

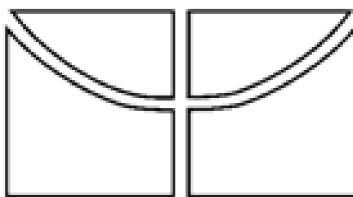


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ESTÉTICA DAS APARIÇÕES EM DIADORIM: TRANSGENERIDADE E  
IMAGENS DE ASSOMBRO E FASCÍNIO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Leandro de Bessa Oliveira

Brasília, maio de 2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Leandro de Bessa Oliveira

ESTÉTICA DAS APARIÇÕES EM DIADORIM: TRANSGENERIDADE E  
IMAGENS DE ASSOMBRO E FASCÍNIO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PPG/FAC) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social na linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

Orientador: Gustavo de Castro

Brasília, maio de 2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ESTÉTICA DAS APARIÇÕES EM DIADORIM: TRANSGENERIDADE E  
IMAGENS DE ASSOMBRO E FASCÍNIO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Leandro de Bessa Oliveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de  
Brasília e defendida sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof<sup>o</sup> Dr. Gustavo de Castro (Orientador)  
(PPGCOM/UnB)  
Universidade de Brasília

Prof<sup>a</sup> Dra. Clara Rowland  
(IELT - Nova FSCH)  
Universidade Nova de Lisboa - Portugal

Prof<sup>o</sup> Dr. Michel Riaudel  
(L'UFR d'Étude Ibérique et Latino-Américaine /CRIMIC)  
Sorbonne Université - França

Prof<sup>a</sup> Dra. Danielle Naves  
(PPGCOM/UnB)  
Universidade de Brasília

Prof<sup>a</sup> Dra. Florence Marie Dravet (Suplente)  
(PPGCOM/UCB)  
Universidade Católica de Brasília

*Para Leandro Viegas, meu amor, com quem  
divido a beleza e a coragem dos sonhos.*

*Para Wanderley Correa de Oliveira, meu pai  
(in memoriam), homem da terra, sertanejo, em  
sua simplicidade ensinou-me a apreciar a  
grandeza do campo.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador **Gustavo de Castro**, pela acuidade na condução de todo o processo de orientação, pela generosidade na partilha do conhecimento, pela poesia, confiança e amizade. Obrigado pelos cafés e encontros no grupo Siruiz.

Ao Prof<sup>o</sup> **Michel Riaudel**, meu supervisor no estágio de pesquisa na Universidade de Paris – Sorbonne. Obrigado pela acolhida e por me ensinar a grandiosidade e sensibilidade do ato de pesquisar e ensinar.

Às Professoras **Clara Rowland e Danielle Naves**, obrigado pela partilha, generosidade e riquíssimas contribuições.

À prof<sup>a</sup> **Florence Dravet**, pela sabedoria e conversas de conforto, pela parceria e amizade e por me ajudar a encontrar o equilíbrio.

À coordenação e professores do PPGCOM, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, aos funcionários da secretaria e colegas de turma que compartilharam momentos de intensos debates.

Aos colegas do grupo Siruiz – grupo de pesquisa em comunicação e produção literária: **Danielle, Edinília, Ana, Rhayssa, Cris, Andrea, Juliana e Paulo**. Obrigado pelas leituras coletivas e por terem sido um respiro e alento para os momentos difíceis.

Aos colegas da Universidade Católica de Brasília, com quem vivo as aventuras e desafios da prática docente. Obrigado pelos incentivos, pelo apoio constante e pela compreensão.

À minha mãe **Maria Elena** e minha irmã **Tahis**. Obrigado pelo suporte, por acreditarem nos meus sonhos e pelo amor incondicional. Também agradeço ao meu padrinho **Luiz Carlos**, quem depositou em mim o amor pela literatura.

À **Clarice Duarte**, pela leitura e revisão cuidadosa, e pela amizade tão bela que construímos.

Aos amigos de Paris, **Lara, Mariana, Rodrigo, Mateus, Diogo e Paulo**, vocês foram um tesouro nessa jornada.

À CAPES/PDSE, pelo financiamento da pesquisa.

*Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ver, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:*

— “Meu amor!...”

João Guimarães Rosa

*Escrever diante de cada imagem, diante de cada aparição, não seria simplesmente desejar que essa metamorfose aconteça?*

Georges Didi-Huberman

## RESUMO

BESSA, Leandro. *Estética das Aparições em Diadorim: Transgeneridade e Imagens de assombro e fascínio em Grande sertão: veredas*. 2022. 237 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UnB) - Brasília, 2022.

Esta tese propõe uma leitura da personagem Diadorim, da obra *Grande sertão: veredas* (1956), sob a perspectiva dos estudos de gênero. Entre seus objetivos está o de investigar as aparições de Diadorim na tensão entre as imagens de fascínio, encantamento, beleza, assombro, pavor e medo. Buscamos estabelecer aproximações entre uma dimensão mitopoética associada às questões abjetas, vinculadas aos aspectos do desejo homoerótico, e a dimensão da transgeneridade masculina: Menino, Reinaldo, jagunço, vestido de vaqueiro, personagem narrado na maior parte do romance como um homem. Identificamos em Diadorim a figura do encantamento e da repulsa, sentimentos distintos que conduzem Riobaldo ao confronto de sua própria sexualidade que é, por sinal, marcada pelo “regime da diferença sexual” (PRECIADO, 2020). As investigações teóricas da imagem empreendidas por Georges Didi-Huberman (1998; 2015), na esteira do pensamento de Walter Benjamin (2009) e Aby Warburg (2012; 2003), fundamentam a noção de aparição como revelação e ocultamento, proximidade e distância, bem como o entendimento da imagem enquanto movimento. De igual modo, relemos a tipologia de análise de Diadorim elaborada por Willi Bolle (2004), acrescentando uma quinta categoria. Para realização da pesquisa, adotamos uma postura fenomenológica de caráter aproximativo, crítico, aberto e reflexivo, por ser um método que lida com o problema da perspectiva que invoca o caráter de mutabilidade e relatividade da verdade. Utilizamos também a perspectiva estética pela via do imaginário para analisar as passagens em que Diadorim aparece no romance e na cultura. A ideia de gênero em *Grande sertão: veredas* é afetada pela desestabilização da ordem vinculada aos dimorfismos e binarismos, principalmente no que diz respeito à presunção de que o sexo corresponde ao gênero e à ideia de que o desejo sexual e erótico prescinde de uma correspondência entre homem e mulher. Guimarães Rosa lança a questão para o nível simbólico e imaginário, em que os elementos e os motivos: água, fluxo, terra, movimento, ar, neblina, voo e transcendência fundem-se na performance de Diadorim, correspondendo, assim, ao espaço ambíguo e intermediário, o que nos permitiu empreender aproximações com as noções *queer* e *trans*.

**Palavras-chave.** Diadorim. *Grande sertão: veredas*. Transgeneridade. Imagem. Estética.

## ABSTRACT

This thesis proposes an interpretation of the character Diadorim in the literary work *Devil to Pay in the Backlands* (1956) from the perspective of gender studies. Amongst its objectives lies the investigation of the apparitions of Diadorim in the tension between the images of fascination, enchantment, beauty, astonishment, dread and fear. We sought to establish approximations between a mythopoetic dimension correlated to abject issues, in association with the aspects of the homoerotic desire, and the dimension of the masculine transgenerality: boy, Reinaldo, gunman (*jagunço*), cowboy (*boiadeiro*), a character narrated as a man in the most part of the novel. We identified in Diadorim the illustration of enchantment and repulse, distinct feelings that lead Riobaldo towards the confrontation of his own sexuality, which is, by the way, characterized by the “regime of sexual difference” (PRECIADO, 2020). The theoretical investigations of the image undertaken by George Didi-Huberman (1998; 2015), on the heels of the thought of Walter Benjamin (2009) and Aby Warburg (2012; 2003), underpin the notion of apparition as revelation and concealment, proximity and distance, as well as the understanding of image as movement. Likewise, we re-read the typology of analysis of Diadorim elaborated by Willi Bolle (2004), by adding a fifth category. To carry out this research, we adopted a phenomenological posture of approximative, critical, open and reflexive nature, a method that deals with the problem under a perspective that invokes the notion of mutability and relativity of truth. We also applied an aesthetical perspective by the means of the imaginary in order to analyze the excerpts in which Diadorim appears in the novel and in culture. The idea of gender in the *Devil to Pay in the Backlands* is affected by the destabilization of the order associated to dimorphisms and binarisms, mainly in what regards the presumption that sex corresponds to gender, as well as to the idea that the sexual and erotic desires dispense with a correspondence between man and woman. Guimarães Rosa brings out the question to the symbolic and imaginary levels, in which the elements and the motives of water, flow, earth, movement, air, fog, flight and transcendence merge into the performance of Diadorim. It correspond, therefore, to the ambiguous and intermediary space that allowed us to endeavor approximations to the notions of *queer* and *trans*.

**Keywords:** Diadorim. *Devil to Pay in the Backlands*. Transgenerality. Image. Aesthetics.



## RESUMÉ

Cette thèse propose une lecture du personnage Diadorim, de l'ouvrage homonyme de João Guimarães Rosa *Diadorim* (1956), du point de vue des études de genre. Il s'agit entre autres d'étudier les apparitions de Diadorim à travers le roman, en dégagant la tension entre les images de fascination, d'enchantement, de beauté, d'étonnement, d'effroi et de peur. Nous cherchons à établir des rapprochements entre, d'une part, la dimension mythopoétique de l'œuvre – associée à la question de l'abject, liée à son tour au désir homoérotique – et la dimension du transgenre masculin, incarnée par le personnage : Garçon, Reinaldo, homme de main (*jagunço*), bouvier (*boiadeiro*) représenté dans la majeure partie du roman comme un homme. Nous identifions chez Diadorim les figures de l'enchantement et de la répulsion, deux sentiments opposés qui conduisent Riobaldo à confronter sa propre sexualité, celle-ci étant d'ailleurs marquée par le « régime de la différence sexuelle » (PRECIADO, 2020). Les investigations théoriques sur l'image menées par Georges Didi-Huberman (1998 ; 2015), dans le sillage des réflexions de Walter Benjamin (2009) et d'Aby Warburg (2012 ; 2003), nous permettent d'appréhender l'apparition comme révélation et occultation, proximité et distance, et à envisager l'image comme mouvement. Nous proposerons par ailleurs une relecture de la typologie d'analyse de Diadorim élaborée par Willi Bolle (2004), pour y ajouter une cinquième catégorie. Pour mener à bien la recherche, nous adoptons une approche phénoménologique de caractère approximatif, critique, ouvert et réflexif où l'approximation trouve sa place, dans le but d'appliquer une méthode qui soit à même de traiter du problème de la perspective et de l'aspect mutable et relatif de la vérité. Nous appliquons également une perspective esthétique, centrée sur la notion de l'imaginaire, pour analyser les apparitions de Diadorim dans le roman et dans la culture. L'idée de genre, telle qu'elle ressort de notre lecture du roman *Diadorim*, sous-entend la déstabilisation de l'ordre lié aux dimorphismes et aux binarismes, notamment en ce qui concerne les idées reçues selon lesquelles le sexe correspondrait au genre et le désir sexuel et érotique exigerait une correspondance entre homme et femme. Guimarães Rosa soulève cette question aux niveaux symbolique et imaginaire, où les éléments et les motifs – eau, flux, terre, mouvement, air, brouillard, vol et transcendance – fusionnent dans la performance du personnage Diadorim, nous permettant ainsi d'établir des rapprochements avec l'espace ambigu et intermédiaire associé aux notions de *queer* et de *trans*.

