivência com Diadorim da maneira mais fiel possível, mesmo que deixe escapar pistas sobre a codificação do mesmo. Tais pistas interferem não só em seu relato e modo de apreensão do vivido, mas também na postura crítica que seu interlocutor e o próprio leitor devem ter ao decodificá-las. Além disso, o narrador está pautado na memória de um corpo que não se revelava por inteiro, desse modo, ele se depara com elementos irrepresentáveis e incompreensíveis, tais como os freqüentes afastamentos de Diadorim. Inclusive quando este leva um tiro na perna durante uma batalha, seu posterior isolamento incomoda profundamente o narrador. Vale ressaltar que tal ferimento funciona como um

¹³¹ ROSA, 1986, p. 511

código que poderia revelar o *segredo* que o personagem guardava, uma vez que se encontra numa parte corporal – perna – que, anatomicamente, diferencia os gêneros sexuais:

Ao que Diadorim me deu a mão, que malamal aceitei. E ele disse de contar. Segundo tinha procurado aqueles dias sozinho, recolhido nas brenhas, para se tratar de um ferimento, tiro que pegara na perna dele, perto do joelho, sido só de raspão. Menos entendi. A real que estava ofendido, por que era que não havia de vir para o meio da gente, para receber ajuda e ter melhor cura? Doente não foge para um recanto, ou mato, solitário consigo, feito bicho faz. Aquilo podia não ser verdade. (...) As incertezas que tive, que não tive. Assaz ele falava assim afetuoso, tão sem outras asas; e os olhos, de ver e de mostrar, de querer bem, não consentiam de quadrar nenhum disfarce. (...) ¹³²

Neste trecho, ainda nos chama a atenção como Riobaldo transita entre a dúvida em relação às atitudes do companheiro e a certeza de que esse nada teria a esconder. O narrador não compreende por que Diadorim se afastou quando estava ferido e mais do que nunca precisaria de ajuda. Ele chega mesmo a suspeitar sobre o que de fato o companheiro poderia ter feito, duvidando até que estivesse ferido. Mas o afeto demonstrado e os olhos, sempre enigmáticos, traziam segurança a Riobaldo, que procura reafirmar a confiança na sinceridade do amigo. Todavia, a sentença: “As incertezas que tive, que não tive” é mais uma pista da lacuna relacionada às impressões que guardava do companheiro: ainda há algo que falta no tempo enunciado e que parece se chocar com a revelação que guarda para si no tempo da enunciação. As incertezas que Riobaldo deixou de ter naquele momento só serão conhecidas por seu interlocutor, e pelo leitor, na última batalha com o Hermógenes – momento coincidente com a morte de Diadorim, como veremos no próximo capítulo.

Logo, o que percebemos é que a incorporação de caracteres masculinos no corpo e atitudes de Diadorim faz com que Riobaldo se limite a uma leitura restrita sobre o personagem; apesar de todos os traços femininos que tinha a sua frente, ele delimita que o mesmo é um homem como o próprio narrador e, durante boa parte de seu relato, busca reafirmar a sexualidade masculina do companheiro:

¹³² ROSA, 1986, p.206/207

Ele acinzentou a cara. Tremeu, aos pingos, no centrozinho dos olhos. Revi que era o **Reinaldo, que guerreava delicado e terrível** nas batalhas. **Diadorim, semelhante maninel, mas diabrável** sempre assim, como eu agora estava contente de ver. Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro.¹³³ (grifo nosso)

Ainda assim, como se percebe neste trecho, a descrição de Diadorim feita por Riobaldo transita em duas imagens fixadas em sua memória e que não escapam à ambigüidade. Em um primeiro momento, o narrador reconhece Reinaldo, o guerreiro terrível, masculino, mas ao mesmo tempo delicado, o que pode ser visto como uma possível pista de sua feminilidade. Por outro lado, ao identificar o personagem como Diadorim, os adjetivos reforçam ainda mais o enigma: “maninel”, segundo Martins (2001), remete às seguintes significações: “ND. Mocinho delicado, gentil (sent. prov.); conot. Valorativa. // F. apocopada de maninelo, ‘homem efeminado’ (N.L. de Castro). A f. dic. É maninelo, ‘bobo’, ‘efeminado’.”¹³⁴ O neologismo aqui é um reforço para a lacuna de significação em torno da sexualidade de Diadorim, que só pode ser preenchida ao conhecer os possíveis sentidos atribuídos ao termo, como a idéia de “homem efeminado”. Tal código, aliado ao seguinte – “diabrável” –, retoma a face obscura, velada do personagem, que somente será conhecida pelo interlocutor de Riobaldo quando este revelar o segredo de seu companheiro.

Silhueta

*“Brancura rosada de uma moça, depois do antes da lua-de-mel”*¹³⁵

¹³³ ROSA, 1986, p. 377

¹³⁴ MARTINS, 2001, p. 319

¹³⁵ ROSA, *op. cit.*, p. 191

Outro artigo de Roland Barthes que nos ajuda a construir um pouco mais a noção de corpo-letra é “Erté ou Ao pé da letra”. Nele é desenvolvido um estudo sobre Erté, artista plástico que por muito tempo se ocupou com a Moda¹³⁶, mas teve a excelência de ultrapassar tal conceito ao ponto de se situar no entre-lugar de criador e observador da mulher, das tendências de sua época. É no alfabeto de Erté que encontramos a dualidade deste artista, pois fica a dúvida se o que ele desenhou foram letras compostas por corpos de mulher, ou corpos de mulher que formavam letras (Anexos A, B e C). Também é importante ressaltar que a escolha por desenvolver as idéias presentes em tal artigo partiu da investigação sobre algumas particularidades do corpo da mulher tão bem trabalhadas para a construção das letras de tal abecedário.

O corpo das mulheres de Erté é explorado como um significante, que, ao se incorporar a uma letra, configura-se em um signo, cuja expressão fixa uma mensagem:

A mulher de Erté tampouco é um símbolo, a expressão renovada de um corpo que preservaria em suas formas os movimentos fantasmáticos de seu criador ou de seu leitor (...): é apenas um caractere, um signo, remetendo a uma feminilidade convencional (objeto de um pacto social), que é puro objeto de comunicação, informação precisa, passagem para o inteligível e não expressão do sensível (...).¹³⁷

A idéia de corpo-signo é trabalhada no alfabeto de Erté, em algumas partes corporais, tais como a cabeleira, a silhueta, os membros fetiches, o traje, entre outros; dessa forma percebemos a estrutura de uma cadeia significativa para a construção do signo maior: o corpo feminino.

¹³⁶ A moda não é o assunto central de nossa dissertação, entretanto, para ressaltarmos a relação simbólica da vestimenta com o corpo na delimitação da identidade de um sujeito ou grupo social, citamos o comentário de Stéphane Malysse: “As identidades coletivas tomam formas corporais e são fortemente expressas por meio de uma estilização da superfície do corpo. As roupas, prolongamento da pele, também participam dessa apresentação de si por meio da apresentação do “eu-corpo”, e seus costumes e suas tendências parecem estar intimamente ligados à maneira como cada grupo social considera o corpo.” (MALYSSE, Stéphane. “Corpos, roupas e apresentações de si próprio: a moda corporal.” In: *Nu&Vestido*, org. Miriam Goldemberg. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://incubadora.fapesp.br/sites/opuscorpus/>>. Acesso em: 28 Jun. 2006.)

¹³⁷ BARTHES, 1990, p. 98

Todavia, há uma particularidade na maneira com que Erté trabalha tal corpo na qual precisamos nos deter: “Para construir esse signo feminino, é necessário sacrificar algo de enorme – o corpo (como mistério, espaço fundador do inconsciente).”¹³⁸ O que o autor pretende ao dizer isso e, mais precisamente, o que Erté revela é a necessidade de, ao trabalhar o corpo como uma letra, ser preciso ressaltar seu valor de imagem, de corpo-desenho, por isso escolhe uma forma que diz algo e é em si signo: a silhueta – a qual incorpora tanto a anatomia deste corpo como a semântica, o sentido que ele carrega

Vale ressaltar, neste momento, como o corpo de Diadorim está próximo da silhueta do alfabeto de Erté – “é o corpo tornado explicitamente desenho, um lado oposto à luz, o outro totalmente à sombra.”¹³⁹ – por sempre deixar algo encoberto, velado – no caso a sexualidade não se revela, ao mesmo tempo em que traços de feminilidade são percebidos pelo narrador:

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.¹⁴⁰

Nesta citação, as metáforas em relação aos olhos verdes de Diadorim deixam escapar sua meiguice e expressam o desejo amoroso de Riobaldo, que ressalta como esses olhos ocultavam algo ainda enigmático para o narrador.

Ao eleger a silhueta como a forma de representação do corpo em seu alfabeto, Erté percebe também a importância que o traje destas mulheres tem para a formação do sentido que se abstrai. Embora muito se tenha afirmado que a vestimenta é o caminho para transformar o corpo (o sensível) em significante, pois esse seria determinado por elementos da Moda e a expressão corporal se basearia apenas em como a pessoa está vestida, Barthes nos mostra como Erté trabalha com uma nova relação entre o corpo e o vestuário: “a silhueta

¹³⁸ BARTHES, 1990, p. 99

¹³⁹ *Ibidem*, p. 100

¹⁴⁰ ROSA, 1986, p.36

ertiana (...) torna o traje sensível e o corpo significante: o corpo existe (marcado pela silhueta) para que o traje exista.”¹⁴¹ Com isso, percebemos que já não podemos trabalhar apenas com a visão de que o corpo espelha o traje, mas que esse existe para complementar a expressão, o sentido corporal, pois um traje sem um corpo não traz em si significados. É no momento em que o traje se incorpora ao corpo, como se formassem um único elemento, que se pode perceber um signo: “Mulher inteiramente socializada pelo adorno, adorno, obstinadamente corporificado pelo contorno da Mulher.”¹⁴²

Em relação a Diadorim, percebemos o quanto a sua vestimenta é importante para o enigma que o personagem produz. Acreditamos, inclusive, ser esse um dos elementos mais marcantes para a inscrição masculina presente no corpo do mesmo.

Depois, Diadorim se levantou, ia em alguma parte. Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão apostado – surgido sempre de jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre. De repente, uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz: fui e me deitei no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar.¹⁴³

O traje de Diadorim, muitas vezes descrito por Riobaldo, é tanto um escudo para os outros não descobrirem o *segredo* que guarda em seu corpo quanto uma arma para que o mesmo se reafirme no papel que procura desempenhar: bravo jagunço. Um bom exemplo é o episódio em que desmaia ao saber a morte do pai e acorda imediatamente quando tentam abrir seu colete-jaleco:

Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspe pegou uma cuia d’água, que com os dedos espiçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.¹⁴⁴

¹⁴¹ BARTHES, 1990., p. 100

¹⁴² *Ibidem*, p. 101

¹⁴³ ROSA, 1986, p. 151

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 258

Ao perceber a nova associação feita entre corpo e traje, Barthes identifica a cabeleira como um dos significantes corporais mais ricos em simbologias e que também deve ser visto como um traje, um adorno complementar para a formação do corpo-signo. Assim, entende-se que tal elemento corporal pode ser lido como uma das diferenças fundamentais entre um homem e uma mulher. Barthes cita, para demonstrar esse significado antropológico da cabeleira, o ritual, estabelecido por determinadas religiões, em que as mulheres devem cobrir/ esconder os cabelos ao entrar em templos sagrados, ou mesmo no dia-a-dia, o que seria uma forma de dessexualização das mesmas.

Tal elemento também pode receber uma leitura mais poética ao representar certa sensualidade, fetiche, encantamento sobre os homens. Uma outra leitura tenderia para a funcionalidade da cabeleira, já que como vimos, pode ser utilizada como um traje para expor ou velar o corpo. Nas mulheres de Erté a cabeleira é mesmo um símbolo que extrapola sua função biológica para ser vista como um adorno e chega mesmo a ceder lugar ao *penteadado*, o qual passa a adquirir um valor mais semântico que puramente simbólico:

O penteadado, acessório maior (tem seus substitutos menos nas echarpes, caudas, colares, pulseiras, tudo o que *parte* do corpo), é aquilo através do que o artista *ensaia* sobre o corpo feminino as transformações de que necessita para elaborar, como um alquimista, um objeto novo, nem corpo nem traje, participando, no entanto, de ambos.¹⁴⁵

A crítica literária de *Grande sertão: veredas* ainda aponta mais uma característica da cabeleira como fator simbólico para o enigma em relação a Diadorim. O reconhecimento do personagem como uma *Donzela –Guerreira* demonstra como Guimarães Rosa apropria-se da temática de tradição épica, em que: “ao buscar a vingança pela morte do pai, a filha assume o papel masculino – travestida de homem e destra em armas – para ir à guerra e concluir tal

¹⁴⁵ BARTHES, 1990, p. 104

missão.”¹⁴⁶ Ressaltamos que a citação de Galvão (2003) caracteriza bem o tipo da Donzela Guerreira, entretanto, deve ser melhor avaliada em relação a Diadorim. Isso porque a autora, ao generalizar tal característica em relação ao companheiro de Riobaldo, parece não levar em conta que Diadorim, desde o primeiro encontro com Riobaldo, quando ainda era o Menino e convivia com o pai, já se apresentava como um ser masculino. Desse modo, parece que o travestismo de Diadorim não se restringe à vingança da morte do pai, mas remete a algo já determinado na sua infância.

Ainda assim, ao aprofundar o estudo sobre esta tradicional figura feminina da literatura, Walnice Galvão nos chama a atenção para uma parte corporal extremamente simbólica para a mulher disfarçada: o cabelo.