**Mots clés:** Personnage Diadorim. *Diadorim*. Transgenre. Image. Esthétique.

## LISTA DE FIGURAS

### I- CAPAS

- Introdução:** Ponto riscado de umbanda (arquivo pessoal); “Diadorim”, nº 3 – aquarela, pastel, grafite e colagem de papel (DAIBERT, 1998, p. 53); “O Diabo não há” – xilogravura (DAIBERT, 1998, p. 105). Montagem e ilustração de Sergio Ricardo. 13
- Capítulo 01:** Detalhe do mapa desenhado por Poty Lazzarotto para a orelha do *Grande sertão: veredas*; “Sem título nº 2” – lápis de cor, grafite colagem de papel e tinta sobre papel (DAIBERT, 1998, p. 52); detalhe da aquarela “Riobaldo e Diadorim” de Edna Carla Stradioto, 2015. Montagem e ilustração de Sergio Ricardo. 35
- Capítulo 02:** Detalhe da ilustração de Rodrigo Rosa para a edição de *Grande sertão: veredas* em quadrinhos (2014, p. 14). Montagem e ilustração de Sergio Ricardo. 74
- Capítulo 03:** Detalhe de “Maria Mutema” – xilogravura (DAIBERT, 1998, 125); detalhe da pintura “O cortejo de Diadorim” – óleo sobre tela (J. Murilo, 2010, Cordisburgo – MG). Montagem e ilustração de Sergio Ricardo. 117
- Capítulo 04:** “A Deus Dada...” – xilogravura (DAIBERT, 1998, p. 115); foto de Rotílio Manduca, In: “As diverdas vidas de Zé Bebelo” (COELHO, 2003, p. 345). Montagem e ilustração de Sergio Ricardo. 150
- Capítulo 05:** Poema “Enigam”, Danielle Naves; detalhe da imagem “...no meio do redemoinho...” – xilogravura (DAIBERT, 1998, p. 117). Montagem e ilustração de Sergio Ricardo. 185
- Considerações finais:** Detalhe da obra “Portal *Grande sertão*” – escultura de aço em tamanho natural (Léo Santana, 2010, Cordisburgo – MG). Montagem e ilustração de Sergio Ricardo. 216

### II- FIGURAS

- Figura 1a-** Catálogo da exposição *Cent portraits de femmes*. Fonte: Biblioteca João Guimarães Rosa IEB/USP, páginas 09 e 12. 41
- Figura 1b-** Catálogo da exposição *Cent portraits de femmes*. Fonte: Biblioteca João Guimarães Rosa IEB/USP, páginas 18 e 32. 42
- Figura 2** – Revista *Les Temps Modernes*, nº 43 de maio de 1949. Fonte: Biblioteca João Guimarães Rosa IEB/USP, capa e primeira página do texto *L’initiation Sexuelle de la Femme*, de Simone de Beauvoir. 50
- Figura 3** – “Diadorim é a minha neblina”. Fonte: ilustração de Rodrigo Rosa para a edição de *Grande sertão: veredas* em quadrinhos (2014, p. 14). 82
- Figura 4** - Tarô de Marseille, carta XV: O Diabo. Fonte: Registro nosso, arquivo pessoal. 95
- Figura 5** - Poema visual “Enigma”. Fonte: Cedido pela autora, arquivo pessoal. 102
- Figura 6** – Carta dois de ouro do tarô de Aleister Crowley. Fonte: Registro nosso, arquivo pessoal. 106

- Figura 7-** Diadorim II (1984) – Xilogravura, tiragem especial (21x15,5cm). Arlindo Daibert, (1998, p.117). 107
- Figura 8-** Estátua em homenagem à guerreira Juana Azurduy, de Andrés Zeneri. (Registro realizado na ocasião do Simpósio Internacional - Warburg 2019, em Buenos Aires - Argentina. Momento em que apresentamos o trabalho *Engramas: polaridades dinâmicas na imagem Diadorim II, de Arlindo Daibert*”) Fonte: Registro nosso, arquivo pessoal. 134
- Figura 9** – fac-símile do manuscrito de *Grande sertão veredas*. Fonte: Biblioteca Guita e José de Mindlin, USP (1956, p. 32). 181
- Figura 10-** Atriz Sônia Clara no papel de Diadorim. Filme Grande Sertão: Veredas, 1965. Disponível em: <https://thedevelopinthebacklands.wordpress.com/page/2/>, acesso em 24 de junho de 2019. 190
- Figura 11-** Bruna Lombardi no papel de Diadorim. Minissérie Grande Sertão, 1985. Disponível em: <http://oblogdosnomes.blogspot.com/2018/11/diadorim-atendendo-pedidos.html>, acesso em 24 de junho de 2019. 190
- Figura 12** – Frame da reportagem multimídia *Anônimos Diadorins*. Fonte: Alexandre Guzanshe/EM/D.A Pres. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2017/10/09/interna\\_nacional,907319/estado-de-minas-vence-premio-petrobras-de-jornalismo-com-travessia.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2017/10/09/interna_nacional,907319/estado-de-minas-vence-premio-petrobras-de-jornalismo-com-travessia.shtml), acesso em: 31 de março de 2022. 202
- Figura 13** – Cena do espetáculo teatral *Grande sertão: veredas*, dirigido por Bia Lessa. Fonte: Redação do correio 24 horas. Júlia Arraes como Diadorim, para a peça teatral dirigida por Bia Lessa. <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/peca-grande-sertao-veredas-chega-a-salvador-em-sessao-unica/> acesso em: 31 de março de 2022. 203
- Figura 14** – set de gravação de *Grande sertão: veredas* para o cinema. Direção de Guel Arraes e Jorge Furtado. Fonte: Folha de São Paulo. Helena Barreto/Divulgação. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-nao-binario.shtml>. Acesso em: 31 de março de 2022. 204

## SUMÁRIO

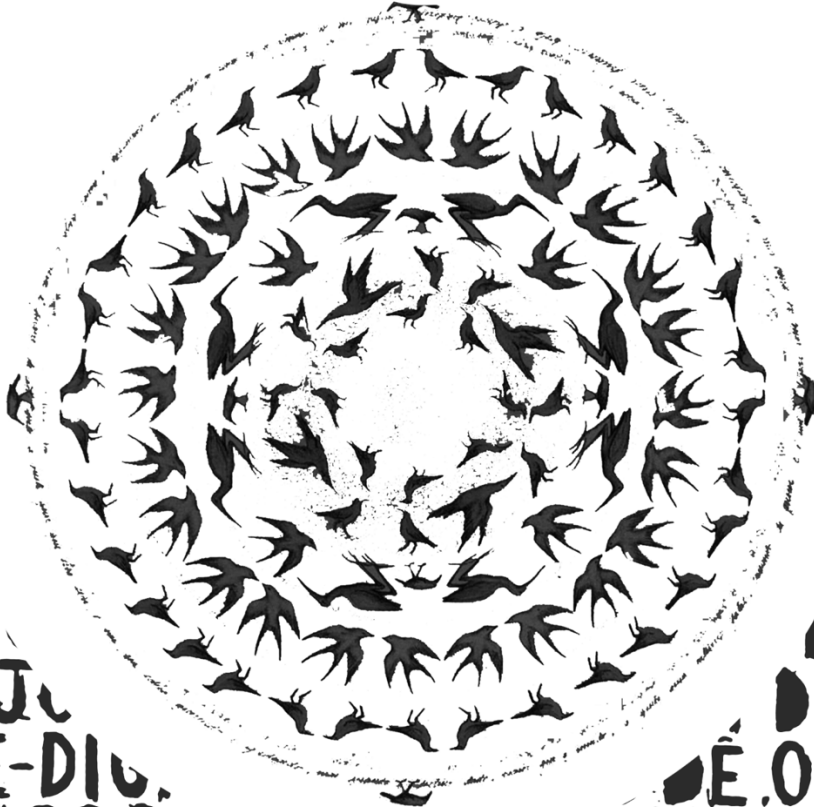
INTRODUÇÃO	14
1- A CONDIÇÃO FEMININA E GUIMARÃES ROSA	36
1.1 Guimarães Rosa e Simone de Beauvoir	44
1.2 Imanência e transcendência	60
1.3 “O Diadorim do Grande sertão sou eu”	64
2- APARIÇÕES DE DIADORIM – UMA IMAGO MOVENTE	74
2.1 Diadorim: uma imagem “lusfús”	76
2.2 Diadorim diá: Logro e imitação no sertão rosiano	85
2.3 “Diadorim: O nome perpetua”	96
3- “MITOS DA POLARIDADE” E A COINCIDENTIA OPPOSITORUM	117
3.1- O Páthos da donzela-guerreira	126
3.2 A Morte: “O corpo daquele rapaz moço”	139
4- DIADORIM TRANS: DESEJO E ASSOMBRO	150
4.1 A travessia... A transformação...	155
4.2. “Vergonha, um estúrdio asco” – abjeção e aspectos de gênero	164
5- TRANSGENERIDADE GUERREIRA	185
5.1 Imagem dialética e o paradigma trans	197
5.2 “Mulher é gente tão infeliz...” – o aberto e a transcendência	207
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
REFERÊNCIAS	224



# INTRODUÇÃO

*O ódio de Diadorim forjava as formas do falso.*

*O ódio de Diadorim forjava as formas do falso.*



O AUS  
 DE O O  
 VIDUO O  
 EM OSUJ  
 RA O QUE-DIG  
 NHO O DIOGO O  
 HOTO O CANHO O QUE-NUNCA-SE-RI  
 EM GRACEJO O FIGURA O DOS-FINS  
 TAL-ENCARADO O DADO O ROMAO

O XU  
 TOR O  
 EU O HO  
 DA MEN  
 É O DIA O  
 CANHIN O CA



## INTRODUÇÃO

*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.  
Guimarães Rosa<sup>1</sup>*

*O que é esta beleza presente nos corpos? Lá  
está a primeira coisa a se pesquisar.  
Plotino<sup>2</sup>*

Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – mulher, jagunço e o moço Reinaldo; o Menino do porto do rio De-Janeiro, da travessia do São Francisco; “bravo guerreiro”, que “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor”<sup>3</sup>; “*O diabo, na rua no meio do redemunho*”; o e a Diadorim do *Grande sertão: veredas* em suas múltiplas *aparções* é o motivo condutor desta investigação estética.

Em suas múltiplas facetas, a personagem enigma de João Guimarães Rosa parece escapar de praticamente todo julgamento predicativo e nominativo porque sua forma poética e literária esquiva-se de um tipo de legibilidade padrão, seja de caráter normativo, formalista ou conclusivo, isto é, recusa qualquer tentativa de fechamento. Sua formulação estética é constituída por elementos inapreensíveis e insólitos e acompanha a constante esquiva à forma, própria da narrativa rosiana. Clara Rowland nos demonstrou essa estratégia de recusa a um fechamento – problema associado à noção de *closure* e que atravessa toda a obra rosiana: “o problema de uma forma incompleta em tensão com uma ideia de totalidade que se dá por negação.”<sup>4</sup> De início, arriscamos que é nessa tensão entre

---

<sup>1</sup> Utilizamos a 21ª edição do *Grande sertão: veredas*, reeditado e publicado em 2015 pela editora Nova Fronteira. A escolha se deu por ser a versão mais recente a considerar que iniciamos nossa pesquisa em 2018. Nas citações mais curtas não especificamos o número da página, a fim de manter um fluxo de leitura mais contínuo.

<sup>2</sup> *Qu'est cette beauté présente dans les corps? C'est là la première chose à rechercher.* (PLOTINO, 1924-1938, p. 95)

<sup>3</sup> ROSA, 2015a, p. 489.

<sup>4</sup> ROWLAND, 2011, p. 32.

forma e resistência que Guimarães Rosa experimentou a constante ilegibilidade ao criar Diadorim.

Diadorim parece não caber dentro de classificações categóricas ou dicotômicas, comuns ao pensamento cartesiano e disciplinar, o que resulta em diversas análises que limitam sua potencialidade interpretativa. Guimarães Rosa, em uma de suas declarações, demonstrou seu apreço pelas coisas não-lógicas, em que evidencia essa intenção de ruptura fundamentada numa busca desestabilizante da ordem racional: “Ora, você já notou, que, como eu, os meus livros, em essência são ‘antiintelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana.”<sup>5</sup> Por essa via, do “primado da revelação”, partimos, interessados na dinâmica criativa de Guimarães Rosa ao conceber Diadorim, a constante “neblina” de Riobaldo. Elaboração que articula elementos estéticos da ordem do mistério mediante a técnica da revelação e ocultamento. Guimarães Rosa, semelhante à postura de um pintor, logra a fisionomia de sua personagem, num movimento de oscilação que ora se mostra ora se esconde. Movimento do qual resulta o aspecto ambíguo do caráter inapreensível de Diadorim, tal qual nos demonstra Benedito Nunes: “As personagens que transitam nesse sertão apresentam também tamanha ambiguidade e mutação que se torna impossível capturá-las, pois transitam entre o verossímil e o ‘inacreditável’, como diz Rosa.”<sup>6</sup>

Por seu aspecto de indefinição, Diadorim faz do seu próprio corpo um local de transformação e simulação, até mesmo de revelação, muito parecido com o ato de camuflar-se como fazem os *phasmas*: “Diadorim forjava as formas do falso”<sup>7</sup>. Em seu projeto das aparições,<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman investiga a estranha habilidade de insetos que se camuflam no meio da floresta e recebem o nome de *phasmés* – do grego *phasma*, que significa forma, aparição, visão, fantasma, e por consequência presságio. Esses pequenos animais estranhos que se mesclam na natureza como o bicho-de-pau, por exemplo, estão presentes, mas se tornam imperceptíveis. Para Didi-Huberman, “os *phasmas* fazem de seu próprio corpo a decoração, onde eles [mesmos] se escondem.”<sup>9</sup> É,

<sup>5</sup> Trecho de uma correspondência enviada por Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, em 25 de novembro de 1963 (ROSA, 2003, p. 42).

<sup>6</sup> NUNES, 1998, p. 262.

<sup>7</sup> ROSA, 2015a, p. 299.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998; 2015; 2018.

<sup>9</sup> “*Le phasme a fait de son propre corps le décor où il se cache*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 17, tradução do autor).

portanto, dessa relação entre reconhecer e esconder que entendemos o sentido da ideia de *aparição* e por onde analisamos a dinâmica do segredo em *Grande sertão: veredas*, pois, é pela oscilação entre semelhança e dessemelhança que Diadorim conduz o motivo maior da história narrada. A saber, se Deus e o Diabo existem ou não, se o pacto houve ou não, se este foi a única condição para a aniquilação do mal e além, a problemática do destino, se tudo teria sido diferente caso Riobaldo não tivesse encontrado aquele Menino e se apaixonado por ele:

Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?<sup>10</sup>

A noção de *aparição*, do modo como foi pensada por Didi-Huberman, nos conduz ao sentido mesmo de imagem e seu aspecto movente, de difícil apreensão. Ao resgatar uma frase de Ovídio, “toda imagem que se forma é passageira”, Didi-Huberman propõe que uma imagem “fundamentalmente extravasa (*vagat*): erra à aventura, vai e vem, daqui e dali, espalha-se sem constrangimentos óbvios”, em síntese, “a imagem borboleteia”.<sup>11</sup>

Por meio desse aspecto oscilante, Diadorim parece transcender a trajetória habitual das personagens concebidas segundo a ordem aristotélica da verossimilhança e das causas e efeitos. Sua fisionomia múltipla – que condensa tantas referências, papéis e combinações – é, para nós, um desafio posto que exige tanto atenção analítica quanto uma postura de suspensão dos valores interpretativos, esforço necessário a fim de não aderirmos a uma única via de leitura. O próprio Guimarães Rosa parece ter concebido Diadorim num vórtice, o que faz da personagem uma figura elíptica no interior da narrativa, o redemoinho, que não se deixa apreender pela lógica cartesiana – conforme provocação do autor.

A intenção de suspensão do juízo fundamenta-se numa investigação de caráter fenomenológico, o que caracteriza os procedimentos metodológicos aqui aplicados. Com uma postura intuitiva, portanto, nos colocaremos, num primeiro momento, sob uma ótica contemplativa: olhar para o “objeto” com um viés da transparência e fazer da palavra e da imagem um lugar de reflexão. Pelo seu caráter perscrutador, aberto e reflexivo,

---

<sup>10</sup> ROSA, 2015a, p. 100.

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15.



buscaremos a contemplação estética pela via do imaginário em Diadorim. Tal método introduz o problema da perspectiva, que invoca necessariamente o caráter de mutabilidade e relatividade da verdade, vistas pela fenomenologia como uma condição em que os entes têm de se manifestar no horizonte do tempo, num incessante movimento de mostrar-se e ocultar-se; ao passo que, no eixo do pensamento metafísico, pressupõe-se que a verdade seja *una*, estável e absoluta, assim como a via de acesso a ela.

Paulo de Tarso Gomes, no prefácio da obra *a Intuição do instante*, de Gaston Bachelard<sup>12</sup>, nos recorda que a passagem mais conhecida da intuição na filosofia francesa é o *cogito* de Descartes (1596-1650), que propõe a intuição como o fundamento do conhecimento, “pois não posso duvidar de que sou.”<sup>13</sup> Entorno dessa asserção cartesiana, encontram-se duas posturas comuns ao investigador, *o contemplatio* e *a meditatio*, o primeiro se relaciona a uma observação sensível e à imaginação, o outro, a uma reflexão racional.

A contemplação, atitude precedente ao *cogito* é a intuição do olhar. Nela, ocorre o instante de uma presença, sendo ao mesmo tempo coabitar e admirar, pois [*com*]templar significa estar em companhia, em conjunto, e carrega, ao mesmo tempo, a acepção do observador que habita uma morada ou um espaço de meditação e adoração, o templo. Admirar é acolher a fulguração de um acontecimento ou um pressentimento de tal modo que está intimamente ligada ao que designamos de observação sensível.

Aqui, a sensibilidade não corresponde a uma exclusividade ou a qualidades psicológicas, mas, está relacionada a uma filosofia vital da qual Schopenhauer (1788-1860) e Nietzsche (1844-1900) foram promotores, possibilitando ao investigador posicionar-se diante do acontecimento e aceitá-lo enquanto tal, e reconhecer a beleza do dado mundano. Para o sociólogo francês Michel Maffesoli<sup>14</sup>, a intuição torna-se útil no sentido de perceber e compreender as novas formas da socialidade do mundo contemporâneo, “ela (*a intuição*) volta a ser um importante vetor de conhecimento do vitalismo em ação nas nossas sociedades”<sup>15</sup>. Em seguida complementa:

É a essa intuição societal que deve corresponder uma intuição intelectual que seja mais acompanhante do que impositiva em relação à deambulação existencial. Nesse sentido, é preciso reconhecer que os pensadores mais criativos são aqueles que sabem farejar aquilo que está nascendo. Só é possível racionalizar ou teorizar os fenômenos humanos

---

<sup>12</sup> BACHELARD, 2017.

<sup>13</sup> Ibidem, 2017, p. 08.

<sup>14</sup> MAFFESOLI, 2008.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 130.

depois que estes ocorrem. De um modo um tanto trivial, lembrei que o sociólogo deve ser, antes de mais nada, um ‘farejador social.’<sup>16</sup>

Para Husserl (1965), fundador da fenomenologia, é próprio da abordagem fenomenológica investigar o fenômeno, voltando-se à “coisa em si” e à maneira como ela se manifesta, trabalhando no nível da descrição e não da análise ou da explicação. A fenomenologia procura conhecer, mas não explicar ou identificar relações causais. Para isso, considerando-se que antes de haver uma realidade objetivada há sujeitos que vivenciam essa realidade, a fenomenologia investiga a forma como as pessoas fazem a experiência do fenômeno. Abstrair-se da objetividade permite desfazer-se da carga de representação que se coloca entre o fenômeno e a percepção.

No artigo “A fenomenologia como método para investigar a experiência vivida”, de Maria Lúcia Sadala<sup>17</sup>, vê-se que “o método fenomenológico começa com uma descrição, uma situação vivida no cotidiano.”<sup>18</sup> No mesmo artigo, a autora descreve que o método parte de uma posição anterior à do pensamento reflexivo, chamado de pré-reflexivo, que consiste na “volta às coisas mesmas”. O pesquisador obtém depoimentos sobre aquilo que está diante dos seus olhos, tal como aparece. Segundo Sadala, podemos dizer que os depoimentos descrevem “a presença do dado”, não a sua existência. Nesse momento, é importante a atitude fenomenológica adotada pelo pesquisador, que lhe permite abertura para viver a experiência de uma forma gestáltica, ou seja, na sua totalidade tentando isolar todo e qualquer julgamento que interfira na sua abertura para a descrição. Ele procura deixar de lado todo e qualquer pensamento predicativo, concepções, julgamentos que possa ter. Ao fazer esse movimento, o pesquisador está colocando o fenômeno em *epochè*<sup>19</sup>.

Merleau-Ponty<sup>20</sup>, em sua obra *Fenomenologia da percepção*, chamou a atenção para o caráter de perspectiva do fenômeno, pelo qual, na coleta de dados, é fundamental explorar a perspectiva múltipla que permite olhar um fenômeno em sua totalidade uma vez que o ponto de vista é sempre parcial. O olhar do investigador cruza o olhar dos seus observados sob uma realidade que se mostra e se oculta, nunca se apresentando em sua

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 131.

<sup>17</sup> SADALA, 2003.

<sup>18</sup> GIORGI *apud* SADALA, 2003, p. 02.

<sup>19</sup> De origem grega, *epoché* significa: colocar em parênteses. É uma atitude que nega uma determinada proposição ou juízo. Opõe-se ao dogmatismo e atua por meio da suspensão desses juízos.

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY, 1999.

totalidade. O que se pode atingir é um campo específico de generalidades que pertencem à estrutura do fenômeno e interpretá-las.

A interpretação fenomenológica aproxima-se da interpretação dramática. É a compreensão do vivido e a identificação com essa compreensão, ou seja, com o desdobramento das suas possibilidades ativas de ser: a sua afirmação, que se configura como interpretação do vivido, e a possibilidade de nossa originalidade e de nossa criatividade como “seres-no-mundo”, *daisen*. Essa será uma das posturas fundamentais para a disposição desta pesquisa, pelo seu caráter de prontidão em participar de bom grado da aventura da existência humana, de se deixar atingir e tomar pela agudez do enigma do ser, por se dispor a ver tudo como se fosse pela primeira vez, do mesmo modo que foi pronunciado por Heráclito, *estar na expectativa do inesperado*. E recolher-se junto a todas as coisas na intimidade do mistério do mundo.

Isso posto, imaginamos que Diadorim escapa ao olhar judicativo, às diversas tentativas de encerrar-lhe um sentido, escapa porque sua forma é a conjunção de coisas aparentemente não correlatas. Primeiro, e antes de tudo, porque o motivo que mobiliza sua presença na narrativa se dá por um conjunto de ações, cujo impulso decorre da paixão. Para além de sua acepção romântica, a paixão, em *Grande sertão: veredas*, também manifesta as noções teológicas de Santo Agostinho, voltadas para a elevação da alma para Deus, a qual se faz pela *confissão*. Assim, a noção de *páthos*, na teologia agostiniana, tem caráter ascético e filosófico, que articula simultaneamente razão e emoção, e cuja intenção é a de uma purificação propedêutica da alma. Na mesma corrente, Erich Auerbach<sup>21</sup> descreve que, na antiguidade, tanto a palavra grega *páthos* quanto a latina *passion* significavam “dor, sofrimento, doença”, o que se manteve durante toda a Idade Média até os inícios da Idade Moderna. Apenas no século XVII, o francês *passion* começou a ser usado como “paixão amorosa” no sentido moderno.

No caso de Guimarães Rosa, os dois sentidos coexistem: há aquele sentido de paixão do medievo, que mobiliza a travessia de Riobaldo e que corresponde à paixão de Cristo no calvário, cujo fim é a elevação da alma; mas há também a paixão como *passion* visto que Riobaldo é um homem que vive as contradições e os paradoxos da vida moderna. Seu drama amoroso com Diadorim demonstra essas contradições, das quais derivam seu conflito existencial, misto de paixão homoerótica e do amor como aprendizagem.

---

<sup>21</sup> AUERBACH, 1998.