Esta celeuma sempre feita em torno dos cabelos da Donzela Guerreira levanta uma interrogação. Por que seria o cabelo um sinal de reconhecimento de que estamos diante de uma Donzela-Guerreira? Outras distinções de sexo não parecem mais importantes, se considerarmos que a genitália, os seios ou a barba, por exemplo, são muito mais diferenciadores que o cabelo? E por que a Donzela-Guerreira tem que cortar o cabelo, mesmo nas épocas em que não é tão rígido o preceito de cabelo – curto – para homem e cabelo – comprido – para mulher?¹⁴⁷

Para responder tal questão, a autora abre mão do “significado mágico geral do cabelo e de seu corte”, para levantar a primeira hipótese acerca da representatividade vital desta parte do corpo. Ao contrário de Sansão – com toda força e vitalidade concentradas no cabelo – a Donzela-Guerreira o corta para conquistar sua vingança. Há, então, uma “articulação primária de oposição sexual”:

Para o homem, aquilo que cresce em seu corpo é a sua força; donde para o homem, cortar aquilo que cresce em seu corpo é castração, é perda, é fraqueza. Para uma mulher cortar aquilo que cresce em seu corpo não é castração, é ganho, é aquisição de força. Mas com uma sutileza: a opção masculina é determinante, resulta de uma sinédoque estabelecida no território de seu corpo, enquanto a opção feminina não é determinante, decorre da opção masculina, funciona por comparação antonímica com ele.¹⁴⁸

¹⁴⁶ GALVÃO, 2003, p.42.

¹⁴⁷ GALVÃO, 1994, p.78

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.78

Além dessa inversão, Galvão (1994) ainda aponta o corte de cabelo como um “sacrifício da animalidade” – uma vez que os pelos remetem à recordação do animal presente no ser humano – com isso, algo que vale a pena frisar é que tal renúncia à instintividade, também seria uma renúncia à sexualidade. Por fim, a autora ressalta a projeção de pensamentos, fantasias, enfim, o que “está na cabeça” que o cabelo também pode representar. Então: “Ao sacrificar sua cabeleira, a Donzela-Guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideais dela.”¹⁴⁹ Ainda assim, é perceptível como a Donzela-Guerreira consegue se destacar por dotes intelectuais, como no caso específico de Diadorim que assume o papel de “conselheiro” em relação a Riobaldo: além de ensinar o narrador a apreciar a natureza, Diadorim também tem papel fundamental em momentos decisivos das batalhas jagunças, como no último conflito com Hermógenes, em que sugere a Riobaldo ir para o ponto mais alto do Paredão.

Então, ao pensarmos nos cabelos curtos de Diadorim, percebemos como esse era um traço essencial na busca de reafirmação de sua masculinidade, ao mesmo tempo em que o cuidado excessivo em mantê-lo curto, como no trecho que Riobaldo descreve os cuidados higiênicos e estéticos de seu companheiro, deixava escapar indícios de feminilidade:

Essa vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao quando bem não me entender, me espere.

Ai nesse mesmo meio dia, rendidos na vigiação, o Reinaldo e eu não estávamos com sono, ele foi buscar uma capanga bonita que tinha, com lavores e três botõezinhos de abotoar. O que nela guardava era tesoura, tesourinha, pente, espelho, sabão verde, pincel e navalha. Dependurou o espelho num galho de marmelo-do-mato, acertou seu cabelo, que já estava cortado baixo. Depois quis cortar o meu. Me emprestou a navalha, mandou eu fazer a barba, que estava bem grandeúda. Acontecendo tudo com risadas e ditos amigos (...). De estar folgando assim, e com o cabelo de cidadão, e a cara raspada lisa, era uma felicidadezinha que eu principiava. Desde esse dia, por animação, nunca deixei de cuidar do meu estar. (...)Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado. Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho.

¹⁴⁹ GALVÃO, 1994, p. 79

Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. (...)¹⁵⁰

Ao final dessa descrição, Riobaldo aponta mais uma pista passada despercebida em sua convivência com Diadorim: esse tomava banho sozinho, no escuro, mais uma maneira de velar o próprio corpo. O narrador comenta o quanto era estranho tal costume, mas não dá uma atenção maior ao caso.

Percebemos, ainda, que as considerações de Roland Barthes sobre a *Letra-Mulher* do alfabeto Erté não se detêm apenas ao corpo feminino, mas ao corpo - signo, esse elemento textual, visto como suporte de significantes que são, na verdade, pontos de partida para tantos outros: “ a silhueta é um produto essencialmente gráfico: faz do corpo humano uma letra em potencial, que pede para ser lida.”¹⁵¹

Resume-se, então, esta nova visão sobre a letra, corpo, com a seguinte reflexão: “Uma letra, ao mesmo tempo, quer dizer e nada quer dizer, não imita, porém simboliza, dispensa simultaneamente o álibi do realismo e o álibi do esteticismo.”¹⁵² Desse modo, a construção de sentido está muito além do que a letra, ou melhor, o corpo-letra representa. Ela está, fundamentalmente, na possibilidade de incorporar em si uma cadeia de significantes a fim de se construir um novo signo a cada nova leitura.

Com isso, devemos praticar a leitura do corpo-letra a partir de níveis racionalmente contraditórios: ou partimos da leitura do todo, do conjunto, ou então das partes, de cada elemento que em si também se constitui como signo. Vemos, portanto, que nossa visão de que o corpo é um texto deve ser incorporada a partir do momento que o consideramos como um elemento poético:

¹⁵⁰ ROSA, 1986, p.124

¹⁵¹ BARTHES, 1990, p. 105

¹⁵² *Ibidem*

O poético é exatamente a capacidade simbólica de uma forma; esta capacidade só tem valor se permite à forma “partir” para um grande número de direções e manifestar, assim, potencialmente, o infinito caminho do símbolo, de que nunca se pode fazer um significado último e que é, em suma, sempre o significante de um outro significante.¹⁵³

Diadorim Passarim

Ao representar, para seu interlocutor, o corpo próprio de Diadorim, Riobaldo, muitas vezes, recorre à linguagem poética. Em *Grande sertão: veredas*, a capacidade de criação poética é extremamente evidente, uma vez que nessa obra se constata as diversas possibilidades de sentido que a palavra pode proporcionar através dos mais variados recursos, tais como: onomatopéias, aliteraões, elipses, metáforas, metonímias. Acreditamos, então, ser de grande importância para o desenvolvimento da investigação sobre o corpo a análise de algumas dessas imagens, principalmente, no que diz respeito ao personagem Diadorim. Esse, como perceberemos, é apresentado, muitas vezes, a partir de uma visão poética que Riobaldo cria ao relacioná-lo, em grande parte, a elementos da natureza.

Nas primeiras referências diretas a Diadorim, já é possível perceber como o personagem está intrinsecamente relacionado a um elemento da natureza: um dos mais recorrentes que será associado a ele¹⁵⁴, uma ave, o João-de-Barro: “Assim, uns momentos, ao menos eu guardava a licença de prazo para descansar. Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-Barro cantou.”¹⁵⁵ Nessa passagem, o enigma em relação à sexualidade começa a se codificar, pois o nome ambíguo – que ainda não determina o gênero a que é associado – e o uso do pronome masculino – nele – proporcionam um estranhamento

¹⁵³ BARTHES, 1990, p. 113

¹⁵⁴ Sobre esse aspecto, a dissertação de Dirlenvalder do Nascimento Loyolla, “Aprender o mundo”, analisa como a freqüente associação da imagem de Diadorim à de um pássaro, particularmente a andorinha que muitas vezes precede a referência ao mesmo, é determinante para a construção do personagem.

¹⁵⁵ ROSA, 1986, p. 13

principalmente quando se constata o pensamento fixo, e apaixonado, do narrador por alguém que ainda não possui uma única significação sexual. Todavia, é importante perceber nesta primeira *aparição* de Diadorim como sua figura está, no pensamento de Riobaldo, associada ao joão-de-barro. Pássaro inteligente e que apresenta certa particularidade no relacionamento, é considerado fiel ou ciumento – de acordo com a perspectiva de cada um – pois o macho, ao perceber a possibilidade da fêmea ter mudado de companheiro, tampa a abertura do ninho, aprisionando-a até a morte. O ciúme mútuo de Riobaldo e Diadorim é ressaltado em vários trechos de *Grande sertão: veredas*. Logo no início do relato, o narrador parece fazer questão de assinalar o sentimento erótico que envolvia seu relacionamento com Diadorim quando descreve o ciúme deste por Nhorinhá:

Diadorim me adivinhava: – “Já sei que você esteve com a moça filha dela...” – ele respondeu, seco, quase num chio. Dente de cobra. Aí, entendi o que pra verdade: que Diadorim me queria tanto bem, que o ciúme dele por mim também se alteava. Depois dum rebate contente, se atrapalhou em mim aquela outra vergonha, um estúrdio asco.¹⁵⁶

Neste trecho, nota-se ainda como o sentimento entre os personagens é reflexivo e pautado na ambigüidade, uma vez que o narrador sente-se contente em ver a demonstração de ciúme do companheiro, ao mesmo tempo em que sente repulsa e vergonha relacionadas a não aceitação da possível homossexualidade.

Além disso, ao pensar em seu companheiro de jagunçagem, Riobaldo metaforiza o canto do joão-de-barro, ação que se assemelha a uma gargalhada e que pode ser entendida como “bom tempo”. A voz de Diadorim, desde o primeiro encontro, fascina o narrador que não consegue desvendá-la plenamente. Um bom exemplo é quando, logo após o episódio do leproso, Riobaldo afirma: “a voz dele era que mais significava.”¹⁵⁷ Parece mesmo que o narrador reconhece a importância deste produto corporal – a voz – como um dos principais

¹⁵⁶ ROSA, 1986, p.16

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 437

códigos para ter acesso ao segredo do companheiro. A voz de Diadorim sugere um caminho para tentar preencher o vazio relacionado a sua feminilidade.

Mas, se entendermos a metáfora como um recurso pertencente ao *eixo de similaridade*¹⁵⁸, será possível reforçar a analogia entre a relação de Riobaldo e Diadorim com o pássaro em questão, uma vez que tal ave se caracteriza por viver em par, como um casal e em “curiosos duetos”. Essa “estranheza” pode ser percebida na dupla formada por Riobaldo e Diadorim que representa um tipo de relação excepcional no sistema jagunço, como bem ressalta o narrador:

(...) E vozear tantas asneiras, mesmo **de Diadorim e de mim já pensavam**. Um dia, um disse:-“ Eh, esse Reinaldo gosta de ser bom amigo... Ao quando o Leopoldo morreu ele quase morreu também, dos demorados pesares...” Desentendi, mediante meu querer. Mas não me adiantou. Daí, persistentemente, essa história me remoía, esse nome de um Leopoldo. **Tomava por ofensa a mim, que Diadorim tivesse tido, mesmo tão antes, um amigo companheiro**. Até que, vai, cresci naquela idéia: que o que estava fazendo falta era uma mulher.¹⁵⁹ (grifos nossos)

Esse trecho nos chama a atenção por descrever como a relação de Riobaldo e Diadorim não foi a primeira em que este último formava “um par”. Tal aspecto marca uma das diferentes atitudes de Diadorim em relação aos outros jagunços e contribui para o efeito enigmático em torno do mesmo. Por ser incomum a formação de pares no sistema em que estava inserido, a relação chama a atenção dos demais. Esses revelam a Riobaldo um outro companheiro que Diadorim havia tido, o que desperta um estranho e forte ciúme no narrador. Tal sentimento permanece até que Riobaldo busca explicação e descobre ser Leopoldo tio de Diadorim, aparentemente o mesmo que o acompanhou ao porto do de-Janeiro, no primeiro encontro dos personagens. Finalmente, nota-se a negação de Riobaldo ao desviar o assunto

¹⁵⁸ Tal conceito será aprofundado no decorrer do trabalho. No momento, fazemos referência a obra *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson (1969), retomada por Lacan, na qual, ao estudar as afasias da linguagem, o lingüista afirma: “O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e metonímia respectivamente.” (p.55)

¹⁵⁹ ROSA, 1986, p. 148

para a necessidade que começava a sentir de *mulher* – mais um código sobre a ambigüidade de sentimento que possuía pelo companheiro.

Além da analogia entre Diadorim e o pássaro em questão, a linguagem de Riobaldo se mostra categoricamente poética por refletir um trabalho específico de Guimarães Rosa. O autor, reconhecidamente um “amante” da língua, explicita, em entrevista concedida a Günter Lorenz, a necessidade da Literatura não se deter à comunicação de uma mensagem, mas trabalhar com o sentido original das palavras, em que som, forma e sentido são necessários, sobretudo, para a criação poética:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, (...)¹⁶⁰

Por sua vez, em “Pensamento e Poesia”, Borges¹⁶¹ apresenta a música como paradigma, pois defende que essa seja o ideal para as artes já que não difere forma e conteúdo. Esse é um ponto que se confronta com o conceito de signo apresentado por Saussure, que diferencia em uma relação arbitrária o significante (imagem acústica) do significado (conceito). Para o lingüista é possível constatar a existência de um significante sem que ainda se tenha atribuído o significado para o mesmo. Embora Borges defenda que, na música, não deve haver tal distinção, ele admite que o significado é algo que se acrescenta ao poema, de modo que este pode surtir seu efeito sem a necessidade do entendimento do significado. Assim, o sentido da palavra, ao ser deslocado de seu uso cotidiano, vem do efeito que se produz sobre ela.

A partir da multiplicidade de sentidos e usos de uma mesma palavra, principalmente na escrita poética, Borges associa a poesia à alquimia, pois acredita ser

¹⁶⁰ ROSA, 1994, p.53

¹⁶¹ Chamamos a atenção para os pensamentos de Jorge Luis Borges em *Arte poética*, obra em que são apresentadas algumas conferências do autor sobre o fazer poético.

necessário tirar o máximo de sentido de uma palavra e transformá-la em um único objeto, de forma que ela seja considerada única, ou seja, a de valer por si mesma. Tal pensamento coincide com a fala de Guimarães Rosa a respeito de como a língua deve ser trabalhada em seu processo de criação literária:

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia de escrever precisa de sangue e coração (...) Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.¹⁶²

Além disso, é importante constatar a possibilidade de incorporação de sentido de acordo com o lugar que a palavra ocupa no enunciado. Como esse é variável, a poesia assume a restituição do valor do significante, o qual estava esvaziado de significação.

Nesse contexto, percebe-se uma referência à fonte original da linguagem, em que se constata claramente a pluralidade de significações de uma mesma palavra e o efeito de estranhamento gerado. Segundo Borges, a linguagem era mágica e estranha para cada um de nós originalmente. A Literatura, ao recuperar a magia da linguagem, restitui, então, a estranheza que deve ser privilegiada para a criação poética.

Tal constatação também dialoga com o primeiro encontro com a língua, apresentado por Lacan como *lalíngua*¹⁶³, em que ainda não há identificação de regras, separações de palavras, e se constitui como um encontro traumático, não considerado natural e que será determinante para a constituição do sujeito. Percebe-se, portanto, mais um ponto de semelhança, uma vez que Borges não só defende a recuperação da estranheza, mas também reconhece o poder influenciador que uma palavra pode ter sobre o *outro*. Por fim, Borges acrescenta a importância do pacto de credibilidade que deve ser instaurado entre o poema e o leitor. Este “acordo” torna-se fundamental para a identificação de uma metáfora, ou seja, para

¹⁶² ROSA, 1986, p.49

¹⁶³ No Seminário livro 20, o termo "lalíngua" foi traduzido por "alíngua". Lacan elabora este termo no capítulo XI, p.187 a 201, da versão brasileira.

se perceber os sentimentos que estão por trás dessas palavras que exprimem algo que se assemelha à emoção do escritor no ato da escrita.

Ainda falando de Borges, é interessante ressaltar, em *Arte Poética*, o texto “A metáfora”, no qual define a metáfora como a união de elementos que ainda não estiveram agrupados, e se constituem como elementos distintos entre si. Surpreende notar neste artigo a proposta de que todas as metáforas poderiam se reduzir a “uma meia dúzia”, de modo que, em um processo próximo ao de uma equação, elas se distinguiriam apenas na imaginação, mas seriam idênticas na lógica de construção.

Nota-se como em relação ao personagem Diadorim também é possível perceber tal equação, pois como constata Loyolla (2004): “podemos detectar uma gradativa repetição organizada pelo narrador no sentido de, pela insistência, equiparar a personagem Diadorim às forças da natureza, como amalgamando-as, lenta e necessariamente.” Nesse sentido, constata-se que o personagem, em um processo de poetização, terá uma lógica construtiva quase que permanente, e a variável será, além do efeito gerado, o tipo de elemento da natureza escolhido: animais, neblina, rio, pedras, flores e tantos outros. Um bom exemplo é a comparação feita por Riobaldo para reafirmar a masculinidade do companheiro, em que para caracterizá-lo recorre a animais selvagens do sertão, como a onça e o touro; elementos metafóricos que substituem o lugar ocupado por Diadorim no discurso:

O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam.¹⁶⁴

¹⁶⁴ ROSA, 1986, p. 136

Metáforas e Metonímias

“Ao ser que se nublando a substância da recordação, a esquecida formosura”¹⁶⁵

As concepções apresentadas até o momento são as bases para entendermos um pouco mais a *função poética* da linguagem trabalhada por Guimarães Rosa na obra em questão. Todavia, acreditamos ser importante esclarecer como Lacan concebe os termos *metáfora* e *metonímia*, para deixar ainda mais claro a investigação proposta neste trabalho. Nesse sentido, ao fazer um estudo mais aprofundado sobre as *psicoses*, Lacan percebe que não há metáfora no discurso de pacientes como Schreber, por mais que nestes enunciados haja um envolvimento profundo do sujeito com seu próprio delírio, de modo que se percebe que: “alguma coisa ultrapassa o jogo do significado e das significações”¹⁶⁶. Apesar de esse ser um ponto que parece se assemelhar com o que Borges colocou a respeito de não ser o significado o mais importante de uma poesia, e sim o efeito produzido pela mesma, o fato de não haver a identificação de uma metáfora pelo leitor – como aponta Lacan – é um dos motivos que não possibilita que, por exemplo, a fala de um psicótico seja considerada metafórica. Além disso, Lacan ainda afirma a necessidade da metáfora para a identificação de uma poesia e que tal recurso poético não parte mais de uma comparação, e sim de uma identificação – “a metáfora supõe que uma significação seja o dado que domina, e que ela inflete, comanda o uso do significante, se bem que toda espécie de conexão preestabelecida, diria lexical, se acha desatada.”¹⁶⁷

Entende-se a metáfora como uma relação ambígua entre o significado e o significante, que é estabelecida a partir do momento que, neste processo, a significação possibilita novas conexões lexicais para o significante. Constata-se, ainda, que um dos principais motivos para a percepção de uma metáfora é o fato desta estar articulada a um *eixo*

¹⁶⁵ ROSA, 1986, p. 360

¹⁶⁶ LACAN, 1988, p. 246

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 249

de similaridade, que se manifesta pela posição que o termo estabelece no discurso. Assim, é possível perceber que a metáfora se articula à estrutura de *condensação*, às relações de substituição ou de escolha, “de tudo que é da ordem do sinônimo”¹⁶⁸, ou seja, está extremamente articulada a uma transferência de significado.

Por outro lado, em distinção à metáfora, encontra-se a metonímia – esta chega a ser considerada por Lacan mais eficaz que aquela: “Na linguagem plena e viva, é o que há de mais surpreendente, mas também de mais problemático – como pode ser que a linguagem tenha seu ponto máximo de eficácia quando ela consegue dizer alguma coisa dizendo outra?”¹⁶⁹. Nesse contexto, a metonímia se encontra em um *eixo de contigüidade*, em que se privilegia o alinhamento, a articulação significante e a coordenação sintática. Ela, então, é percebida quando se nomeia algo por um outro que representa apenas uma parte do primeiro ou está em conexão a ele, e por isso a metonímia se relaciona mais com o que se entende por *deslocamento*.

Entretanto, por mais que a metáfora e a metonímia se encontrem em contraposição, Lacan afirma que: “a metonímia está no ponto de partida, e é ela que torna possível a metáfora.”¹⁷⁰ Logo, percebemos como é possível uma leitura estruturada nos dois eixos – similaridade e contigüidade.

Para ilustrar isso, escolhemos um enunciado que acreditamos ser primordial para o estabelecimento do enigma corporal de Diadorim: “Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...”¹⁷¹.

Nesta sentença, o narrador escolhe o termo neblina para definir seu sentimento pelo companheiro de jagunçagem. Ao falar de amor, Riobaldo reafirma o sentimento por Diadorim ao mesmo tempo em que demonstra como esse ainda não é muito claro para si. O

¹⁶⁸ LACAN, 1988, p. 250

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 255

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 259

¹⁷¹ ROSA, 1986, p.16

relato se mostra então necessário para tentar desvendar essa neblina, que não representa apenas o desejo amoroso, mas também pode referir-se à maneira como o personagem se encontra no imaginário do narrador: lacunar e velado.

O *eixo de contigüidade* – o território da metonímia – articulado ao termo neblina, pode ser percebido ao retomarmos como o enunciado em questão é introduzido:

De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...¹⁷²

Nota-se, então, que Riobaldo relaciona Diadorim à imagem da neblina logo após ter feito uma breve descrição de sua esposa Otacília e ter afirmado que “amor vem de amor”. Nesse sentido, é possível identificar que o fato de ser neblina, ser enigmático, é apenas um *continente* do sentimento que Diadorim despertou em Riobaldo, sentimento esse que também pode ser considerado uma sensação ambígua – pois por mais que admita senti-lo, em vários momentos o narrador parece querer negá-lo.

Um olhar mais profundo sobre o tema nos leva a perceber que a neblina também assume o lugar do corpo de Diadorim, de maneira que em um processo de substituição próprio da metáfora, tal significante remete a outro que também se mostra ilegível – a representação deste corpo demonstra sempre ter algo velado, assim como uma neblina que encobre uma paisagem. Riobaldo chega admitir mesmo tal característica em relação ao corpo do companheiro: “Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar a mão na pele branca do **corpo de Diadorim, que era um escondido.**”¹⁷³(grifo nosso)

Neblina, como encontramos nos dicionários de língua portuguesa, assume diversos significados: 1. Névoa densa e rasteira; nevoeiro. 2. Sombras, trevas. 3. Garoa

¹⁷² ROSA, 1986, p.16

¹⁷³ *Ibidem*, p. 275

chuveiro. 4. Aguaceiro rápido. 5. Algo que ofusca, intimamente.¹⁷⁴ Percebemos a importância de cada um deles para um maior entendimento de como o enunciado de Riobaldo se refere a Diadorim: ao mesmo tempo que assume a projeção da imagem do companheiro em elementos da natureza relacionados à água – significante bastante explorado na obra –, também o aproxima a elementos que representam certa malevolência – a imagem ambígua de Diadorim muitas vezes é aproximada à do Demo. Como vimos, o próprio nome do personagem aponta para esse caráter – diá – presente tanto em Diadorim, quanto em diabo.

A dúvida em relação ao que Diadorim encobria permanece na memória do narrador, que em vários momentos refere-se a atos duvidosos do amigo, como no trecho em que suspeita do motivo pelo qual Reinaldo tomava banho no escuro:

Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar o corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. Sempre eu sabia de tal crendice, como alguns procediam assim esquisito – os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado. No que era verdade. Não me espantei.¹⁷⁵

A referência ao banho no escuro, na madrugada, mais uma vez aponta para o enigma de Diadorim, o que é reforçado pelo aspecto de “esquisitice” de tal ação. Mesmo que divida atos de intimidade com Riobaldo, como a higienização e corte de cabelo, Diadorim se distancia em uma ação que poderia revelar seu corpo nu ao companheiro. Este, por sua vez, no momento não relaciona isso a uma pista reveladora do enigmático personagem e prefere se conformar com a idéia de um *corpo-fechado*. Esse corpo diabólico de Diadorim pode, ainda, ser associado às imagens profanas relacionadas ao sentimento do narrador pelo amigo.

Mas ao se referir à “neblina” Diadorim, Riobaldo utiliza-se do pronome possessivo “minha”. A concordância com o termo determinado – neblina – é óbvia para a utilização do gênero feminino. Entretanto, a utilização do mesmo nos aponta não só para a

¹⁷⁴ Dicionário Michaelis

¹⁷⁵ ROSA, 1986, p.124

relação íntima do ex-jagunço com seu companheiro, como também para o traço de feminilidade que está velado no mesmo personagem.

Yin, domínio da neblina

“Assim neblim-neblim...”¹⁷⁶

Ao aprofundarmos o estudo sobre o termo “neblina”, perceberemos ainda mais como a imagem poética em questão direciona-se para o traço oculto do corpo de Diadorim. Permanecemos com o sentido de algo velado e percebemos mais claramente a relação que esta pode ter com a estrutura aquosa como a de uma nuvem, elemento que segundo a cultura chinesa pertence ao domínio Yin, feminino. Todavia, como aponta François Cheng, no texto “Lacan e o pensamento chinês”, o sentido de nuvem não se estabiliza neste domínio.

A partir de alguns textos chineses, Cheng ensaia sobre a experiência junto com Lacan de investigar a relação da análise e do pensamento chinês, o qual funda-se em três princípios básicos: “ o nível básico, que eu qualificaria de cosmo-ontológico, em seguida o nível ético e, finalmente, o nível estético.”¹⁷⁷ Após dissertar sobre o método poético baseado nesses princípios, o autor faz uma leitura interpretativa de “Le lac Qi”, poema de Wang Wei que descreve a despedida de um casal à beira de um lago:

Le lac Yi
Souffler flûte/ atteindre extreme berge
Soir tardif/ accompagner mari-seigneur
Lac dessus/ un instant se retourner
Vert mont/ entourer blanc nuage

Sofflant dans ma flûte face au couchant
J'accompagne mon seigneur jusqu' à la rive

¹⁷⁶ ROSA, 1986, p. 477

¹⁷⁷ As referências utilizadas em nosso trabalho foram retiradas de uma versão manuscrita de Yolanda F. Vilela do texto: CHENG, F. “Lacan et la pensée chinoise”. In: *Lacan, l'écrit, l'image*. Paris: Champs / Flammarion, 2000.

Sur le lac un instant se retourner:
mont vert entouré de nauge blanc¹⁷⁸

A análise do último enunciado, segundo Cheng (2000), aponta duas metáforas – montanha verde e nuvem branca – em uma relação metonímica.

Enquanto ela permanece na margem, o homem se afasta em um naco para uma longa viagem. É o que os dois primeiros versos indicam. O terceiro verso diz que, a um certo momento, do meio do lago, já longe, o homem se volta. E o último verso termina de uma forma um pouco abrupta, como uma imagem congelada, assim: ‘Montanha verde envolver nuvem branca.’¹⁷⁹

Tais elementos da natureza figuram a ambigüidade dessas imagens que ora apontam para o domínio do masculino, ora para o feminino. Desse modo, ao partirmos da visão do homem ao se voltar para sua amada, a nuvem figurará a errância, aquele que parte – no caso, domínio masculino, enquanto a montanha, feminino, apontará para aquela que permanece, na margem. Entretanto, Cheng propõe um olhar mais *profundo* sobre o enunciado de modo a inverter, no nível do significante, tais domínios. Isso porque o pensamento chinês relaciona mais frequentemente a montanha ao domínio masculino, Yang, e nuvem ao domínio feminino, Yin. A interpretação agora se voltaria para o interior dos personagens, como se em pensamento cada um deslocasse seu domínio: “O homem-montanha parece dizer à mulher: ‘Estou em errância mas permaneço fielmente aí perto de você’, e a mulher-nuvem parece responder ao homem: ‘Estou aqui mas meu pensamento se faz viajante com você.’”¹⁸⁰ Para uma análise ainda mais profunda deste verso, Cheng lembra que o imaginário chinês ressalta uma relação circular entre nuvem e montanha: depois de sair, sob forma de vapor, das profundezas desta, aquela pode vagar por um instante, mas retorna para envolver a montanha. No poema em questão, o verbo não está flexionado: podemos ver o princípio ativo – envolver

¹⁷⁸ As traduções apresentadas foram propostas por Yolanda F. Vilela. A primeira apresenta uma leitura ao “pé da letra” da versão original, enquanto a segunda faz uma análise mais semântica. Ainda propomos a seguinte tradução: “Soprando minha flauta frente ao crepúsculo/ Eu acompanho meu senhor até a orla/ No lago em um instante ele se vira/ Montanha verde envolver nuvem branca.”