Para nós, a noção de *páthos* também consiste num regime teórico da imagem, pensada na esteira da tradição iconoclasta da qual Aby Warburg foi o principal predecessor. Warburg pensou a imagem segundo um regime temporal de luta e embates, e a sua noção de fórmula do *páthos* (*pathosformel*)<sup>22</sup> corresponde à dinâmica da aparição de uma imagem condensada pelas forças trágicas e excessivas dos impulsos eróticos, da embriaguez, da violência e da morte – a *hybris* grega, juntamente com a ideia de *sophrosyne*, que expressa equilíbrio, moderação, serenidade e temperança. Ao se referir ao *páthos* da Antiguidade, Warburg tinha em mente aquilo que Nietzsche chamou de conflito entre as almas dionisiacas e apolíneas no mundo antigo:

A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico – é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor – Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisiaca e no renascimento da tragédia.<sup>23</sup>

Por esse viés faz sentido afirmarmos que Diadorim encadeia o embate entre prazer e sofrimento que é também sublime e trágico. Diadorim ora se apresenta como a própria encarnação do diabo no meio do redemoinho, “[m]atar, matar, sangue manda sangue”<sup>24</sup>, ora se revela como a figura que ensina Riobaldo a apreciar a beleza sem fim do mundo, marcando, na obra, o lugar do telúrico – do poético: “A garôa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...”<sup>25</sup> Compreendemos que é por essa dimensão bela que conseguimos acessar a sua camada mitopoética (do sublime, da verticalidade/espiritualidade e da natureza), enquanto em seu aspecto sombrio e oculto residem as camadas de pavor, do medo e dos assombros do desejo homoerótico (do tabu, dos regimes violentos da heteronormatividade e das objeções).

Nos interessamos pelo encontro dessas duas dimensões em Diadorim, não por suas extremidades, mas pelo conflito, isto é, pelo meio ou a zona intermediária, que é propriamente o lugar de embate. Entendemos que esse é o nosso *lócus* de investigação,

---

<sup>22</sup> Esclarecemos que não temos a intenção de replicar o modelo de Warburg, menos ainda o de adaptá-lo ou testá-lo, mas sim queremos dialogar com os dilemas relativos ao *pensar a imagem* no rastro de um tempo. E assim, empreender uma investigação de imagens na qual debruçou-se esse pensamento mítico, filológico, esotérico e histórico. Logo, nos atentaremos para noções como *aparições*, *pathosformeln* e imagem dialética.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, 2007, p. 120.

<sup>24</sup> ROSA, 2015a, p. 37.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 34.

pois é aí que reside o seu mistério. **De tal modo, esta tese propõe analisar Diadorim a partir de uma relação imagética (pela estética das aparições), na tensão entre imagem de fascínio: encantamento e beleza; e imagem de assombro: pavor e medo. Buscamos estabelecer aproximações entre uma dimensão mitopoética conjuntamente com questões relacionadas ao regime da diferença sexual.**

A camada mitopoética de Diadorim é aquela em que está encarnada sua fisionomia heroica: figura guia de Riobaldo; em que reside sua face guerreira, de “bravo jagunço” e de sobrenome fidalgo; filha do nobre chefe guerreiro Joca Ramiro. É também onde está marcada sua dimensão *dourada* e de *luz*, visto que no codinome *Rei-naldo* e no batistério *Deo-dorina* encontram-se criptografados os signos da realeza divina. Nessa perspectiva, Diadorim é tanto Cristo quanto Rei, retornando o imaginário do Cristo Pantocrator (o Rei de todos)<sup>26</sup>: ícone entronizado nas absides das catedrais bizantinas do século III ao XII e que também é símbolo do Cristo como soberano do universo. Diadorim parece forjado mediante elementos mitológicos, numa articulação dos imaginários clássico, cavaleiresco e paleocristão: ora aparece como espécie de Atenas reencarnada, filha de pai sem direito de mãe, guerreira de olhos verdes; ora é própria aparição da virgem, a mãe protetora, que vigia e protege Riobaldo e aparece como Nossa Senhora, “Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia”<sup>27</sup>; ora como mulher pássaro, “– ‘*Dindurinh*’... *Boa apelidação*. Falava feito fosse o nome de um pássaro”<sup>28</sup>, reforçando assim a camada mística de sua matéria imaginada.

Segundo depoimento de Davi Arrigucci<sup>29</sup>, o investimento na palavra poética carregada de conteúdo mítico é uma postura criativa e consciente de Guimarães Rosa, para quem a poesia e os mitos são meios de que o homem dispõe para lidar com aquilo que a razão não consegue explicar. Igualmente, para Benedito Nunes, a narrativa rosiana possui uma “perspectiva mitomórfica”, cuja forma escrita assemelha-se ao próprio mito, ou uma “escrita num estilo mítico”: “aquele que começa pela poesia e acaba no mito. Por

---

<sup>26</sup> Sobre o Cristo como soberano do universo, no mosaico do século XII na catedral de Monreale, na Sicília, escreve Gombrich: “Imagens como essas, olhando-nos do alto de refulgentes paredes douradas, pareciam ser símbolos tão perfeitos da Verdade Sagrada, que nem havia necessidade, aparentemente, de nos desviarmos delas. Por isso continuaram dominando em todos os países governados pela igreja Oriental. As imagens sacras ou ‘ícones’ dos russos ainda refletem essas grandes criações dos artistas bizantinos.” (GOMBRICH, 1999, p. 141)

<sup>27</sup> ROSA, 2015a, p. 403.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 460.

<sup>29</sup> ARRIGUCCI, 1994.

ser mitomórfica, a narrativa é poética, posto que a poesia é geradora de mitos ou é o mito em potencial na linguagem, atualizando-se no voo da plumagem das palavras.”<sup>30</sup>

No entanto, no jogo das tensões, em *Diadorim* é possível vislumbrarmos assombros da condição humana, camada *lusfús*<sup>31</sup> duma máscara porosa e áspera: “– Mulher é gente tão infeliz...”<sup>32</sup> Marcada, evidentemente, por sua posição sexual no romance, *Diadorim* é a metáfora do *Outro*, como objeto da exclusão, do abandono e marcado pelo estigma da *diferença*, e assassinada tanto como mulher quanto como heroína, rompendo a tradição das donzelas-guerreiras, cujo fim lhes resguardava um final feliz, quase sempre casadas com o herói masculino. Por essa via, *Diadorim* é o próprio *tabu*, uma vez que se “veste” e vive como um homem, incitando o desejo de outro homem, sem nunca revelar “sua identidade”.

O sexo de *Diadorim* é o problema no qual está alojada sua face abjeta, tão relevante quanto sua face mitopoética. “Levada” a se comportar como menino desde a infância – obrigação que a silenciou por toda uma vida, desenhando assim sua personalidade distante e quieta –, *Diadorim* mimetiza os valores morais de uma ordem masculina: nobreza, lealdade, braveza, coragem e vingança. *Diadorim* é a imagem disfórica de um sistema heteropatriarcal, sem deixar de empreender deslocamentos de um paradigma racional polarizante.

Investigaremos essa imagem de assombro porque é tema de “delicada” suposição, pois implica falar do que comumente não se deve falar e estaria na ordem daquilo que Freud nomeou como *Unheimlich*, isto é, “[...] tudo o que deveria permanecer em segredo, escondido, mas que veio à tona”<sup>33</sup>. Aprendemos também que diante de sexos desviantes devemos nos calar, por isso pretendemos encarar essa dimensão abjeta a partir da provocação de Paul B. Preciado ao falar de “paradigma trans”, lente pela qual olhamos *Diadorim* e sua participação no romance com signos masculinos, sejam eles marcados pelo transvestimento, pela transfisionomia masculina, pela transgestualidade ou mesmo pela criança trans que aparece na cena da travessia do rio São Francisco.

Nesse sentido, *Diadorim* “forjava as formas do falso”, e em sua formulação estético-literária estão condensados problemas tanto de ordem social quanto questões de ordem mística. Mas como? Isto é, de que maneira se articulam tantas formas de existir

---

<sup>30</sup> NUNES, 1998, p. 262.

<sup>31</sup> Trataremos dos sentidos relacionados ao termo *lusfús* no segundo capítulo.

<sup>32</sup> ROSA, 2015a, p. 149.

<sup>33</sup> FREUD, 2019, p. 43.

numa única personagem? Consideramos a afirmação de Guimarães Rosa de “misturar as coisas sem relação aparente”, acrescentada da dificuldade de Riobaldo em lidar com o estado caótico do mundo: “Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”<sup>34</sup>

Concordamos com Jacques Rancière ao defender que a ficção não é meramente um ato de inventar mundos impossíveis, ela é “parte integrante de nosso mundo, e mais, de nossa maneira de fazer mundos.”<sup>35</sup> Do mesmo modo que, para Luiz Roncari<sup>36</sup>, na ficção de Guimarães Rosa os aspectos culturais e sociais se misturam ao universo mítico e simbólico, produzindo uma dimensão quase que impossível que é o sertão rosiano. A partir daí, reiteramos a nossa suposição de que a forma poética ou “matéria imaginada” da qual Diadorim foi forjada estaria na ordem da elaboração de uma imagem, acompanhando, possivelmente, os modelos de constituição imagética nos termos iconoclastas, segundo uma simbologia mítica e religiosa, mas que oculta as contradições do mundo, semelhante aos ícones bizantinos. Ou seja, uma imagem que revela uma dimensão bela e contemplativa ao passo que vela uma estranha verdade – assombrosa e abjeta ao mesmo tempo.

Kathrin Rosenfield, que identificou dois modos pelos quais Guimarães Rosa explora o sertão, “um, temporal e realista, o outro, atemporal e idealizado”, afirma que na obra desse autor “a arduosa sobreposição de referências heterogêneas e quase que opostas da realidade brasileira tem como corolário a sobreposição de dispositivos formais, de formas da expressão heterogêneas.”<sup>37</sup> Isso leva Guimarães Rosa a aplicar “imperceptíveis torções” em suas personagens autênticas, “que terminam por aproximá-las de outros contextos e culturas, de literaturas e gêneros diversos.”<sup>38</sup> Rosenfield, em uma conferência sobre o neoplatonismo em Guimarães Rosa<sup>39</sup>, afirma que “Diadorim é um ícone”, pois que é a própria mediação das ideias neoplatônicas (ideias conhecidas por Guimarães Rosa por meio de Plotino), que vincula o bem com o mal e entende que o mal é subsumido ao bem. Por essa perspectiva, Diadorim é a figura de uma ideia neoplatônica

---

<sup>34</sup> ROSA, 2015a, p. 187.

<sup>35</sup> RANCIÈRE, 2021, p. 8.

<sup>36</sup> RONCARI, 2018.

<sup>37</sup> ROSENFELD, 2006, p. 111.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> ROSENFELD, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MekmMsOUzX4&t=3717s> acesso em: 31 de janeiro de 2022.

ou mística que ensina Riobaldo as belezas e maravilhas do mundo, mas que também não o deixa esquecer que nesse mundo belo o mal está embutido. Isso torna Diadorim a pedra filosofal do romance, uma personagem criada nessa ideia mística. Para Rosenfield, “Diadorim não é um personagem propriamente psicológico, talvez seja o único em *Grande sertão: veredas* que tenha a consistência de um ícone”, e complementa: “a gente realmente vê Diadorim como os ícones russos pregados na parede.”<sup>40</sup>

Sob o prisma de Ducrot e Todorov, o “problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras”<sup>41</sup>. Nesse sentido, Diadorim parece articular pressupostos linguísticos do seu autor, o qual utiliza uma série de estratégias criativas empregadas no ato de elaboração das personagens. Guimarães Rosa pensa sua personagem num sistema complexo e aberto, que compreende desde experiências empíricas, seja mediante as viagens planejadas pelo sertão (sertão mineiro, sertão da Bahia, Pantanal, Amazônia etc), ou por meio de suas experiências no exterior enquanto diplomata (Hamburgo, Paris, Bogotá); seja por outras referências literárias, outras leituras associadas ao amplo espectro de interesse do autor: interesses pelas artes plásticas, pela botânica, pelo mundo animal e em especial ao campo da ornitologia, interesses esotéricos, *fait divers*, filosóficos e tantos outros campos, cuja heterogeneidade pode ser verificada no seu vasto arquivo salvaguardado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB/USP)<sup>42</sup>. Também não devemos negligenciar a mescla de aspectos autobiográficos e, ainda, articulações de fatos históricos, políticos e sociais com aspectos anedóticos, místicos e corriqueiros, típicos da vida pacata nas cidades do interior do Brasil.

Entendemos, portanto, que essa capacidade de conexão heterogênea, que é interdisciplinar e transdisciplinar, fez de Diadorim o paroxismo da exploração criativo-linguística e estético-literária de Guimarães Rosa, alcançando tal grau de complexificação e complicação que vão da retomada de temas clássicos a rupturas normativas. Assim, Guimarães Rosa mescla técnicas modernas de criação, associando-se com o que Haroldo

---

<sup>40</sup> ROSENFELD, 2020.

<sup>41</sup> DUCROT; TODOROV, 1972, p. 287.

<sup>42</sup> Conforme demonstramos no artigo *Diadorim sou eu e o problema biográfico em Guimarães Rosa*, a partir dos estudos de Frederico Antonio Camargo, um dos organizadores do arquivo na USP, os interesses de Guimarães Rosa são os mais diversos possíveis: “Astronomia, Física, Química, Geociências, Oceanografia, Botânica, Zoologia, Ecologia, Fisiologia, Farmacologia, Parasitologia, Construção Civil, Mineralogia, Mecânica, Transportes, Navegação, Veterinária, Caça, Pesca, Direito, Arquitetura, Demografia, Editoração, Comunicação, Filosofia, Sociologia, Antropologia, História, Geografia, Psicologia, Teologia, Linguística, Letras, Artes, Moda e Culinária” (CAMARGO, 2013, p. 189).



de Campos chamou de “contestação da linguagem comum”. Para Campos, Guimarães Rosa, em sua revolução da palavra,

consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos. Neste sentido, ao *nível da manipulação linguística*, a ficção rosiana é mais atual, menos comprometida com o passado, com o assim dito romance burguês do século XIX, que o *nouveau roman* francês.<sup>43</sup>

Com o problema exposto, nossa leitura acompanha uma trajetória que visa enfrentar a complexidade do tema, não seguindo uma única via, mas articulando os estudos dos imaginários com questões culturais, sociais e políticas, sobretudo quando tratamos de assuntos ligados à sexualidade e gênero e o relacionamos com o campo ficcional. Nossa leitura também se faz pela via do *difícil*, como expressa Willi Bolle ao se referir a Diadorim, uma vez que faz a junção de elementos metafísicos do sertão rosiano com aspectos poéticos, simbólicos e míticos. Conscientes do desafio, entendemos que os riscos de análise em Guimarães Rosa decorrem, exatamente, dos vários níveis de leitura que sua obra tem capacidade e potência em proporcionar.

## O PERCURSO DA PESQUISA

O percurso de nossa investigação teve início com uma revisão bibliográfica dividida em duas etapas. A primeira consistiu no acesso a fontes primárias no acervo de Guimarães Rosa no IEB/USP<sup>44</sup>, em cuja base de dados do Instituto foram encontrados 40 itens que fazem referência ao nome Diadorim, dentre eles: cartas; artigos de periódicos; fotografia de um potro batizado de Diadorim; um verbete publicado no *Dictionnaire des Oeuvres Contemporaines de Tous les Pays*, arquivado por Aracy Moebios de Carvalho Guimarães Rosa; um libreto de ópera com o título *Diadorim*, *Diadorim* ou *Diadorim meu amor*, ou *Riobaldo e Diadorim* ou *Diadorim meu Sertão*; caderno de anotações de Marlyse Madeleine Meyer relacionando Diadorim com Joana D’Arc, Yansã ou Iansã, Parvati, Palas Athena, Bellatrix (a Gama de Orion), Mulan, Maria Quitéria, Jovita do

---

<sup>43</sup> CAMPOS, 2006, p. 58.

<sup>44</sup> Ao longo da pesquisa, as visitas ao arquivo de JGR no IEB/USP foram realizadas no mês de agosto de 2018, em novembro de 2021 e fevereiro de 2022.

Piauí ou Jovita Feitosa; outra anotação de Marlyse Meyer estabelecendo relações com “Sinclair das Ilhas” e Diadorim<sup>45</sup>.

No material pesquisado, as citações mais expressivas ao nome de Diadorim foram encontradas nas correspondências entre Guimarães Rosa e o primeiro tradutor de *Grande sertão: veredas* para o francês, Jean-Jacques Villard. O debate em torno do nome, e da relevância da personagem enquanto figura chave para a compreensão do romance, resultou na definição do título para a versão francesa: “DIADORIM. Me parece o melhor título. ‘Diadorim’ o mais sonoro, simpático e sugestivo de todos aqueles que examinamos. Ficarei contente”<sup>46</sup>, decidiu Guimarães Rosa, em correspondência de 15 de março de 1964.

Ainda em âmbito bibliográfico, partindo para uma busca de fonte secundária, com intuito de levantar o estado da arte referente às pesquisas sobre o tema, investigamos o Banco de Dados Bibliográficos de João Guimarães Rosa, elaborado pelo pesquisador Frederico Antônio Camargo, da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH)<sup>47</sup>. Fizemos a entrada no sistema com a palavra-chave “Diadorim” e o resultado foi a identificação de 61 textos publicados em periódicos jornalísticos ou acadêmicos, 21 capítulos ou parte de livros, além de 29 teses e dissertações. Na compilação de todos os textos publicados em periódicos acadêmicos, datados de 1976 a 2018, pudemos identificar como temáticas e abordagens interpretativas e analíticas com maior recorrência: os aspectos mitológicos e simbólicos que estão em torno da personagem; estudos que analisam os aspectos da ambiguidade e androginia; questões de gênero e representatividade feminina e a problemática da sexualidade presente na obra, sobretudo aquela ligada a uma abordagem homoerótica; temas que envolvem religião, fé, dicotomia entre Deus e Diabo e a linguagem poética do romance analisada sob o ponto de vista da presença de Diadorim na trama. Organizamos uma lista dos artigos de periódicos, separados por data de publicação, e encontra-se no Anexo A do trabalho.

O contato com as fontes primárias nos forneceu pistas da relevância e centralidade de Diadorim para uma compreensão do romance do ponto de vista de sua presença no quadro narrativo, bem como do tratamento dado por Guimarães Rosa ao decidir o título para a edição francesa, o que nos levou a refletir sobre o protagonismo de Diadorim em

---

<sup>45</sup> Retomaremos adiante as anotações feitas por Marlyse Meyer no seu caderno de estudos sobre *Grande Sertão: veredas*.

<sup>46</sup> Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CT-02, 22.

<sup>47</sup> A busca foi realizada em 15 de dezembro de 2018 no endereço:  
<https://www.usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>.

*Grande sertão: veredas*. Ainda em meio aos recortes de jornais organizados por Guimarães Rosa e Aracy de Carvalho, encontramos uma nota do *Correio da Manhã*, de uma edição dominical de 26 de janeiro de 1969, em que se comenta o lançamento de *Estas Estórias*, primeiro livro póstumo de João Guimarães Rosa e da tradução de *Grande sertão* para o tcheco. Na nota, o autor não identificado, se refere a uma das problemáticas suscitada pelo livro, que seria a de saber, de fato, quem seria o herói central do romance, e cujo apontamento geralmente recaía sobre o personagem Riobaldo, contudo, acrescenta o autor:

Recentemente, um crítico rosiano insurgiu-se contra essa interpretação, mostrando que o grande herói é uma mulher – aquela que, no romance, aparece sob o nome de Diadorim. Assumindo a determinação inflexível de lutar por Justiça, Diadorim não é apenas o herói vertical de *Grande Sertão*, mas o primeiro e até único personagem positivo de toda a ficção brasileira, povoado de figuras irresolutas, incapazes de desafiar o destino e lutarem por suas próprias idéias e convicções. Neste sentido, embora criação literária, o estupendo personagem de Rosa integra-se no elenco das grandes heroínas da História do Brasil, como sóror Joana Angélica, Maria Quitéria, Anita Garibaldi e outras esplêndidas figuras de mulheres que, em momentos decisivos de nossa evolução social e política, souberam dar grandeza humana ao seu destino.<sup>48</sup>

Nossa pesquisa ratificou o que Willi Bolle esboçou em seu estudo comparativo do *Grande sertão: veredas*: quatro tipologias de estudos vinculados à personagem, quatro abordagens distintas, sendo elas:

1. Análises que tematizam o amor, num enfoque filosófico-cultural, representado por Benedito Nunes (1964) e Carlos Fantinati (1965); 2. Leituras que identificam Diadorim como encarnação do *topos* literário da *donzela-guerreira* (M. Cavalcanti Proença, 1958; Leonardo Arroyo, 1984; Walnice Galvão, 1998); 3. Estudos mitológicos que veem Diadorim como figura iniciática, andrógina e expressão da *coincidentia oppositorum*; esse tipo de abordagem, do qual Benedito Nunes (1964) é um dos percussores, tem merecido também a atenção da crítica esotérica (Francis Utéza, 1994); 4. Algumas interpretações, de publicação recente, que se interessam por Diadorim como figura da poética de Guimarães Rosa (João Adolfo Hansen, 2000; Cleonice Mourão, 2000).<sup>49</sup>

Além destas, em nossa investigação, foi possível identificar uma quinta tipologia de estudo, ausente nas abordagens delineadas pelo olhar crítico e analítico de Willi Bolle,

<sup>48</sup> Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-Rdc-08, 001.

<sup>49</sup> BOLLE, 2004, p. 196.

que seria a temática do desejo homoerótico e dos estudos de gênero, em especial aquela ligada aos estudos *queer* e às abordagens transgênero. Temática levantada, timidamente, por alguns críticos literários das décadas de 1980 e 1990, mas que tem crescido em quantidade de publicações e ganhado visibilidade desde os anos 2000.

A ausência de trabalho acadêmico com abordagem sobre essa questão polêmica em *Grande sertão: veredas* era o que, até então, nos chamava a atenção e, do mesmo modo, já tinha sido apontada por Willi Bolle na abertura do seu capítulo dedicado a Diadorim, *Diadorim – a paixão como medium-de-reflexão*. Bolle afirma que: “Curiosamente, dentre os mais de 1.500 estudos já publicados sobre o romance não existe nenhuma monografia que tenha se dedicado de corpo e alma ao desafio que é interpretar essa figura misteriosa, enigmática, **difícil**.”<sup>50</sup> Mesmo depois de quase duas décadas da verificação de Bolle, ainda assim, parece não haver pesquisadores que encarem tal desafio.

Numa nova busca no Banco de Dados Bibliográficos João Guimarães Rosa, em dezembro de 2021, havia oito teses cadastradas, cujos objetivos não visavam abordar a temática de gênero sob o ponto de vista dos aspectos abjetos e dos estudos transgênero. Encontramos um único trabalho, defendido em 2013, no departamento de português da University of Massachusetts, de autoria de Valéria M. Souza, cujo título é *Challenging bodies: representations and the aesthetics of Disability in João Guimarães Rosa’s Grande sertão: veredas (1956)*, e não aparece nas buscas do Banco de Dados Bibliográficos de Guimarães Rosa.

Após a identificação desse silenciamento temático, nosso desafio passou a ser o de como articular os procedimentos teóricos da imagem para investigar a complexidade criativa de Diadorim, incluindo a perspectiva de gênero. A questão nos acompanhou durante o estágio de pesquisa em Paris (Doutorado Sanduíche), realizado no período de setembro de 2019 a agosto de 2020, sob orientação do professor Michel Riaudel na Unidade de Pesquisa de Estudos Ibéricos e Latino-americanos (L’UFR d’études Iberiques et Latino-américaines) da Universidade Sorbonne – Faculdade de Letras.

As atividades de pesquisa realizadas no âmbito do doutorado sanduíche foram fundamentais para a articulação de três campos de estudos distintos, que se tornaram partes essenciais para nossa investigação: 1) estudos teóricos da literatura em diálogo com a crítica literária canônica brasileira, aprofundamento possível por meio dos seminários

---

<sup>50</sup> BOLLE, 2004, p. 195, grifo nosso.

de pesquisa oferecidos pelo professor Michel Riaudel; 2) estudos metodológicos de pesquisa sob o ponto de vista da história do Brasil, o que nos colocou em contato com perspectivas socioculturais do Brasil profundo (em que estão implicadas a formação do país, as escusas negociações comerciais e políticas com seus dilemas e contradições), atividade possibilitada pela participação no seminário da professora Laura de Mello e Souza, oferecido pelo Centro de Pesquisa Roland Mousnier da Université Paris IV - Sorbonne Université; 3) e a participação nos seminários de pesquisa do filósofo e historiador da imagem Georges Didi-Huberman, oferecido pelo Instituto Nacional de História da Arte (INHA). Além dos seminários, o período de pesquisa em Paris também nos permitiu uma aproximação com a vida e os interesses de Guimarães Rosa pelo país estrangeiro. Por intermédio dos seus diários, trabalho igualmente realizado pelo professor Gustavo de Castro no seu estágio sênior de pesquisa, fizemos o percurso da residência em que Guimarães Rosa ocupou até o prédio da embaixada do Brasil, pudemos ir a algumas galerias onde Guimarães Rosa visitou, estações de metrô que aparecem citadas nos diários, visitar a antiga sede da embaixada do Brasil na França e visitar o Café de Flore, no qual estive com o pintor Cícero Dias e cujo episódio será descrito no primeiro capítulo.