¹⁷⁹ VILELA, Yolanda F. (manuscrito), p.11

¹⁸⁰ *Ibidem*

– ou o passivo – ser envolvido de acordo com a leitura que fizermos. Essa interpretação ainda pode ser complementada com mais um sentido atribuído a tais significantes. Ao pensarmos na maneira como a nuvem cai sobre a montanha – em forma de chuva – temos “nuvem-chuva”, expressão que em chinês remete ao ato sexual, e mais uma vez aos domínios masculino e feminino e ao mistério na relação de ambos:

A montanha verde, erigida entre céu e terra, entidade aparentemente estável é, apesar de tudo, precária, estando sob a ameaça de perder sua qualidade de verde se não for alimentada pela chuva. Quanto a nuvem, uma entidade aparentemente frágil, ela é tenaz. Ela aspira a tomar múltiplas formas porque traz em si a nostalgia do infinito. Através dela, o Feminino busca – dolorosamente – dizer o infinito, que não é outro que seu próprio mistério.¹⁸¹

A dupla função poética – metafórica e metonímica – do termo neblina aparece em *Grande sertão: veredas* quando, após (re) encontrar Diadorim e ter se incorporado ao bando, o narrador continua a se questionar sobre o motivo de ter conhecido aquele Menino e ter seu destino veiculado ao dele quando fala: “*Eu vi a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada.*”¹⁸²

Neste trecho, percebemos que neblina é uma das associações feitas por Riobaldo a Diadorim em um movimento de *similaridade* – na qual o personagem assume o lugar metafórico deste elemento – ao mesmo tempo em que, como já vimos, neblina é uma das nomeações, é um continente do que o companheiro representa metonimicamente.

O trecho nos encanta, ainda, pela alta carga poética que carrega ao percebemos que não há uma estabilidade de significação, de maneira que a pluralidade de sentidos não se esgota. Ainda assim, uma interpretação que percebemos relaciona-se à relação amorosa dos personagens.

Ao invertermos a ordem da oração subordinada, temos: “a barra da madrugada se estralar da outra banda.” Mais uma vez a imagem construída é obscura, remete à madrugada,

¹⁸¹ VILELA, Yolanda F. (manuscrito), p.11, p.12

¹⁸² ROSA, 1986, p.121

momento do dia que nem o claro nem o escuro estão estáveis. Estralar, segundo Martins (2001), refere-se a “explodir”, “crepitar”, ações relacionadas ainda a um calor muito forte, de rachar. Com isso reforça-se o atrito entre algo escuro e o que pode se iluminar. Tal movimento aponta para a outra banda do rio – elemento esse extremamente simbólico na fala de Riobaldo.

O rio é mesmo um personagem de *Grande sertão: veredas* que chega a ser confundido com o próprio narrador: “Mas ele, Riobaldo, é o ‘rio desmazelado, livre rolador’, despreocupado, despreocupado, feliz, entendendo a linguagem da água.”¹⁸³ Com isso, a outra banda do rio pode remeter à nova fase na vida de Riobaldo, determinada pelo (re) encontro com Diadorim. Inclusive a relação metafórica entre vida e rio pode ser percebida no seguinte trecho, em que Riobaldo chega mesmo a apontar que apesar do destino entrelaçado dos personagens, esses vivenciam travessias diferentes: “Dois rios diferentes – era o que nós dois atravessávamos?”¹⁸⁴

Percebemos, então, a possibilidade de rio ser um elemento que ocupa, por vezes, o lugar do sujeito Riobaldo assim como neblina, o de Diadorim. Dessa forma, a neblina envolve o rio; o feminino, o masculino; e Diadorim recai sobre Riobaldo.

¹⁸³ PROENÇA, 1958, p. 33

¹⁸⁴ ROSA, 1986, p. 311



Terceiro encontro: a re-velação do corpo enigma

*Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim
– que não era de verdade.*

(G. s.:v., p. 254)

Perplexidades

*“Tomaram as roupas da mulher nua”*¹⁸⁵

O último encontro com o corpo de Diadorim ocorre na batalha final quando o assassinato de Joca Ramiro é vingado. A repetição desta cena, na fala de Riobaldo, esbarra na dificuldade de representação de um acontecimento traumático, como pode ser considerada a morte de Diadorim na memória do narrador.

Este encontro, além de ter sido descrito por Riobaldo de forma suspensiva no início do relato¹⁸⁶, também transitava na fala do narrador pela canção de Siruiz:

Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava. O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, **mas da moça virgem, moça branca, perguntada**, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual. (...) Mas eu guardava triste de cor a canção recantada. E Siruiz tinha morrido.¹⁸⁷ (grifos nossos)

A importância desta canção não se restringe à presença do discurso oral na escrita de Guimarães Rosa. Como bem aponta Rocha (2001), essa música antecipa o enigma sobre o qual o relato de Riobaldo circulará – o corpo de Diadorim:

A canção de Siruiz, que Riobaldo ouve entre os jagunços, mesmo antes de reencontrar Diadorim, anuncia o que há de vir, ainda que na forma de uma “toada toda estranha”: a pergunta que gera a canção é – “Siruiz, cadê a moça virgem?”(GSV,111) a moça virgem sendo a forma como Riobaldo vai se referir a Diadorim por diversas vezes ao longo da narrativa.¹⁸⁸

Na verdade, a cena que descreve a morte de Diadorim é diversas vezes anunciada pelo narrador numa estratégia para manter o suspense em torno do enigma de Diadorim, como quando previne o interlocutor: “Se soalerte o senhor, que estamos descambando: o senhor

¹⁸⁵ ROSA, 1986, p. 529

¹⁸⁶ Ver citação e comentário na p. 44 desta dissertação.

¹⁸⁷ ROSA, 1986, p.152

¹⁸⁸ ROCHA, 2001, p. 92

mesmo se prepare; que para fim terrível, terrivelmente.”¹⁸⁹ As referências ao dia da batalha final e alusões à imagem da neblina – figura poética para referir-se a Diadorim – são outros ecos desta cena na fala de Riobaldo, como se percebe em: “Porque era **dia de antevéspera**: mire e veja. Mas isso, tão em-pé, tão perto, **ainda nuveava**, nos ocultos do futuro.”¹⁹⁰ (grifos nossos)

Ao narrar para seu interlocutor o final da luta entre Diadorim e Hermógenes, ou melhor, a recusa por encarar a morte do companheiro, Riobaldo demonstra grande perplexidade e mal consegue colocar em palavras o que sua memória tentava resgatar:

Como, de repente, não vi mais Diadorim! **No céu, um pano de nuvens... Diadorim!**
Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos (...)
Eu estou depois das tempestades.
(...) Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam.¹⁹¹ (grifos nossos)

Apesar de toda dor que demonstra em reviver tal episódio ao narrá-lo, Riobaldo também acaba com o suspense que sustentava sua fala, ou seja, a estratégia para manter o enigma em torno de Diadorim, e chega mesmo a explicar tal jogo ao interlocutor:

Eu conheci! Como em todo o tempo entes 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 eu também só 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...¹⁹² (grifo nosso)

O término do suspense como uma estratégia narrativa para envolver o leitor, ou no caso de Riobaldo, seu interlocutor, coincide com a morte de Diadorim. Neste momento o interlocutor, e, conseqüentemente, o leitor, pode reconhecer como o maior segredo que Riobaldo guardava em sua vida e que costurou todo o relato através de uma estrutura suspensiva que envolvia seu enigmático companheiro. Mais precisamente o corpo deste,

¹⁸⁹ ROSA, 1986, p. 494

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.497

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 527 /528

¹⁹² *Ibidem*, p. 530

como bem afirma: “Que Diadorim era o corpo de uma mulher”. Corpo de mulher parece, a princípio, ser a resolução do enigma que Diadorim representava.

Todavia, esta fórmula não é tão precisa e o enigma parece não se resolver para o narrador. A relação estabelecida por Riobaldo com o corpo nu e feminino de Diadorim alude à impossibilidade de reconhecimento do feminino pelo inconsciente. Como afirmou Freud, apenas o falo – como significante presente ou ausente – é reconhecido e determina a diferenciação entre sexos. Além disso, “corpo de uma mulher” revela novos enigmas: como assimilar o feminino de Diadorim? O corpo de mulher faz com que Riobaldo reconheça realmente o sexo feminino em Diadorim? Ou, por que Diadorim se travestiu? Em busca de respostas, Riobaldo repete na fala os encontros que se tornaram lacunares em sua experiência, e parece mesmo demonstrar como algo sempre escapa ao sujeito ao tentar capturar o real.

No artigo “*Thyche e Autômaton*”, presente no Seminário 11, Lacan, ao desenvolver o conceito de repetição, apresenta-nos duas formas essenciais de se falar de encontro com o real¹⁹³. Há então a retomada de termos gregos que contribuirão para a formulação deste conceito. A *thyche*, em geral, designava uma divindade desconhecida, mas nomeada e responsável pela sorte ou infortúnio humano. Todavia, mais do que designar o destino, relaciona-se a algo a que o ser humano é submetido e que está além dos acontecimentos. Por sua vez, *autômaton* designa uma ação que ocorre sem nenhuma deliberação humana ou divina, um evento que flui por si mesmo.

Com isso, temos duas *causas acidentais* relacionadas a *acontecimentos excepcionais* e às quais a razão humana não consegue atribuir inteligibilidade: *thyche e autômaton*. As duas, de certa forma, estão relacionadas ao acaso. Entretanto, a primeira é associada a uma necessidade que o ser humano desconhece, mas que ainda possui cetro grau

¹⁹³ Neste momento retomamos a seguinte fala presente no *Seminário, livro 11*: “É, com efeito, de um encontro, de um encontro essencial, que se trata no que a psicanálise descobriu – de um encontro marcado, ao qual somos sempre chamados, com um Real que escapole.” (LACAN, 1979, p.55)

de reflexão; enquanto a segunda se relaciona mais estreitamente ao acaso, uma vez que é entendida como causa acidental em relação à qual não existe nenhum tipo de ponderação.

Na verdade, Lacan ressalta que a *thyche* pode ser entendida como o encontro do Real – essencialmente faltoso – que está para além do *retorno*, representado pelo *autômaton*. Esse encontro, então, extrapola a insistência dos signos comandados pelo princípio do prazer.

No nível Simbólico – retorno dos signos, *autômaton* – encontra-se o *corpo-texto* de Diadorim, constituído a partir da visão de Riobaldo sobre o mesmo e velado no discurso. Mas podemos afirmar que o enigma que perpassa toda narrativa, sustentado em tal corpo, é revelado quando se atinge a *thyche*:

a função da *thyche*, do real como encontro – o encontro enquanto que podemos faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso – se apresenta primeiro, na história da psicanálise, de uma forma que, só por si, já é suficiente para despertar a atenção – a do traumatismo.¹⁹⁴

É na forma de um acontecimento traumático, de algo que mal consegue descrever, que Riobaldo nos relata tal episódio: “Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...”¹⁹⁵ Como vemos o encontro com o corpo desvelado de Diadorim se torna insuportável para o narrador. A insistente negação reafirma o novo significado que acabara de conhecer. A negativa, segundo Freud, representa uma tentativa, mesmo que incompleta, de desligamento da realidade. Assim, o “eu” tenta desviar determinada situação aflitiva que o mundo externo insiste em exigir do sujeito, e faz isso por meio da negação. Com isso, em um momento de análise, o não, que inexiste no inconsciente, pode ser traduzido pelo sim:

O “não” ouvido do paciente depois de se apresentar pela primeira vez um pensamento recalçado à sua percepção consciente não faz senão constatar a

¹⁹⁴ LACAN, 1979, p.57

¹⁹⁵ ROSA, 1986, p 530

existência de um recalçamento e sua firmeza; serve, por assim dizer, para medir a força deste. Quando esse “não”, em vez de ser considerado como expressão de um juízo imparcial (...), é ignorado, dando-se prosseguimento ao trabalho, logo aparecem as primeiras provas de que, nesses casos, o “não” significa o desejado “sim”¹⁹⁶

A negação do novo gênero sexual de Diadorim, e mais precisamente da coincidência de tal revelação com a morte deste, ainda ecoa na fala de Riobaldo em uma estrutura essencialmente poética:

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero.”¹⁹⁷

Neste trecho, quando ouve a revelação sobre Diadorim, Riobaldo mais uma vez busca na *repetição* a reafirmação do que tentava assimilar. “Diadorim era uma mulher. **Diadorim era uma mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia.**” (grifo nosso). O efeito poético produzido pelo último período nos aponta para um enigma pertencente à própria dificuldade de nomeação que Riobaldo enfrenta ao tentar definir Diadorim como uma mulher. A estrutura comparativa nos faz aproximar o feminino do personagem com a escuridão presente na imagem da segunda oração. O próprio Guimarães Rosa, em uma carta dirigida ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, reafirma a importância de se manter tal estrutura no processo de tradução:

2. – No “GRANDE SERTÃO”. Página 543 – linha 10:
 “schöner als das sonnentflammte Wasser des Flusses Urucúia, ich schriest in meiner Verzweiflung.” Temos que modificar. (No original: “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero.”).
 A tradução, aqui, deve ser *ipsis verbis*. Parece absurdo, mas é uma solução poética. (Tradução francesa, “DIADORIM”: “*Diadorim était une femme, aussi vrai que le soleil enflamme pás lês eaux de l’ Urucúia, aussi vrai que je sanglotais mon désespoir.*” Também não está boa. Relou apenas pela tangente.) É preciso ser literal, ao máximo, ao estricíssimo, mesmo. Obrigado.¹⁹⁸

¹⁹⁶ FREUD, 1987, p. 63

¹⁹⁷ ROSA, 1986, p.530.

¹⁹⁸ ROSA, 2003, p.257

O autor chama a atenção de seu tradutor para a necessidade do uso do verbo acender, que deve ser mantido no processo de tradução para manter a *solução poética*. Entende-se aqui a importância dada à poesia para que mantenha a pluralidade de sentidos necessária para tal revelação. A “solução poética” parece mesmo ir ao encontro da busca por se manter o enigma em torno do personagem, e não estabilizar a significação do mesmo. Mais uma vez o entrecruzamento entre o que é claro e escuro, o que se deixa velar, está presente em uma referência a Diadorim. Acender equivale a iluminar, enquanto o “não” que precede tal verbo impõe à leitura a impossibilidade de estabilização de tal sentido.

A importância deste enunciado é reafirmada quando o ser mulher de Diadorim é comparável a uma negativa: “como o sol *não* acende as águas do rio Urucuia.” Ora, uma leitura que buscasse apenas o sentido geográfico a respeito deste rio parece ser muito reducionista, até porque o efeito poético está em primeiro plano¹⁹⁹. Inclusive, em um determinado momento da narrativa, Riobaldo faz uma rápida descrição sobre o Urucuia priorizando os traços geográficos. Neste trecho, há uma referência à claridade deste rio, o que contradiz com a imagem escura da citação anterior:

O barqueiro não acreditou, deu o zé de ombros. Mas levou a gente travessia fácil, freteando a boca do Urucuia. Ah, o meu Urucuia, as **águas dele são claras certas**. E ainda por ele entramos, subindo légua e meia, por isso pagamos gratificação. **Rios bonitos são os que correm para o Norte, e os que vêm do poente – em caminho para se encontrar com o sol**. E descemos num pojo, num ponto sem praia, onde essas altas árvores – o caraíba-de-flor-roxa, tão urucuiana. E o folha-larga, o aderno-preto, o pau-de-sangue; o pau-paraíba, sombroso. O Urucuia, suas abas. E vi meus Gerais!²⁰⁰ (grifos nossos)

Mais uma vez, o narrador aponta o encontro do rio com o sol como algo, embora inatingível, admirável. O sentido de clareza, de algo que se ilumina, se revela, é recorrente nas construções poéticas relacionadas a este astro: “Lhe ensino: porque eu tinha negado, renegado

¹⁹⁹ Em *Trilhas no Grande sertão*, Cavalcanti Proença faz uma minuciosa investigação sobre o caráter mítico do rio na obra *Grande sertão: veredas*. Inclusive ressalta como muitas vezes, o rio Urucuia pode ser confundido com as emoções e ações do próprio narrador.

²⁰⁰ ROSA, 1986, p. 267

Diadorim, e por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava. A espécie do que senti. O sol entrado.”²⁰¹; “Vi um sol de alegria tanta, nos olhos de Diadorim, até me apoquentou.”²⁰²

Entretanto, quando busca assimilar que Diadorim *era uma mulher*, o narrador inverte este sentido recorrente, de modo que o sol não acende, não ilumina. Parece mesmo refletir a idéia da impossibilidade de acender, por fogo na água, o que mais uma vez retoma a dificuldade de representação do real. Dessa maneira, o que nos parece é que tal comparação mantém o sentido de que algo permanece sem relação entre Riobaldo e Diadorim. Há algo desconexo, algo que parece lembrar o impossível contato entre o sol e o rio. Mais do que isso, parece mesmo que há uma dificuldade de incorporar o sentido de *ser mulher*, algo que, como Freud aponta, também se constitui como lacuna, continente negro.

Por isso a *thyque*, ou encontro com o real, aparece em *Grande sertão: veredas* como algo que escapa à representatividade plena quando o encontro com o corpo de “carne e osso” de Diadorim não é suficiente para desvendar todos os mistérios acerca do personagem. Ainda assim, é neste encontro que é estabelecida uma nova relação entre Riobaldo e Diadorim mulher:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijeí, 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!...”²⁰³

O corpo de Diadorim apresenta-se como um signo ao se tornar objeto de interpretação para Riobaldo, que agora vê através da *neblina* e procura defini-lo como um corpo de mulher. Mesmo que “as partes” ficassem cobertas, Diadorim tem os significantes corporais interagindo com as possibilidades de significações sexuais unificando-se em um

²⁰¹ ROSA, 1986, p. 168

²⁰² *Ibidem*, p. 215

²⁰³ *Ibidem*, p.531.

signo. Os cabelos, os olhos, a boca, a face recebem nova significação e Riobaldo pode, então, assumir o sentimento por um indivíduo, que mesmo revelando-se por inteiro, nu, não consegue atribuir um nome próprio – o que, mais uma vez marca o encontro do narrador com a dificuldade de apreensão do Real.

A perplexidade de Riobaldo o impede de escolher alguma das nomeações atribuídas ao companheiro – Menino, Reinaldo, Diadorim –, que não parecem mais ser apropriadas para identificá-lo. Na dúvida, o narrador atribui uma nova forma de nomeação: “Meu amor”. Além de apontar para o reconhecimento do que sentia pelo amigo, a estrutura parece definir que a ambigüidade, a incerteza, a falta de controle que Diadorim representava era o que realmente impressionava e despertava desejo em Riobaldo. Agora que reconhece o amor pelo companheiro, o narrador pode compreender o jogo de engano que envolveu a relação dele e Diadorim: “Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado.”²⁰⁴ O enigma, então, é deslocado do “corpo-neblina” – reconhecido como feminino na retomada do encontro com o “corpo de mulher” presente na estrutura “pessoa **dela**” – para outras dúvidas do narrador – e também do interlocutor e do leitor –, tais como o motivo de Diadorim para escondê-lo.

Retorno permanente

*“O que meus olhos não estão vendo hoje, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois-d’amanhã.”*²⁰⁵

O último encontro de Riobaldo com Diadorim, como procuraremos demonstrar, está intrinsecamente ligado ao que há de irrepresentável em um corpo. Além disso, ao se

²⁰⁴ ROSA, 1986, p. 536

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 457

encontrar com o corpo desvelado – em que a visão dos atributos anatômicos extrapola os atributos simbólicos e os imaginários – o narrador, em um primeiro momento, parece decifrar o enigma a respeito do companheiro de jagunçagem e chega mesmo a anunciar o término de seu relato:

Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba.²⁰⁶

Este trecho, na verdade, antecede o fechamento do romance. A narrativa ainda se estende por algumas páginas, nas quais o narrador apresenta, de maneira perplexa, reflexões sobre sua saída da jagunçagem, seu relacionamento com Otacília e a busca por outras comprovações acerca da sexualidade feminina de Diadorim. A persistência de Riobaldo para encontrar provas que comprovassem que o companheiro era uma mulher demonstra como o encontro com o corpo nu não foi suficiente para a resolução do enigma em torno do personagem, que permanece na memória do narrador como um grande mistério. Um exemplo da busca por comprovar o novo sexo atribuído a Diadorim é o momento em que apresenta o batistério do personagem.

Contudo, uma análise mais profunda deste episódio nos faz questionar se este não seria o início da estória, o fato desencadeador da fala de Riobaldo, e não sua conclusão. Isso porque, ao percorrer os principais encontros de Diadorim e Riobaldo, percebemos como o companheiro do narrador é uma figura estruturante e funcional para seu relato. Mais do que isso, a revelação do feminino proporcionada pelo encontro com a nudez de Diadorim é a grande lacuna que o narrador procura preencher ao repetir o vivido. Este espaço vazio de significação, para Riobaldo, além de direcionar sua memória na procura por preenchê-lo, pode também ser considerado o impulsionador para as outras *estórias* que são narradas, contextualizadas no sistema sertanejo onde conviveu com Diadorim.

²⁰⁶ ROSA, 1986, p. 531

Ainda assim queremos ressaltar o esforço de Riobaldo para concluir suas dúvidas em relação ao momento descrito. Ao investigarmos a estrutura sintática das expressões que anunciam a conclusão da fala, perceberemos como essa se refere à busca do narrador por compreender o que de fato ocorreu.

Há a repetição do termo “aqui”, o que marca um lugar do discurso, mesmo que ambíguo, pois tanto pode corresponder ao encontro com o corpo morto quanto com o momento da enunciação. Além desse, o narrador recorre ao sintagma “estória” para definir o relato narrado, o convívio enigmático com Diadorim. Tal grafia, considerada nos dicionários portugueses como sinônimo para “história”, é definida pelo próprio Guimarães Rosa em “Aletria e Hermenêutica”, um dos prefácios de *Tutaméia*. Neste texto, o locutor inicia sua fala da seguinte maneira: “A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida com a anedota.”²⁰⁷ Segundo Andrade (2001), Guimarães Rosa faz uma separação de ficção e História para em seguida reaproximá-las. Com isso, História deve ser entendida não como o estatuto de instituições, mas como aquilo que não se repete. Assim, aproxima-se da anedota, e da “estória” como história dos acontecimentos inéditos. Se refletirmos sobre o que é narrado por Riobaldo, perceberemos que por tal discurso ser estruturado como *repetição*, um encontro faltoso como se constitui a emergência do Real, a incorporação do feminino de Diadorim é algo ainda inédito, principalmente, para o narrador.

Ao retomar as três tentativas de Riobaldo para concluir o que narra, é perceptível como o uso do verbo “acabar” aponta para as lacunas do discurso. Ao buscar preenchê-las, o narrador precisa repetir sua fala e adequar a linguagem ao que tenta nomear.

Nesse sentido, podemos perceber em um primeiro momento – “Aqui a estória se acabou.” – que o verbo acabar se apresenta na voz passiva reflexiva, desse modo, exprime a

²⁰⁷ ROSA, 1985, p.7

idéia de que o termo *estória* exerce e ao mesmo tempo sofre a ação. Parece, então, que o relato de Riobaldo se fecha em si mesmo, não há mais o que ser narrado, a própria fala parece não ter mais razão para continuar. Na segunda sentença – “Aqui, a estória acabada.” – a função da palavra é alterada de maneira que funciona como um adjetivo: reafirma-se que a *estória* já está concluída, completa, apresenta certo “acabamento” – a revelação da morte de Diadorim encerra os encontros com esse personagem e circunscreve a relação desse com Riobaldo. No último trecho – “Aqui a estória acaba.” – o termo volta a se apresentar como um verbo e o uso do presente do indicativo multiplica as possibilidades de significação. Ele inclusive exprime uma ação coincidente com o momento que fala, de modo a recuperar a possibilidade de mais uma vez contar esta estória.

Mesmo com a reafirmação feita pelo narrador do fim da estória, o que percebemos durante toda a fala de Riobaldo é justamente o oposto. O enigma em relação ao corpo de Diadorim, e mais precisamente à sua sexualidade, ainda não está de todo resolvido mesmo depois que ele o vê nu. Daí a grande necessidade de mais uma vez reconstruir através da fala os momentos vividos com o companheiro. O “recontar” de Riobaldo é constatado no final da narrativa, quando o narrador afirma já ter compartilhado a experiência com o compadre Quelemém:

Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência – calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.²⁰⁸

Além disso, como vimos, ao conhecer a nova possibilidade de significação de Diadorim – este agora visto como uma mulher – percebemos a criação de novos enigmas: por que Diadorim se travestiu? Ou qual compromisso assumiu para mesmo nos momentos em que mostra estar contrariado com tal decisão não pôde se “revelar”? Sobre esta relativização do

²⁰⁸ ROSA, 1986, p.538

próprio personagem a respeito de seus atos, chamamos a atenção para a fala de Diadorim momentos antes da batalha final: “- ‘Riobaldo, hoje-em-dia eu nem sei o que sei, e , o que soubesse, deixei de saber o que sabia...’”²⁰⁹ Por fim, ainda podemos questionar se mais alguém, além de Diadorim e de Joca Ramiro, sabia que havia nascido mulher.

Corpo de Mulher?

Mais uma vez, a presença feminina antecede o encontro com Diadorim. A esposa do Hermógenes torna-se prisioneira do bando do então chefe *Urutu-Branco*. Conhecida apenas como Mulher, ela havia sido seqüestrada como isca para atrair o inimigo, mas passa a envolver toda a cena em que a nova sexualidade de Diadorim torna-se conhecida: “Ah, e a Mulher rogava: - Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes...”²¹⁰ Este trecho mais uma vez ressalta os olhos de Diadorim como uma marca, um importante atributo do corpo do personagem. É a partir de tal caracterização e da beleza atribuída ao mesmo que se introduz a cena do encontro com o corpo morto.

Antes disso, ao descrever a prisioneira, Riobaldo a identifica com a lembrança de seu sofrimento – e mais especificamente à morte de Diadorim, à dificuldade de representação de sua feminilidade – além de serem atribuídos a ela traços essencialmente femininos. Riobaldo sempre se refere a ela como Mulher, de modo a transformar um substantivo comum em um nome próprio. A narrativa, mais uma vez, nos faz refletir sobre a dificuldade de identificação entre um nome e um sujeito. No caso, a preocupação de Riobaldo parece deter-se na identificação sexual, de uma maneira similar como havia feito no primeiro encontro com

²⁰⁹ ROSA, 1986, p. 471

²¹⁰ *Ibidem*, p. 529

Diadorim às margens do de-Janeiro. Entretanto, a Mulher não parece a Riobaldo nada enigmática como aquela pessoa com quem havia feito sua primeira travessia – o Menino Diadorim. No caso, a esposa do Hermógenes apresenta traços explicitamente reconhecidos como femininos, o que parece ser suficiente para o narrador introduzir e conciliar com a nova possibilidade de significação do sexo de Diadorim.