O contato com os saberes de distintos campos de pesquisa em uma postura interdisciplinar, sem dúvida, nos demonstrou que as teorias da imagem podem oferecer instrumentos de análise potentes para encararmos tanto aspectos estéticos de uma obra literária quanto os aspectos sociais, políticos e mesmo revolucionários de um dado contexto histórico. Essa experiência nos auxiliou a levar a nossa pesquisa para uma ótica não linear e anacrônica, primeiro, porque estamos lançando questões de nosso tempo para a leitura de uma obra produzida há mais de sessenta anos; segundo, que a obra de arte, enquanto objeto vivo, transcende a vida de seu criador. Fato aprendido gentilmente nos seminários do professor Michel Riaudel é que uma obra evolui com as leituras, ela possui um corpo que se move e pode inclusive alterar-se ou atualizar-se com o tempo. Ademais, a obra em sua materialidade (seus aspectos linguísticos, ficcionais e simbólicos) é senão a peça central da nossa investigação, quer dizer, o próprio livro, seu corpo e sua sobrevivência constitui, portanto, o objeto de nossa análise.

Foi a partir daí que nos lançamos num processo de releitura do *Grande sertão: veredas*, quatro releituras precisamente. A primeira percorreu a obra em torno de todas as aparições de Diadorim, numa estratégia de marcação e sinalização do como e de que forma aquelas aparições se deram. A segunda resultou na organização de um arquivo de

105 páginas com o desenho do nosso percurso de leitura. Entendemos que esse arquivo foi um recorte metodológico para a tese, pois serviu de orientação para a escrita e análise das cenas, constituindo, portanto, nosso *corpus* de análise, ao mesmo tempo em que foi o nosso guia e mediador. Acompanhado de um índice (elaborado como uma trilha de leitura, conforme os trechos em que aparecem Diadorim) o documento nos auxiliou na compreensão da narração labiríntica de Riobaldo. As duas últimas releituras ocorreram de modo colaborativo, em 2021, sendo a terceira nos encontros do grupo Siruiz - Grupo de pesquisa em Comunicação e Produção Literária, vinculado ao diretório de pesquisa do CNPq e coordenado pelo professor Gustavo de Castro<sup>51</sup>. O objetivo do grupo consistia num mapeamento das personagens da obra rosiana com propósito de elaboração de um dicionário de personagens de Guimarães Rosa. O resultado e contribuição dos encontros para esse trabalho deu-se no nível da troca de saberes etimológicos com base em estudos onomásticos; ampliação interpretativa do livro; ampliação de saberes populares, religiosos, culturais e simbólicos que influenciaram diretamente na produção desse texto. A quarta leitura foi realizada com o grupo de leitura LGBTQ, coordenado por Alex Bastos e participação de Amara Moira.

A releitura foi, sem dúvida, uma atitude metodológica, simultaneamente aproximativa e contemplativa conforme se pretende a postura fenomenológica. Mediante essa perspectiva, o texto foi se apresentando em sua forma pendular produzida por diversas camadas sobrepostas, tal qual entendemos e passamos a apresentar Diadorim. Para Clara Rowland, a ideia de um livro com unidade estruturante com princípio e fim é abalada na ficção rosiana, sobretudo quando o autor, numa atitude consciente, sugere, ele mesmo, a releitura de sua obra. Ato metaliterário do autor, que se verifica pelos índices, como demonstra Rowland no caso dos índices de *Tutameia* e *Corpo de Baile*, ou pelas recursivas vezes em que o autor elabora insistentemente situações de permanência na história, efeito daquela recusa ao fechamento. Nos termos de Rowland, “um livro só pode superar o seu *telos* se for obrigado a entrar num circuito que o inverta e subverta. A releitura prolonga o livro além do seu limite, dobrando-o sobre si no circuito que institui nele uma diferença.”<sup>52</sup> E assim elaboramos o presente texto, dividido em cinco capítulos que empreendem uma leitura estética das dimensões ficcionais e não-ficcionais, envolvendo a problemática da aparição em Diadorim.

---

<sup>51</sup> As publicações e registro de eventos promovidos pelo grupo Siruiz podem ser acessados pelo site: [www.siruiz.com.br](http://www.siruiz.com.br).

<sup>52</sup> ROWLAND, 2011, p. 197.

Iniciamos o primeiro capítulo com uma abordagem autobiográfica derivada do contato com o arquivo de Guimarães Rosa no IEB/USP. Do arquivo, selecionamos dois documentos para investigar a condição feminina e alguns aspectos que influem na vida e obra do escritor mineiro: O catálogo da exposição *Cent portraits de femmes*, realizada em Paris no ano de 1950 e o texto *L'initiation sexuelle de la femme*, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, na revista *Les Temps Modernes*, ambos com marcas de leitura. Tais documentos ambientam a atmosfera na qual o escritor esteve mergulhado anos antes da publicação de *Grande sertão: veredas*. Acreditamos, também, que a aproximação das proposições filosóficas e de gênero de Beauvoir lança um elemento inédito ou muito pouco abordado no conjunto da fortuna crítica de Guimarães Rosa, principalmente se pensarmos nas rupturas do regime patriarcal promovidas pela publicação do seu livro *O segundo sexo*. O capítulo desenvolve-se até a problemática autor-personagem mediante a declaração de Guimarães Rosa “O Diadorim do *Grande sertão* sou eu”.

O segundo capítulo, *Aparições de Diadorim – uma imago movente*, se dá como um *pas en arrière* a fim de retomar as tipologias de estudo que se debruçaram sobre as diversas formas de aparição de Diadorim em diálogo com autores que compõem o cânone da fortuna crítica de Guimarães Rosa. Como ato metodológico, nos guiamos pelo imaginário para investigar a personagem como imagem fulgurante da poética de Guimarães Rosa, e a partir daí apresentamos suas diversas fisionomias. Segue-se, nesse capítulo, a simbologia do nome Diadorim, por meio da qual acessamos sua expressão diabólica, tal qual corresponde o seu prefixo (*Diá*); descrevemos também alguns aspectos de sua expressão espelhada nas formas da natureza. Nessa dimensão, Diadorim ganha traços antropomórficos, refletindo a dupla dinâmica bela e feroz – metamorfoseada nas imagens de pássaros, répteis e felinos, em que se forma sua parte mítica e poética.

No terceiro capítulo, *Mitos da polaridade e a coincidência oppositorum*, abordamos temas como a androginia, característica de sua ambiguidade e de sua dimensão metafísica, e a expressão ligada aos opostos complementares, temas tratados por meio dos mitos da polaridade e pelas divindades bifrontes. Retomamos o padrão literário da donzela-guerreira, expressão dos romances medievais nos quais articula-se um amor trovadoresco, referência épica que remete ao amor e amizade entre dois heróis, e do qual descendem as figuras de Pátroclo e Aquiles; também tratamos da questão da morte de Diadorim, pois o seu fim difere dos desfechos românticos dos romances medievais. O capítulo se desenvolve até chegarmos à dimensão do assombro, parte que consideramos o segredo camuflado de Diadorim, e a qual Riobaldo, por derivação,

também se esforça para esconder do seu interlocutor (tanto visitante quanto leitor). A imagem de assombro é o nosso ponto de tensão, a encruzilhada da pesquisa, na qual se encadeia o par sexo-gênero de Diadorim.

As questões levantadas nos segundo e terceiro capítulos evidenciam a configuração aberta e múltipla de Diadorim. Fisionomia que vincula unidade dentro da multiplicidade como formulação da inelegibilidade de sua persona. A conjunção entre elementos clássicos cavalheirescos com a forma diabólica, erótica e sagrada ao mesmo tempo, nos conduzem à noção de imagem *lusfús* porque oscila entre zonas de iluminação e obscuridade. Ademais, esses dois capítulos retomam a estética da aparição de Diadorim sob a tópica do fascínio porque são postas como dimensão mitopoética da trama. Ressaltamos que nossa perspectiva metodológica acompanha a abordagem do imaginário tal como pensado por Gilbert Durand<sup>53</sup>, para quem “o mito sobrevive no imaginário”. Esse tempo do mito de que fala Durand pode ser acessado pelas imagens, que funcionam como um portal de acesso ao imaginário. Dessa maneira, entende-se o imaginário como um mundo interior onde ficam armazenadas as informações dos indivíduos, seu acervo de experiências e ideias; ele se dá de dentro para fora do ser. Por isso que as gravuras, pinturas e desenhos no decorrer da tese não fazem parte de um *corpus* de análise propriamente dito, mas funcionam como veículos de sobrevivência do mito. Tal perspectiva acompanha a noção de sobrevida das imagens, ou a ideia de *Nachleben* conforme pensada por Aby Warburg<sup>54</sup>, abordagem metodológica que compreende a imagem como que carregada de pistas e dizeres acerca do nosso passado. Consideramos aqui, o presente como um passado eternamente revisitado, como imagens que fulguram em nossa mente quando fechamos os olhos e nos lembramos daquilo que fizemos no dia anterior.

No quarto capítulo, *Diadorim Trans: desejo e assombro*, empreendemos uma aproximação entre a imagem aberta e poética de Diadorim, elementos que compõem sua camada de encanto, com uma problemática do sexo-gênero, terreno presumido de uma heteronormatividade construída por modelos consensuais. Partimos da questão levantada por Judith Butler acerca da constituição cultural do sexo: “talvez o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero.”<sup>55</sup> A partir daí, interrogamos: Como as clássicas leituras do *Grande sertão: veredas* contribuem para a

---

<sup>53</sup> DURAND, 1999.

<sup>54</sup> WARBURG, 2012.

<sup>55</sup> BUTLER, 2014, p. 27.



manutenção e continuidade da lógica heteropatriarcal na qual se presume que exista relação intrínseca entre sexo, gênero e desejo? E, na esteira do que questionou Butler: “Seriam esses termos distintos e separados?” Ainda: Que leituras produzem uma subversão da norma heteropatriarcal em *Grande sertão: veredas* e abalam a associação sexo, gênero e desejo a fim de questionar sua presunção?

Nesse capítulo, acompanhamos a hipótese de que a crítica literária tentou domesticar o monstro selvagem que é o *Grande sertão: veredas*. Hipótese que dialogamos com Silviano Santiago, que diz: “Quem domestica estabelece um contrato desvantajoso para (ou pernicioso) com o que é selvagem.”<sup>56</sup> Apontamos o aspecto do desejo proibido e da dimensão abjeta nessa relação de teor homoerótico entre Riobaldo e Diadorim. Analisamos, ainda, o encontro da travessia do Rio São Francisco e encontramos a confluência entre as imagens de assombro e fascínio; identificamos uma postura ativa em Diadorim, fato que ratifica sua masculinidade; e consideramos a aparição do Menino como o ponto de partida para a suposição de um Diadorim transgênero.

No quinto capítulo, *Transgeneridade guerreira*, propomos uma quinta tipologia ao modelo apresentado por Willi Bolle, e consideramos a participação de um homem transgênero no romance de Guimarães Rosa como uma nova aparição de Diadorim que viceja e ganha força na atualidade. Sob o prisma dos estudos de gênero, passando pela teoria *queer*, chegamos à proposta de pensarmos Diadorim sob a ótica de um novo paradigma *trans*, provocação feita por Paul B. Preciado para uma sociedade conservadora e patriarcal, fundada no regime da diferença sexual. O capítulo leva ao entendimento de que essa imagem de um Diadorim *trans* pode ser pensada segundo a noção de imagem dialética de Walter Benjamin, proposta que auxilia e reforça nossa problemática temporal (sincronia versus anacronismo). Toda a leitura retoma o texto de Simone de Beauvoir, juntamente com a análise do encontro de Riobaldo com o Menino-Diadorim, cena que poderia muito bem ter sido pensada seguindo as questões postas por Beauvoir em seu texto até então inédito para Guimarães Rosa.