Aquela mulher sabia dureza; riscava. Ela discordava de todo destino. Assim estava com um vestido preto, surrado muito desbotado; caiu o pano preto, que tinha enlaçado na cabeça, e ela não se importou de ficar descabelada. Deixaram: ela sentar, sentou. Nunca encurtou a respiração. Devia de ser bonita, nos festejos da mocidade; ainda era.(...) E a boca marcava velhos sofrimentos? Para mim, ela nunca teve nome. Não me disse palavra nenhuma, e eu não disse a ela. Tive um receio de vir a gostar dela como fêmea. (...) Lembro dessa mulher, como me lembro de meus idos sofrimentos. Essa, que fomos buscar na Bahia. ²¹¹

Quando, finalmente, encontra-se com o corpo morto de Diadorim, a Mulher torna-se a grande responsável por guiar o encontro com o mesmo. Ela passa, como única mulher presente no bando de Riobaldo, a acompanhar e mesmo direcionar o ritual de sepultamento de Diadorim, o que pode ser considerado mais um código para a incorporação do feminino deste último personagem. Neste momento, a descrição do corpo é essencial para a nova significação que poderá conotar:

Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis...²¹²

Nesse trecho, o corpo de Diadorim é aos poucos revelado. É um corpo que precisa ser lavado e vestido, perdendo seu significado masculino e, pouco a pouco, incorporando o feminino. Os olhos, a face, o cabelo adquirem novos sentidos, revelados, enfim, na fala da

²¹¹ ROSA, 1986, p. 456

²¹² *Ibidem*, p. 530

Mulher para Riobaldo, que a principio absorve a nova significação de Diadorim pelo registro verbal:

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim – nu de tudo. E ela disse:

- “A Deus dada. Pobrezinha...”²¹³

Para introduzir, ao interlocutor, o grande segredo que Diadorim guardava, a fala de Riobaldo remete ao universo feminino pela presença determinante de sua única companhia neste momento – a Mulher. Ela é a responsável pelo ritual de incorporação do novo sexo de Diadorim ao rezar enquanto lava o corpo, como num batismo em que novos significantes passam a identificar o personagem. O principal deles – o corpo nu – propositalmente é escondido, numa ação que parece mesmo querer protegê-lo do homem que ali estava. A Mulher “mal-entendia” Riobaldo, mas sabia que aquele encontro poderia despertar certa revolta no então Urutu-Branco, que reafirma tal suspeita com berros e “uivos” após ouvir a revelação do sexo do companheiro.

A perplexidade de Riobaldo ao encontrar-se com a mulher Diadorim reflete a dificuldade de distinção da sexualidade entre os seres humanos, que não está circunscrita apenas na anatomia de cada um, mas envolve fatores, principalmente, relacionados ao inconsciente. No artigo “Sexualidade Feminina”, Freud demonstra como a diferença entre os sexos está fundamentada no encontro do objeto libidinal: “à mudança em seu próprio sexo deve corresponder uma mudança no sexo de seu objeto.”²¹⁴ Inclusive, em relação à menina, o desenvolvimento da sexualidade é ainda mais complexo: é necessária a troca do objeto original, no caso a mãe, pelo pai. Freud ressalta o quanto é importante para o desenvolvimento feminino o afastamento da mãe.

²¹³ ROSA, 1986, p. 530

²¹⁴ FREUD, 1974, p.263

Percebe-se que, na busca por responder à questão: *O que quer uma mulher?*, Freud indica como a mulher assume um estatuto de enigma, de *continente negro*; o que mais uma vez nos chama a atenção para nosso trabalho, pois ao investigarmos o corpo de Diadorim nos deparamos não só com a ambigüidade que esse representa, mas, sobretudo, com a impossibilidade de restringir aos órgãos anatômicos, “ao corpo de carne e osso”, a definição de sujeito: “A ciência, porém (à idéia de ou é homem, ou é mulher) conhece casos em que os caracteres sexuais parecem confusos e é portanto difícil determinar o sexo, antes de mais nada, no campo anatômico.”²¹⁵ A diferença entre os sexos, na verdade, será análoga ao que Freud conceitua como a *primazia do falo*, ou seja, a presença ou ausência do falo. No caso das mulheres, a falta de representação de seu órgão genital identifica-se com a ausência do falo – o que de alguma maneira pode ser preenchido pelo fetichismo, que, por sua vez, ao eleger partes corporais e objetos substitutos para o falo rejeita a castração feminina.

Comprendemos, todavia, que o corpo que elegemos como *corpus* de trabalho é um *corpo de ficção*. Acreditamos ser esse um texto que possibilita não só visualizar a imagem do personagem, mas também apontar para o enigma presente no mesmo, que está intrinsecamente relacionado com a descoberta do feminino.

Ainda assim, a identidade sexual de Diadorim não parece se fixar em um único gênero, o que já impulsionou grande parte da crítica *roseana* a identificá-lo como um ser andrógino. Um bom exemplo é o reconhecido estudo “O amor na obra de Guimarães Rosa”, de Benedito Nunes, que, ao apresentar os diferentes tipos de amor que Nhorinhá, Otacília e Diadorim despertavam em Riobaldo, demonstra como a figura do andrógino é mesmo uma reflexão do contraditório sentimento despertado por Diadorim:

O andrógino (...) é a espécie primitiva da humanidade, que se teria dividido em dois seres incompletos que se buscam, movidos pela força original de *Eros*, cada qual

²¹⁵ FREUD, 1987, p. 133

ativado por um princípio complementar do outro. Da união deles resultaria a *coincidentia oppositorum*²¹⁶

Realmente essa é a leitura com a qual mais identificamos o personagem, uma vez que no decorrer deste estudo percebemos a impossibilidade de determinar Diadorim apenas como um bravo guerreiro, um homem; ou uma virgem donzela, mulher. Na verdade, Guimarães Rosa sintetiza em Diadorim, de uma maneira extremamente complexa, os pólos masculino e feminino existentes em cada ser humano. Tal construção coincide com o pensamento freudiano sobre a bissexualidade “inata” ao ser humano:

Essa observação mostra que, no que concerne ao ser humano, a masculinidade ou a feminilidade puras não são encontradas nem no sentido psicológico, nem no biológico. Cada pessoa exhibe, ao contrário, uma mescla de seus caracteres sexuais biológicos com os traços biológicos do sexo oposto, e ainda uma conjugação de atividade e passividade.²¹⁷

Dessa forma, a representação do corpo do personagem apresentada por Riobaldo é propositalmente ambígua, mesmo que o narrador insista em polarizar o gênero sexual do companheiro. Inclusive há um trecho de grande importância no relato do ex-jagunço em que ele tematiza tal questão:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. **Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era?** A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serpente. (...)²¹⁸

Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado. – “Hê, Riobaldo, eh, uê, você careca de alguma coisa?” – ele me perguntou, quem-me-vê, com certo espanto. Eu pedi um tição, acendi um cigarro. Daí, voltei, para o rancho, devagar, passos que

²¹⁶ NUNES, 1969, p. 164

²¹⁷ FREUD, 1987, p. 207

²¹⁸ ROSA, 1986, p. 254

dava. “Se é o que é” – eu pensei – “eu estou meio perdido...” Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo.²¹⁹ (grifos nossos)

Riobaldo constrói uma imagem de Diadorim à qual seria possível entregar seu amor, seu desejo. Nota-se que ao introduzir e se lembrar do nome do companheiro, o narrador nos remete à sua fala ao se encontrar com o corpo morto deste último: “Diadorim, **meu amor...**” (grifo nosso). No momento do encontro com o *corpo real*, com o irrepresentável, o narrador ainda não consegue atribuir um nome ao que via – não determina qual significante seria mais apropriado: Diadorim, Reinaldo... Mas ao apresentar ao seu interlocutor *os dois Diadorim* que guardava em sua lembrança, o discurso aponta para o momento de encontro com o enigma em torno do corpo do personagem, de modo que pode ser mesmo relacionado à memória dos traços femininos de Diadorim. O narrador chega a destacar que esse *fantasma*, essa figura diferente de todas as outras pessoas continha seu mistério. Neste ponto, podemos refletir sobre o principal traço de Diadorim que não é simbolizado: seu feminino. Ora, como o próprio narrador já havia afirmado, Diadorim além de revelar que guardava um segredo, também representa seu maior segredo.

Isto nos faz refletir sobre a impossibilidade de representação do feminino no inconsciente humano: “o sexo feminino não é jamais descoberto”.²²⁰ Freud, a partir de suas constatações sobre o feminino, conclui que estas não representam no inconsciente uma oposição entre os sexos. Tal idéia é retomada por Lacan quando este afirma não haver significante do sexo feminino, ou seja, não há representação simbólica total do feminino. Neste sentido, não são as considerações anatômicas que estão implicadas para o sujeito na definição da sexualidade, e sim a diferença entre sexos. O saber inconsciente reconhece como realidade sexual representações de um único sexo – o falo – determinado pela ausência ou presença. Desse modo, na concepção psicanalítica, o feminino é relacionado a um saber

²¹⁹ ROSA, 1986, p. 255

²²⁰ FREUD, 1990, p. 183 - 184

faltoso, algo que vai além da materialidade do órgão anatômico e que assinala uma falta de representação.

Parece então que, na busca de representar aquilo que escapa à simbolização, Riobaldo procura preencher tal lacuna em seu imaginário mesmo que ainda não defina o companheiro como uma mulher. Mais uma vez, esse segredo é mantido, mas ao afirmar que desejava um Diadorim que não era *de verdade*, o narrador deixa escapar uma pergunta que mais uma vez aponta para a revelação que o interlocutor só conhecerá com a morte de Diadorim: “Não era?”

Por fim, Riobaldo afirma: “Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado.” Neste momento, o que escapa à representação parece pertencer ao imaginário do narrador, que se deixa levar pelos traços masculinos sustentados pelo companheiro, os quais desde a adolescência já havia determinado como verdadeiros. Ao apontar para a “carne e osso” de Diadorim, Riobaldo, todavia, considera apenas os elementos simbólicos aos quais tinha acesso – a margem, a máscara sustentada pelas vestimentas e postura masculina adotada.

Neste contexto, os trajes de Diadorim são atributos masculinos da cadeia significante que seu corpo representa para Riobaldo. Desde o primeiro encontro às margens do rio de-Janeiro, Diadorim já se vestia como um ‘homenzinho’ – o que reforça que a escolha por *ser diferente* portando-se como um ser masculino não é apenas uma herança das *Donzelas Guerreiras* que vestem-se de homem para vingar o pai, mas uma postura já determinada no nascimento, no aforismo de seu batistério²²¹, o que concordou desde cedo seguir. Mais uma vez, há algo que escapa à representação do corpo de Diadorim, pois por mais que esse se mascarasse com vestimentas típicas de um jagunço, sua feminilidade escapava pelas margens: “Diadorim – com chapéu xíspeto, alteado. Nele o nenhum negar: no firme do nuto,

²²¹ “Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – **que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...**” Sobre este trecho, apresentamos um comentário mais detalhado no 2^a capítulo deste trabalho.

nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a torta-cruz das cartucheiras.”²²² Interessante notar neste trecho a descrição que Riobaldo faz dos significantes corporais de Diadorim, que de alguma maneira ressaltam o caráter feminino do personagem. Isso ocorre principalmente quando fala da torta-cruz das cartucheiras no peito do companheiro, o que revelaria os seios encobertos.

A beleza de Diadorim

Um pouco antes do duelo final que culmina na morte de Diadorim, Riobaldo descreve a cena do pacto com o Demo. Episódio que marca uma grande mudança na vida do narrador. Após a experiência nas *Veredas Mortas*, os conflitos internos de Riobaldo ficam cada vez maiores e, mesmo que tenha assumido a liderança do grupo de jagunços e se tornado o grande chefe Urutu-Branco, o narrador demonstra já estar no seu limite em relação às dúvidas referentes ao que sentia pelo companheiro. Dessa forma, há uma grande oscilação entre a razão que não o deixava possuir Diadorim, e o desejo cada vez maior de revelar seu amor:

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordações do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições (...) Diadorim – mesmo bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza.²²³

Neste trecho percebemos o narrador questionando se era sua alma ou seu corpo que comandava suas ações e desejos. Na verdade, o que parece ocorrer é que a representação do corpo de Diadorim parte mesmo dos sentidos (olfato, tato, visão) do narrador: o pescoço,

²²² ROSA, 1986, p. 506

²²³ *Ibidem*, p. 510

por exemplo, como uma parte corporal lacunar que determina o término da *dureza do queixo* (traço masculino) e onde começa a beleza do rosto (atributo feminino).

A relação que propomos entre o feminino e o Belo baseia-se na inacessibilidade desses atributos. Como vimos, o feminino é mesmo algo a ser atingido pela mulher e relaciona-se, para Freud, à ausência de representação no inconsciente. Por sua vez, a categoria do Belo também indica algo irrepresentável e que pode mesmo ser relacionado ao horror.

Para Lacan (1988), no *Seminário, Livro 7*, o Belo sinaliza o campo intransponível da *Das Ding* ou a Coisa – lugar onde há ausência de significantes e aponta mesmo para onde “falta ser” para o sujeito. Este conceito foi formulado por Freud para assinalar o lugar visado pelo desejo, que, por coincidir com o registro real, escapa à representação e mostra-se mesmo como algo inominável, inalcançável. Na leitura lacaniana, o Belo é definido como a última barreira do campo da Coisa: “A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical (...) é o fenômeno estético propriamente dito, uma vez que é identificável com a experiência do Belo.”²²⁴ Tal relação estabelecida entre o Belo e o campo da *Das Ding* faz com que o primeiro se desarticule do possível laço que poderia ter com o Bem, com a ética. Inclusive, a experiência da análise ressalta como tal campo inacessível pode ser fonte da incidência do Mal, do horror. O Belo teria então um caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que pode ter a função apaziguadora do desejo, aponta para algo de insuportável no mesmo. Dessa forma, ao pensarmos na beleza que Riobaldo atribui a Diadorim podemos assimilá-la tanto ao gozo que essa despertava no narrador, quanto ao horror de saber que ela velava algo inalcançável.

Ainda assim, mesmo que as pistas sobre a decifração do enigma em torno de Diadorim estejam cada vez mais claras, o narrador ainda restringe sua leitura a um corpo masculino, o que impossibilita a concretização do desejo:

²²⁴ LACAN, 1988, p.256

Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha gostado tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio dos meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas?²²⁵

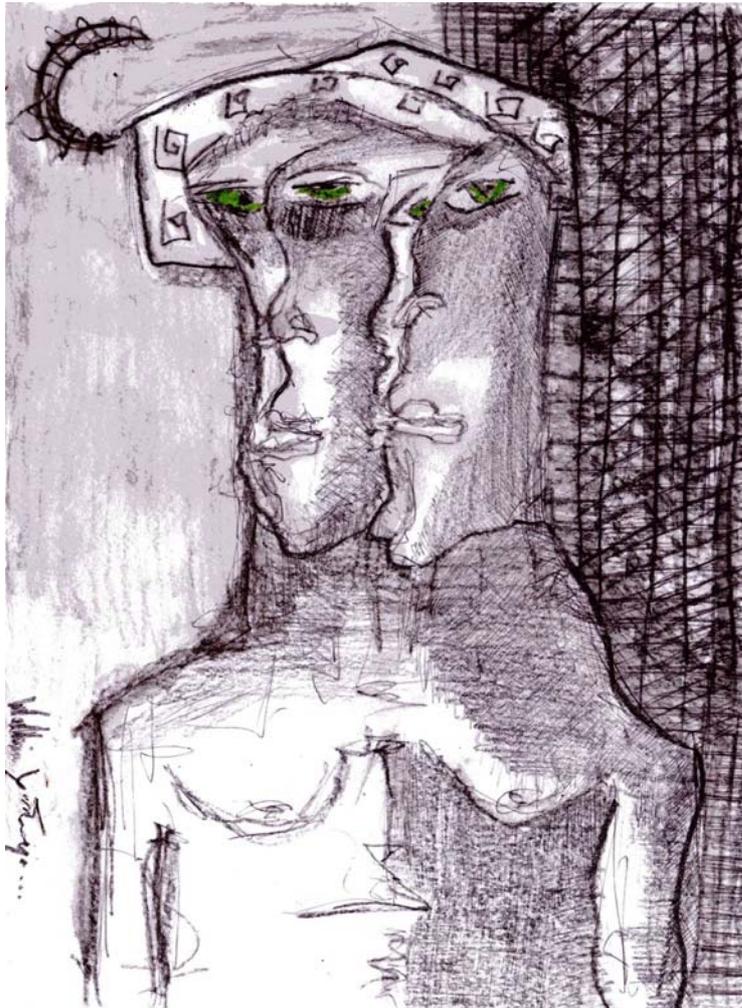
Ao refletir sobre a beleza do rosto de Diadorim, Riobaldo revela como seu destino estava enlaçado ao do companheiro. A beleza, como nos diz o narrador, é determinada pela relação com o corpo do outro: desde o primeiro momento que o visualizou, Riobaldo atribuiu o valor de Belo ao rosto do companheiro. Além disso, neste trecho há uma importante pista sobre a sexualidade de Diadorim: a dupla flexão do pronome para se referir ao personagem. Ao iniciar a frase, o narrador mantém o uso do pronome masculino: “Ele fosse uma mulher”, mas indica a possibilidade de uma condição feminina ser atribuída ao companheiro. No decorrer da descrição, envolvido pelo desejo de possuir o ser amado, Riobaldo deixa escapar o verdadeiro gênero sexual de Diadorim: *ela no meio dos meus braços*. A verdade é que o narrador já havia vivenciado o momento do encontro com a nudez do companheiro e quanto mais perto está de descrevê-lo, mais parece estar confuso sobre como nomeá-lo a fim de manter um pouco mais em suspense tal revelação.

Ainda neste episódio, Riobaldo fala para Diadorim: “... Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...”²²⁶. O jogo entre o claro e o escuro mais uma vez perpassa a memória do narrador: a cena descrita se passa à noite, todavia, o dia claro a que se refere parece ser uma metáfora sobre o estado emocional do narrador, que gostaria de ter mais clareza em relação aos próprios sentimentos. Também podemos entender que o olhar de Riobaldo sobre os olhos, o corpo de Diadorim, ainda é turvo, não alcança plenamente o

²²⁵ ROSA, 1974, p. 436. Neste momento, recorreremos à 9ª edição de *Grande sertão: veredas*, publicada pela editora José Olympio, por termos encontrado falhas neste trecho na 36ª edição da Nova Fronteira, que até então utilizamos. Nesta última, o trecho aparece da seguinte forma: “Beleza – o que é (...) **Ela** fosse uma mulher (...)” (ROSA, 1986, p. 510 – grifo nosso) O que constatamos é o quanto a troca da letra, e no caso, a desinência do pronome interfere no suspense estabelecido por Riobaldo em relação à sexualidade do companheiro. Essa ainda precisa ser mantida como enigmática até mesmo para contrastar com o segundo uso do pronome que remete mesmo à decifração da mesma: “ (...) **ela** no meio dos meus braços”

²²⁶ ROSA, *op. cit.*, p. 437

outro, de maneira que é preciso claridade para perceber a essência do companheiro. Assim, há o desejo de ver, no claro, fora da *neblina*, a cor dos olhos de *Diadorim*, parte que mais encanta e, ao mesmo tempo, confunde Riobaldo.



Conclusão

“Quem sabe direito o que uma pessoa é?”
(G. s.:v., p. 234)

O encontro com Diadorim nos fez perceber como o corpo escapa à representação plena. Envolto em ambigüidades, ele se assemelha a uma letra incapaz de se estabilizar em uma única significação.

O encontro com a fala de Riobaldo foi dificultoso, foi preciso percorrer o labirinto de sua memória para apreensão da imagem de Diadorim que, mesmo depois do vivido ser narrado, mostra-se fragmentária. Na busca por representar tais fragmentos, o narrador demonstra a dificuldade de simbolizá-los com uma linguagem meramente denotativa, por isso recorre às construções poéticas, essenciais para construir as imagens ambíguas de Diadorim. Com isso, utiliza a “neblina” como o elemento que melhor define o companheiro: ser “neblina” remete a algo sempre encoberto na figura de Diadorim – relacionado tanto ao corpo deste quanto ao desejo que o personagem desperta. Além disso, é uma imagem poética para fazer referências indiretas àquele que conduz a fala de Riobaldo.

O que constatamos é que a “neblina Diadorim” perpassa todo o discurso desse narrador, envolvendo as estórias narradas. Como não se mostra pleno à leitura, o personagem muitas vezes parece um véu que encobre o que é narrado, de modo que não só a representação de seu corpo é lacunar, mas também os momentos narrados, que se relacionam ao mesmo, muitas vezes estão velados. Um bom exemplo é a apresentação proposta pelo próprio Guimarães Rosa para *Grande sertão: veredas*, na 9ª edição da José Olympio Editora (Anexo D). Neste texto, podemos ver várias cifras que apontam para o enigma em torno de Diadorim: a canção de Siruiz, o manuelzinho-da-crôa... As observações de Riobaldo sobre o companheiro ultrapassam àquelas que utilizamos no nosso trabalho. Até porque a inscrição de Diadorim na memória do narrador além de ampla, também deve ser resguardada para se preservar o “prazer da descoberta” presente na obra. Esse foi, então, o caminho que procuramos seguir: tentar manter o suspense em torno do personagem, e jamais restringi-lo a

nossa leitura. Como “neblina”, Diadorim sempre deixará algo escapar, e na busca incansável de tentar alcançá-lo, descobrimos uma chave de leitura extremamente prazerosa.

Ao final de nosso trabalho, ainda ressaltamos o corpo de Diadorim destacando-se no discurso de Riobaldo como uma letra. Letra esta que conduz a reflexão do narrador a respeito de um enigma que dificilmente conseguirá desvendar: a sexualidade de seu principal companheiro de jagunçagem.

Nesta *travessia*, também tivemos a chance de ampliarmos um pouco mais nossa visão sobre o corpo, mesmo que o objetivo desta dissertação tenha sido investigá-lo como mais um signo de uma obra literária. A psicanálise, principalmente, nos fez perceber como a imagem que construímos do corpo e a influência da linguagem que o mesmo recebe são determinantes para nossa formação como sujeitos. Percebemos, todavia, a complexidade da construção e delimitação da sexualidade em um sujeito por ela não se restringir apenas ao campo anatômico. Esta está principalmente relacionada à apreensão simbólica do sujeito a respeito da diferenciação entre sexos, de modo que seria reconhecida apenas a ausência ou presença de um único órgão: o falo.

Mesmo depois que encontra com o feminino de Diadorim, Riobaldo, nem mesmo nós leitores, é capaz de estabilizar este significado. A reflexão aqui se atém à incorporação de elementos opostos, mas complementares, em um sujeito. O contato com os atributos masculinos e femininos do personagem não nos possibilita determinar um único gênero sexual ao mesmo, remetendo ao contínuo enigma em torno da sexualidade humana. Esta representa mesmo uma complexa escolha, por se basear no princípio da bissexualidade presente em cada um. Como foi reconhecido por Freud, os princípios masculinos e femininos interagem em cada um dos sexos. Além disso, a escolha do objeto amoroso é complexa por levar em conta a tríplice edipiana – o sujeito, o pai e a mãe. Por isso, Freud é capaz de reconhecer os diferentes processos para delimitação da sexualidade no menino e na menina, e

inclusive a complexidade maior da incorporação do feminino. No caso das garotas, o primeiro objeto é a mãe e seu desvinculamento deste é fundamental para a reafirmação de sua sexualidade feminina.

Através da análise do personagem Diadorim, refletimos não só a possibilidade de masculino e feminino poderem se conciliar na identidade de um sujeito, mas também como a simbolização de um corpo pode ser conflituosa nas relações subjetivas. Assim, a imagem que o personagem quer representar ao outro muitas vezes escapa de seu controle, possibilitando leituras ambíguas e até mesmo lacunas de significação. Na memória de Riobaldo há sempre um vazio na representação de Diadorim, possivelmente construído por dois princípios básicos.

O primeiro pode ser relacionado à maneira como Diadorim conviveu com o próprio corpo, escondendo-o, velando-o, tornando-se “neblina.” Desde a infância, quando é apenas conhecido como Menino, o personagem não revela seu corpo, ao contrário, procura fazer dele uma “máscara” reveladora de seus traços masculinos. Assim, a postura e os trajes de Diadorim funcionam como codificadores da “imagem diferente” que esse assume. Seguindo os conselhos do pai, o personagem renega o nome de batismo para se incorporar no grupo jagunço, onde poderia, inclusive, conviver mais de perto com o próprio Joca Ramiro. Reinaldo, então, é o nome escolhido para identificar o bravo e corajoso guerreiro. Ainda assim, o próprio personagem, quando envolvido na relação com Riobaldo, revela ser essa uma forma imprópria para ser identificado. O enigma em torno de sua identidade é reforçado quando confessa a Riobaldo que gostaria que este o chamasse por Diadorim. Neste momento, o que o narrador não percebeu, e depois não deixa o interlocutor perceber, é que esta nomeação remete ao “segredo” do personagem. É um nome que ao mesmo tempo em que se assemelha ao de um pássaro (Dindurinh’...) – e reforça, como vimos no episódio que Riobaldo revela o nome Diadorim ao Quipes, o traço masculino – também vela a essência

feminina de Diadorim por ser o diminutivo de Maria Deodorina, nome registrado em seu batistério. Infelizmente, Riobaldo só descobre isso quando não pode mais concretizar o desejo pelo companheiro. O batistério de Diadorim só é encontrado depois de sua morte e será mais um código para a inacessibilidade de seu feminino.