Por fim, a tônica da transcendência abre a possibilidade para uma ampliação da noção *trans*, e não será abordada somente como questão de gênero, mas como desconstrução linguística e pragmática de uma nova episteme (saber), que rompe os limites da língua, os limites do corpo bem como padrões estéticos. Nesse sentido,

---

<sup>56</sup> SANTIAGO, 2017, p. 33.





## 1- A CONDIÇÃO FEMININA E GUIMARÃES ROSA

“E, quanto mais leio e vivo e medito, mais  
perplexo a vida, a leitura e a meditação me  
põem. Tudo é mistério. A vida é só mistério.  
Tudo é e não é. Ou: às vezes é, às vezes não é”  
(Todos os meus livros só dizem isso)”  
Guimarães Rosa<sup>59</sup>

“É certo que a vida não explica a obra, porém  
certo é também que se comunicam.”  
Maurice de Merleau-Ponty<sup>60</sup>

“– É, desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma ‘autobiografia irracional’ ou melhor, minha autorreflexão irracional. Naturalmente que me identifico com este livro.”<sup>61</sup> Assim respondeu João Guimarães Rosa à pergunta de Günter Lorenz se o *Grande sertão: veredas* seria um romance autobiográfico. De início, investigaremos alguns fatos de sua vida como forma de acessar seus aspectos ficcionais, isso porque consideramos que esses são elementos inseparáveis. Assim expressou o escritor mineiro na mesma entrevista: “[...] é impossível separar minha biografia de minha obra.”<sup>62</sup> Logo percebemos o seu constante esforço de fundir-se com sua obra, fazendo de si mesmo duplo de sua criação literária, possivelmente como modo de expressar seu desejo pela eternidade. Atitude levada a cabo até os últimos dias de sua vida, a considerar as palavras proferidas aos membros da Academia Brasileira de Letras (ABL) dias antes de sua morte: primeiro, secretamente, por meio da declaração dirigida a Afonso Arinos de Mello Franco: “O Diadorim do *Grande sertão* sou eu”<sup>63</sup>; depois, publicamente, ao pronunciar no final do discurso de posse: “As pessoas não morrem, elas ficam encantadas.”<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Guimarães Rosa em carta a Joaquim Montezuma de Carvalho.

<sup>60</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 122.

<sup>61</sup> ROSA, 1983, p. 94.

<sup>62</sup> Idem, p. 66.

<sup>63</sup> A declaração foi registrada nos diários de Josué Montello (MONTELLO, 1998, p. 186) e será explorada mais adiante.

<sup>64</sup> Frase proferida no discurso de posse de João Guimarães Rosa na ABL, em sessão de 16 de novembro de 1967. In: ROSA, 1968, p. 85.

No percurso de nossa investigação, falaremos de encanto, do medo e da morte, e da potência que tem Diadorim, como uma ideia ou imagem do *Grande sertão: veredas*, de perturbar o quadro narrativo do romance e, por derivação, perturbar o narrador, a crítica literária e toda uma geração de leitores que, em torno dessa imagem, buscam lhe delinear um contorno na tentativa de encontrar um sentido que a explique. De início, arriscamos dizer que Diadorim é uma imagem aberta e inapreensível do *Grande sertão: veredas*, conjunção de coisas múltiplas e intrincadas, que nasce da complexidade criativa do escritor, mas, que volta para ele, dada sua habilidade em controlar a amplitude de caminhos que o enredo pode tomar, tal qual percebemos em sua atitude autobiográfica – reversiva entre a ficção e a própria vida.

Por essa via, entendemos que vida e obra juntas constituem um campo de estudo específico da estética, elas podem ser lidas e estudadas de forma separada, mas é inegável que uma influi sobre a outra e comunicam-se. Merleau-Ponty, em *A dúvida de Cézanne*, escreve que “[s]empre há elos, mesmo e sobretudo quando recusamos a admiti-los”<sup>65</sup>. O que nos leva a pensar que a tentativa de colocar de um lado a criação e de outro o criador, pode nos conduzir a erros simples. Em se tratando do escritor João Guimarães Rosa e seu legado poético-literário, essa correlação (vida e obra) é fato fundamental e perpassa toda a sua produção como um véu de mistério, em que aspectos biográficos vão, aos poucos, constituindo no seu amálgama estilístico – pistas de sua vida embaralham-se com sua ficção de modo a formar, num só corpo, criatura e criador. São numerosas as recorrências biográficas de Guimarães Rosa no interior de suas histórias. A figura do interlocutor de Riobaldo, por exemplo, suposto narrador de *Grande sertão: veredas*<sup>66</sup>, é possível ser rapidamente associada à figura do próprio autor: “Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor”; “A vida é um vago variado. O senhor escreva no caderno: sete páginas...”<sup>67</sup> Para Ettore Finazzi-Agrò, “na figura do interlocutor silencioso é fácil entrever a figura do autor, isto é, de quem fala através da voz silenciosa do outro.”<sup>68</sup> E complementa: “O escritor, em suma, coloca-se mais uma vez numa posição dúbia e

---

<sup>65</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 123.

<sup>66</sup> Na perspectiva de Silviano Santiago, a figura do autor constitui, em conjunto com o romance, um tipo de narrador *pseudo* e *anônimo*: “O pseudonarrador anônimo do *Grande sertão: veredas* é um mero *visitante* ao enclave do Alto do São Francisco. Um curioso de boa aparência e boa fala, a quem o jagunço trata por ‘senhor’ [...]” (SANTIAGO, 2017, p. 60, grifo do autor)

<sup>67</sup> ROSA, 2015a, p. 33; 407.

<sup>68</sup> FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 140.

ubíqua, ele se localiza ainda no ‘álibi’ ou na heterotopia, sendo ao mesmo tempo quem conta e quem se conta, quem fala e quem escuta [...]”.<sup>69</sup>

Sabemos que Guimarães Rosa incluiu uma série de fatos históricos, personalidades públicas e mesmo pessoas do seu convívio familiar no interior de suas narrativas. A novela *Campo Geral*<sup>70</sup> é exemplar no modo como o escritor imprimiu fatos do seu convívio em sua ficção: a personagem vovó Izidra, tia-avó de Miguilim, recebe o mesmo nome da bisavó materna do escritor; também, a título de exemplo, Guimarães Rosa escreve ao amigo Paulo Dantas, “aquela miopia de Miguilim foi a minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas.”<sup>71</sup>

Quando se visita o arquivo e a biblioteca do escritor salvaguardados no IEB/USP, vemos que sua biografia influi de modo sistemático em sua ficção. O conjunto de cadernetas, cadernos e documentos organizados para estudos de composição, reunidos sob a designação de *Estudos para Obra*<sup>72</sup>, possuem, segundo Frederico Camargo, característica fragmentária e heteróclita. A infinidade de temas e tipos de registros que compõem o material transitam entre uma coisa e outra de forma que:

[...] um material que se caracteriza inicialmente como uma reunião de notas de viagens pode apresentar numerosas notas de pesquisa ou leitura; ou, inversamente, um volume preenchido essencialmente de estudos sobre flora e fauna pode estar **permeado de anotações de caráter autobiográfico**; finalmente, todos eles, sem exceção, estão contaminados pelo fazer literário do autor, que, invariavelmente, retrabalha suas notas visando a um resultado estético.<sup>73</sup>

Assim, o acervo composto por uma infinidade de marcas e registros de viagens por onde Guimarães Rosa passou também está permeado por impressões estéticas. Por exemplo, encontra-se escrito na caderneta 06, quando o escritor acompanha a boiada em companhia dos vaqueiros Zito e Manuelzão: “O sol saindo (subindo) / Nossas sombras ficando / grandes (engrandecendo)”. Em seguida, na mesma página, observa um ramo de

---

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> ROSA, 2016a.

<sup>71</sup> DANTAS, 1975, p. 27.

<sup>72</sup> Segundo Frederico Camargo, compõem o conjunto de material dos *Estudos para Obra*: “8 cadernetas com notas de viagens de Guimarães Rosa; 27 cadernos escolares com notas de trabalho variadas; e 38 volumes de folhas avulsas, com notas manuscritas e datilografadas, e alguns impressos. Esse conjunto, assim constituído, ultrapassa facilmente o número de 5000 páginas.” (CAMARGO, 2013, p. 19).

<sup>73</sup> Ibidem, p. 20-21, grifo nosso.

pacorí, olha para as flores na estrada e anota: “‘Cálice muito colorido e pétalas’ / Amarelo – frio e longuíssimos / Transbordantes (M% = comparar com os CIGANOS)”.<sup>74</sup>

No arquivo, há uma centena de anotações e excertos de obras filosóficas e literárias as quais estudou; uma infinidade de desenhos, descrições da paisagem natural e dos efeitos da luz sobre as cores refletidas no céu e morros; descrição dos sons e comportamentos dos animais; diversas transcrições do comportamento e falas das pessoas com quem esteve; mapas, registro de horário de saída e chegada entre uma viagem e outra. O contato com o arquivo nos revela como se dá a elaboração sistemática do processo de criação de Guimarães Rosa, cuja passagem entre a experiência capturada e percebida transforma-se rapidamente em material literário. Uma dessas estratégias criativas é sua marca de “m%”, símbolo que determina quando uma frase, nome ou título é de sua autoria. Na visão de Frederico Camargo, essas construções são de caráter muito “fragmentário, autônomo e muitas vezes arbitrário [...] que servem a Rosa como ensaios, criando um repositório de expressões e sintagmas de que poderá dispor conforme suas necessidades.”<sup>75</sup>

O arquivo também revela um autor atento e interessado pelo universo feminino. As numerosas listas de nomes possuem destaques e construções curiosas a esse respeito, como é o caso desta marcação: “m% - NHÁ (nome para heroína)”<sup>76</sup>; ou a anotação sobre passos de dança no caderno 07: “quadrilha, danças de conjunto, sarandeio = meneio (mulher) / sarandear.”<sup>77</sup> O seu interesse pela filosofia neoplatônica enuncia a temática voltada para a beleza dos corpos, com especial atenção para os olhos: “*Le Beau se trouve surtout dans la vue*”; “*Qu’est cette beauté presente dans les corps?*”<sup>78</sup>, pois é assim que inicia o texto *Do Belo* que compõe as *Enneádes* de Plotino, o qual foi lido, marcado e estudado por Guimarães Rosa. Aliás, referências a Circe e Calypso<sup>79</sup> são encontradas também no caderno 07, nas mesmas páginas dos trechos supracitados.

Dado o seu apreço para a estética e a filosofia da arte, Guimarães Rosa evidentemente não deixou de frequentar as galerias de arte e museus da capital francesa.

<sup>74</sup> Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNETA-06, p. 21.

<sup>75</sup> CAMARGO, 2013, p. 104.

<sup>76</sup> Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR – M/E0 cx 11, 2 – 79, p. 121.

<sup>77</sup> Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNO-07, p 45-46.

<sup>78</sup> Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNO-07.

<sup>79</sup> Circe é filha de Hélio, o deus sol, conhecida como feiticeira. Segundo Ovídeo (1992), nas *Metamorfoses*, seu palácio é repleto de animais selvagens, todos dóceis. Na *Odisseia*, Circe transforma todos os amigos de Ulisses em porcos. Calypso é chamada de ninfa e deusa, filha de Atlante (ou Atlas), prende Ulisses por sete anos lhe oferecendo imortalidade, mas é obrigada pelos deuses a ajudá-lo a voltar para casa.

Acreditamos merecer atenção especial o conjunto de suas anotações sobre pinturas, artistas e sobre teoria da arte, bem como os catálogos de exposição guardados pelo escritor. Em 1950, por exemplo, ele visitou a exposição *Cent portraits de femmes*, realizada em Paris na *Galerie Charpentier*, o que demonstra o seu interesse pelos retratos de figuras femininas, afinal o catálogo dessa exposição, guardado em sua biblioteca, não foi só cuidadosamente conservado como marcado e anotado com traços, sublinhados, sinais de x e uma formulação: “m% - fundo zuloaga”<sup>80</sup>. Marcações que sinalizam uma dezena de desenhos, pinturas e aquarelas que possivelmente tenham agradado o escritor ou que tenham servido para estudos futuros.