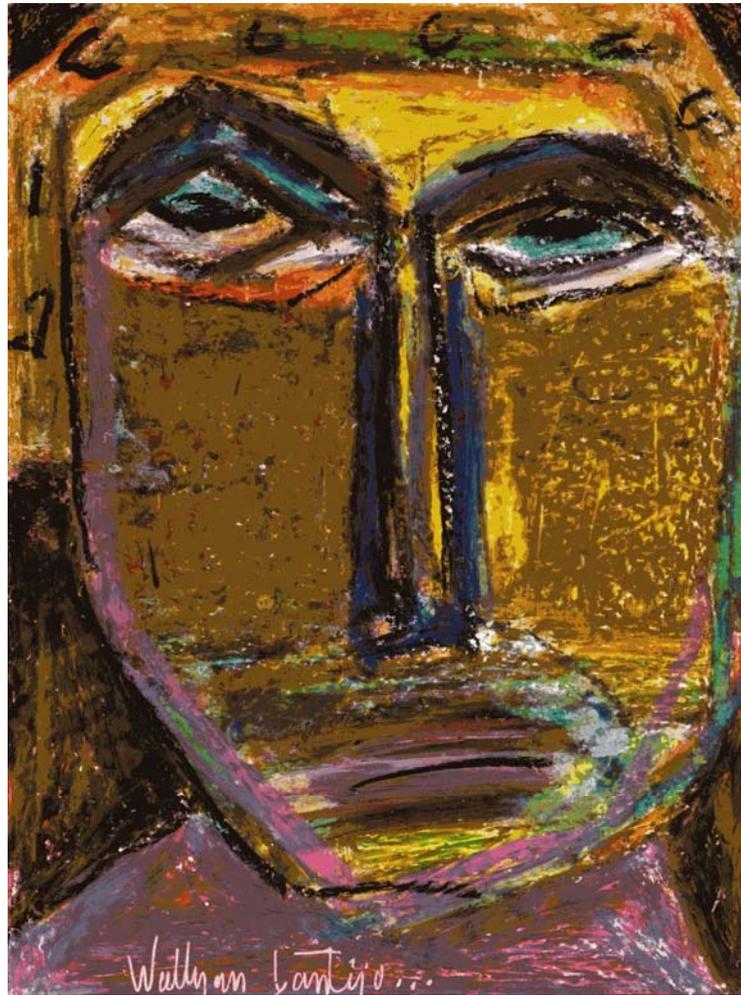
Outro elemento que contribui para a não representatividade plena de Diadorim é a estratégia narrativa utilizada por Riobaldo. O narrador a todo tempo envolve o espectador em um clima de suspense sobre o enigmático companheiro. Ele deixa escapar pistas reveladoras do feminino de Diadorim, sem, entretanto, deixar que elas o revelem completamente. Isso porque ele também precisa, em uma ação de repetição, reviver o que narra e reconstruir cada momento com Diadorim para tentar incorporar o “segredo” que lhe foi revelado com a nudez do personagem. Por isso a cena da morte de Diadorim é extremamente importante para a narrativa de *Grande sertão: veredas*. Em um romance que desestabiliza um início e um final concreto para o enredo, tal cena, situada em suas últimas páginas, parece mesmo ser o que impulsiona Riobaldo a contar sua *estória*. Ao ver “o corpo de moça” de Diadorim, o narrador não assimila por completo a nova sexualidade do companheiro, que apesar de tão desejada, mostra-se inalcançável. Daí, a necessidade de tentar, através do discurso e da busca por representar Diadorim, assimilar o que não enxergou enquanto convivia com o personagem.

O que a “neblina” encobre... A busca por alcançar tal lacuna foi o grande impulso de nosso trabalho que se propôs a compartilhar com Riobaldo as infinitas possibilidades de compreensão do ser humano:

Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me fadigavam. Dos que a gente acorda devagar. O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. Pior foi quando peguei a levar cruas minhas noites, sem poder sono. Diadorim era aquela estreita pessoa – não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão.(...)²²⁷

²²⁷ ROSA, 1986, p.49

O encontro com a nudez de Diadorim revela que seu enigma não é de todo desvendado, e aponta para alguns outros, tais como a assimilação de seu feminino pelo narrador. Este parece mesmo ser um encontro contínuo e inalcançável experimentado não só por Riobaldo, mas também pelo leitor de *Grande sertão: veredas*. Assim, a partir da falta de representação plena do corpo de Diadorim, somos convidados a refletir sobre como nosso próprio corpo é simbolizado, também sempre escapando à totalidade. Esta é uma questão que permanece após o encontro com Diadorim. Ao pensarmos em nosso cotidiano, perceberemos possibilidades similares ao que acontece em *Grande sertão: veredas* em relação ao convívio com o corpo. Um olhar mais aprofundado sobre o tema torna-se, então, convidativo para tentar compreender como esta falta de totalidade na representação do corpo humano pode influenciar nas relações subjetivas.



Referências Bibliográficas

Obras de João Guimarães Rosa

Grande sertão: veredas. 36 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 538p.

Grande sertão: veredas. 9ª ed. São Paulo: José Olympio Editora, 1974. 460p.

Ave, palavra. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. 274p.

Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Estas estórias. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Tutaméia: terceiras estórias. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Ficção completa, em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

Fortuna crítica sobre Guimarães Rosa

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da Linguagem no grande sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. 154 p.

ALMEIDA, Ana Maria de. *A demanda da santa escritura* [manuscrito], 1991.

ANDRADE, Paulo de. *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*. [dissertação] Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.

ANDRADE, Sonia Maria Viegas. *A vereda trágica do "Grande sertão: veredas"*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004. 480p.

CANELAS, Fernanda Schettino. *A língua do diabo em Grande sertão: veredas* [manuscrito], 1995.

CORGOSINHO, Rosângela Ramos. *O narrador Riobaldo - passar pelo escrito: a transmissão da experiência em Grande sertão: veredas* [manuscrito], 2003.

DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, 147p.

DUARTE, Lélia Parreira. *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Organização: Lélia P. Duarte, Maria Theresa A. Alves. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2001.

_____. *Veredas de Rosa/ Organização Lélia Parreira Duarte et al (Org.)*. Belo Horizonte: PUC/MINAS, 2000. 765 p.

_____. *Veredas de Rosa II/ organização [de] Lélia Parreira Duarte* Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC, 2003. 872 p.

FREIRE, Márcio. *A lei e a morte no Grande sertão* [manuscrito], 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. “Da donzela-que-vai-à-guerra a Diadorim: um percurso do oral ao escrito.” In: *Lusophone/ Lusographie*. Colloque International. Université Rennes 2. Département de portugais, 1994.

_____. “O mesmo e o outro no sertão.” In: *Imaginário*: Revista do Nime e do LABI. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Diversidade Cultural: número 9. São Paulo, 2003.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa.” In: ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. , 1994.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. *Aprender o mundo: a poética da reflexão no Grande sertão: veredas*. 2004. 101 p. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2ª ed. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (org.) *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários - UFMG, Ed. UFMG, 1998.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. “Diadorim: o corpo nu na narração”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Veredas de Rosa – Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

NASCIMENTO, Zaeth Aguiar do. *Diadorim: uma estranha revelação*. João Pessoa: Idéia, 2000. 93p.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 278p.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Crítica e semiótica Guimarães Rosa no suplemento: a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no Suplemento Literário do Minas Gerais Belo Horizonte* : UFMG, 2002. 128 p.

_____. O sentido e a máscara em Grande sertão: veredas [manuscrito], 1979.

_____. O percurso dos sentidos. Tese. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 1991.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* [manuscrito], 1998.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Os cadernos de cultura. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

ROCHA, Karina Bersan. *Veredas do amor no grande sertão*. Nova Friburgo: Imagem Virtual, 2001.

SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Instituto Nacional do livro. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1971.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. *Fronteira em falso: a poética migrante em Guimarães Rosa* [manuscrito], 2000.

_____. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, S.P.: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: Teoria Política, História e Ficção em Grande sertão: veredas* [manuscrito], Rio de Janeiro: 1997.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução: José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Textos teóricos

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Marina Apenzeller. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 421p.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. 2. ed. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284 p.

_____. “Masculino, feminino, neutro.” In: *Masculino, feminino e neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Organização e tradução: Tania Franco Carvalhal (e outros). Porto Alegre: Globo, 1976. cap. 1, p.1-17.

_____. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. 4. ed. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

_____. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Arte poética – seis conferências*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A letra oblíqua: ensaios de literatura e psicanálise*. Organização: Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: UFMG/FALE/ NAPq, 1996. 92 p.

_____. *Mulher ao pé da letra: ensaio*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHENG, F. Lacan et la pensée chinoise. In: *Lacan, l'écrit, l'image*. Trad. Yolanda F. Vilela. Paris: Champs – Flammarion, 2000.

CHNAIDERMAN, Miriam. *Ensaio de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.

CUNHA, Celso Ferreira da. *Gramática de base*. 4 ed. Rio de Janeiro: FAE, 1986. 371p.

DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. “1874 – Três novelas ou o que se passou?”. In: *Mil platôs*, vol.3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. “A literatura e a vida”. In *Critica e clinica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Tradução: Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989. 203 p.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução: Alice Kyoto Miyashiro, J. Guinsburg e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: 1977.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 2ª ed. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ELIA, Luciano. *Corpo e sexualidade em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Uapê, 1995. 164p.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume VII. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. Volume XI. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

_____. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. Volume XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. Tradução: Denise Bottan. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *O seminário: Livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953 – 1954*. Tradução: Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

_____. *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O seminário: Livro 5: as formações do inconsciente*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999.

_____. *O seminário: Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1988.

_____. *O seminário: Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Versão brasileira de M.D. Magno, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985

_____. *O seminário: Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *Nomes-do-Pai*. Tradução: André Telle. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

_____. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *O sujeito, o corpo e a letra: ensaios de escrita psicanalítica*. Organização: Maria Alzira Seixo. Tradução: Fernando Cabral Martins e Maria Margarida C. Barahona. Lisboa: Arcádia, 1977. 99 p.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

_____. *Mímesis: o desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionários enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Tradução: Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996. 790 p.

MANDIL, Ram. *Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n’ “A ética da psicanálise” de J. Lacan*. [dissertação] Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1993.

_____. *Os efeitos da letra: Lacan um leitor de Joyce*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Contra Capa Livraria. Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. “Comentario del seminario inexistente”. In: *Comentario del seminario inexistente*. Buenos Aires: Manantial, 1992. p. 11-43.

_____. "O escrito na palavra". *Opção Lacaniana*, n. 16. São Paulo, EBP, 1996.

_____. "Os seis paradigmas do gozo." *Opção Lacaniana*, n. 26/27. São Paulo, EBP, 1999.

_____. "A invenção psicótica." *Opção Lacaniana*. n. 36. São Paulo, EBP, 2003.

_____. "Le Conciliabule d'angers" – Effets de surprise dans les psychoses. IRMA. Paris: Agalma-Le Seuil, 1997.

_____. *O osso de uma análise*. Salvador: Biblioteca – agente/ EBP-BA, 1998.

POUND, E. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, s.d.



Anexos

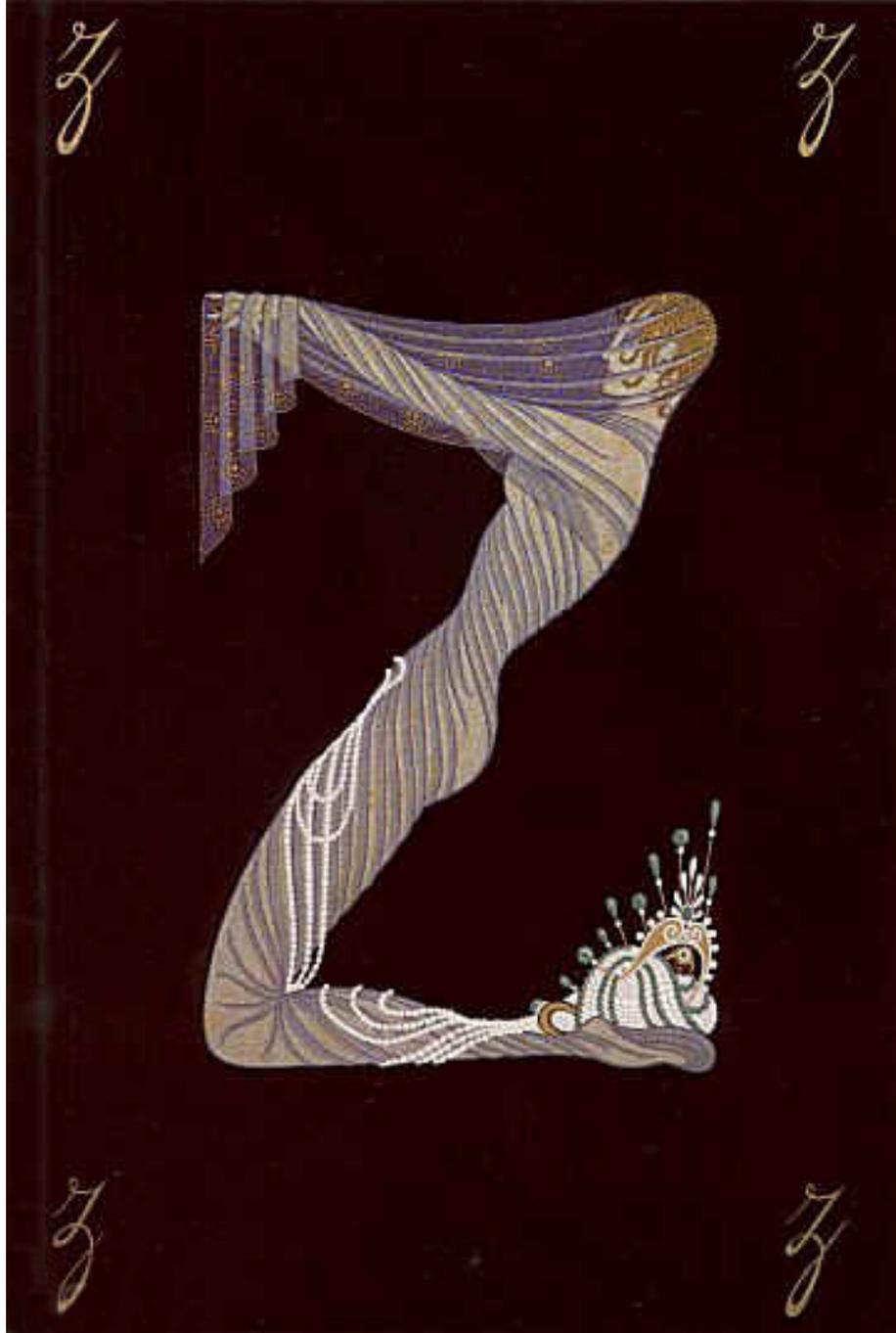
ANEXO A – “F”, “The Alphabet Suite”, de Erté



ANEXO B – “P”, “The Alphabet Suite”, de Erté



ANEXO C – “Z”, “The Alphabet Suite”, de Erté



ANEXO D – Manuscrito de João Guimarães Rosa