Nos parece bastante provável que a temática dessa exposição em nada estava relacionada aos interesses das expressões artísticas emergentes da época, uma vez que na seleção das obras, em sua grande maioria, eram de retratos ligados a correntes artísticas academicistas, consta alguns impressionistas e bem poucos de vanguardas das décadas iniciais do século XX. Além do mais, o recorte de classe é evidente, somente personalidades da sociedade burguesa, aristocráticas ou ligadas à realeza. A curadoria selecionou praticamente todos os retratos produzidos por artistas homens, cujas modelos eram suas esposas, mães, irmãs, filhas ou sobrinhas. A exceção das artistas Adélaïde Labille-Guiard (1749 - 1903); Berthe Morisot (1841 - 1895); Eva Gonzalès (1850 - 1883) com um retrato de sua irmã Jeanne Gonzalès; e outra pintura de Mary Cassatt (1843 - 1926), retrato de sua irmã sentada em uma poltrona. Os dois últimos foram sinalizados com um sinal de x na lateral do catálogo, como se vê nas figuras 1a e 1b. Quanto ao prefácio, escrito por Henry Monterlant, este, marca uma posição ademais conservadora, alegando que o homem de 1949 deixou de atentar-se para a obra clássica (referência feita a um busto de mármore do século XVIII de uma jovem moça, vista em um antiquário, o qual não encontraria nenhum admirador que o arrematasse):

É aí que eu gostaria de chegar: em face dessa maravilha, o homem de 1949 não se encarregava. Compram pinturas modernas de charlatões, cômodas remendadas – horríveis da época de Luis-Philippe – [...] Mas, este busto, que representaria segundo meu ponto de vista tudo o que é preciso para que a vida seja vivida, não interessava a ninguém<sup>81</sup>

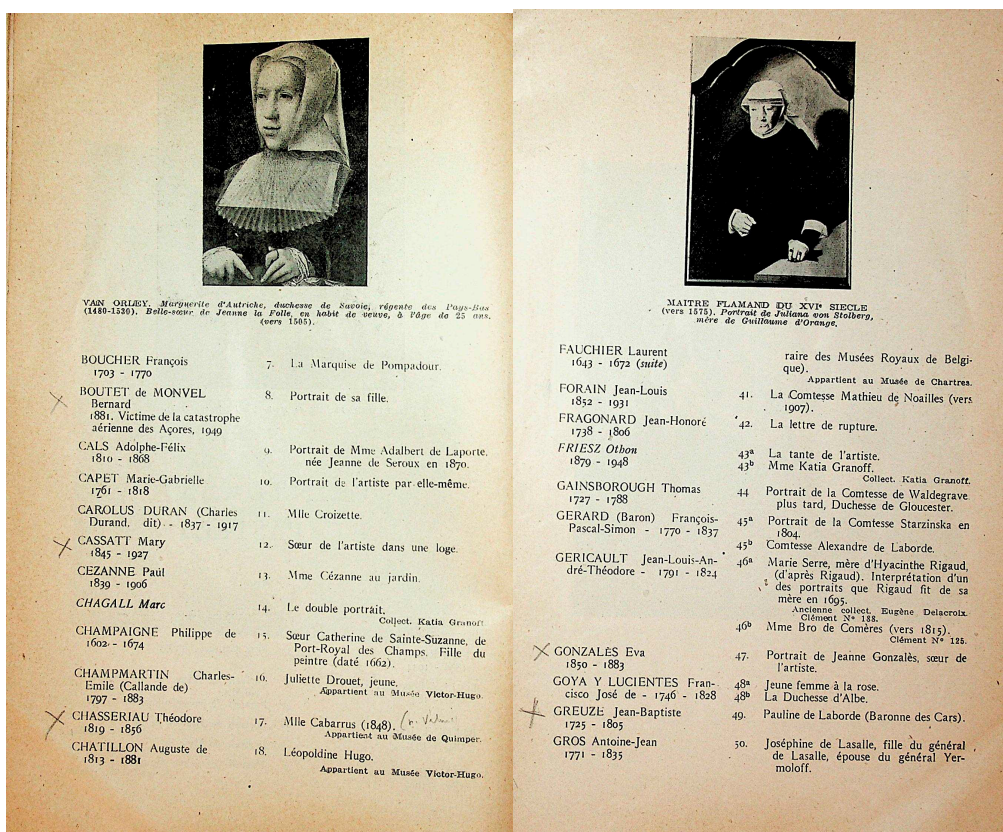
<sup>80</sup> A elaboração “fundo zuloaga” possivelmente é uma referência ao tom de azulado escuro utilizado pelo artista basco Ignacio Zuloaga (1870 - 1944), que participou da exposição com o retrato “Madame Gilly”, pintado em 1910.

<sup>81</sup> C’est là que je voulais en venir: devant cette merveille, l’homme 1949 ne “chargeait” pas. On achetait les toiles modernes de charlatans, - les commodes rafistolées, - les horreurs Louis-Philippardes,– [...] Mais



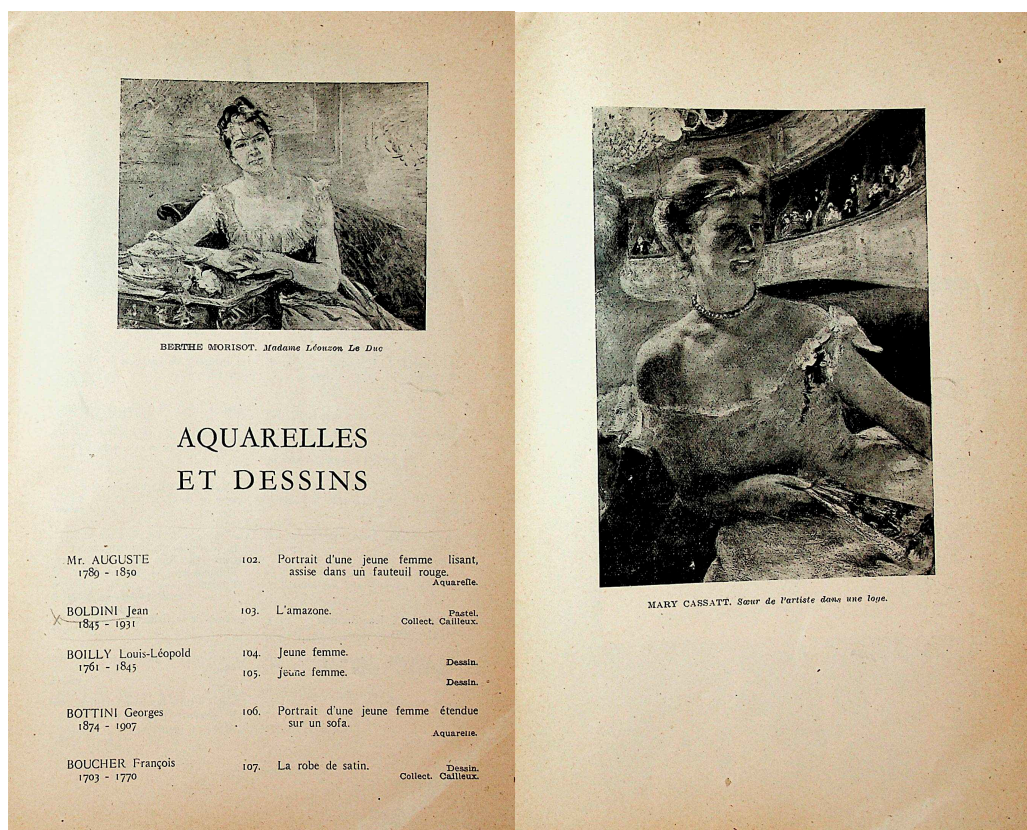
Guimarães Rosa parece ter se interessado pelas imagens de mulheres mais “poderosas” como o retrato de Béatrice d’Este, Duquesa de Milão, pintada por Cosimo Tura; o retrato de Jeanne d’Aragon (Jenne da Folle), mãe do imperador Charles Quinto, pintado por um mestre da legenda de Ste Madeleine; um provável retrato de Catherine de Médicis, pintado por François Clouet (1510-1572); um retrato da rainha Maria Antonieta pintado por François-Hubert Drouais (1727-1775). Outras sinalizações e marcas também se espalham pelas figuras juvenis, tais como dois retratos da *Ecole Française: Jeune femme* (c. 1690), *La jeune frileuse* (1625); outro da *Ecole Ombrienne, Jeune femme* (c. 1465); e uma marcação numa pintura em pastel de uma Amazonas, *l’amazone*, de autoria de Jean Boldini (1845-1931).

Figura 1a – Catálogo da exposição *Cent portraits de femmes*.



FONTE: Biblioteca João Guimarães Rosa – IEB/USP – páginas 09 e 12.

ce buste, qui représentait selon moi tout ce qui vaut que la vie soit vécue, n'intéressait personne. (MONTERLANT, 1949, p 05-06, tradução nossa)

Figura 1b – Catálogo da exposição *Cent portraits de femmes*.

FONTE: Biblioteca João Guimarães Rosa – IEB/USP – páginas 18 e 32

O universo artístico, literário e filosófico de Paris de 1949 foi um dos contextos no qual o autor de *Grande sertão: veredas*, com sua compulsão por anotar, colecionar, organizar e inventar, esteve envolvido. Quanto ao passado do escritor, convém dizer que ele esteve sempre rodeado por mulheres, foi criado pela mãe e bisavó, do mesmo modo que em sua estada em Paris morou com as filhas e Aracy, a esposa. Também conviveu com Maria Martins, expoente artista brasileira no exterior, esposa do embaixador Carlos Martins (curioso que mesmo ao lado de uma notável personalidade feminina como foi a artista, Guimarães Rosa não a cita em seu diário de Paris). É também relevante o impacto que teve a entrada de Aracy Moebius de Carvalho na vida do escritor. Em sua biografia não passa despercebido sua atuação como secretária da embaixada brasileira em Hamburgo, quando trabalhou em prol da liberação de passaportes judeus, tema que ainda hoje desperta curiosidade de roteiristas, cineastas e biógrafos, que resultou, inclusive, na adaptação de uma minissérie para televisão com o título *Passaporte para a Liberdade*<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Produto televisivo escrito por Mário Teixeira e Rachel Anthony, com direção artística de Jayme Monjardim e coprodução da TV Globo com a Sony Pictures, 2022.

Aliás, é recorrente como Aracy é lembrada como heroína e mulher de forte personalidade e para quem foi dedicado o romance que conta a história de luta e justiça, empreendida por uma protagonista nascida mulher, porém guerreira.

O cenário que estamos delineando parte de uma “condição feminina” em plena transformação, em que o debate da emancipação das mulheres rumo à atividade profissional começava a crescer. O período pós-guerra assistiu ao crescimento do consumo de aparelhos eletrodomésticos de modo a introduzir a lógica da praticidade na vida doméstica, o *american way of live* dava, portanto, seus primeiros sopros em direção a um bem-estar material incentivando casais mais jovens a diminuir o número de filhos e tornarem-se usuários regulares de práticas contraceptivas. Embora a exposição *cent portrait de femme* possa ter sido um evento artístico numa época em que emergia o debate sobre a posição das mulheres na sociedade, esse nos pareceu ser um registro no qual acessamos os rastros de um território armado de confrontos, travado em âmbito político, social, filosófico, mas, sobretudo, estético.

Nesse contexto, Guimarães Rosa, evidentemente, entrou em contato com as proposições teóricas advindas do existencialismo e da fenomenologia, duas vertentes filosóficas pulsantes no final da primeira metade do século XX. Segundo François Dosse, nas décadas de 1940 e 1950 o existencialismo estava em plena voga, “e nesse plano Simone de Beauvoir transpõe, para o campo de investigação do feminino, os princípios de Sartre segundo os quais se deve romper com qualquer essencialismo.”<sup>83</sup> Por essa via, tanto para Jean Paul Sartre como para Beauvoir, “a existência precede a essência”. Tais visões de mundo foram capturadas pelo escritor mineiro, principalmente se pensarmos no seu interesse na publicação de *O segundo sexo* de Beauvoir. Sabemos que Guimarães Rosa foi um leitor de Sartre e que por meio dele, possivelmente, tenha chegado ao pensamento provocativo e polêmico da autora. Encontramos, na biblioteca de Guimarães Rosa no IEB/USP, uma versão com marcas de leituras do texto *L’initiation sexuelle de la femme*, escrito por Beauvoir em 1949 e publicado na revista francesa *Les Temps Modernes*, o qual nos servirá como ponto de partida para nossa pesquisa.

---

<sup>83</sup> DOSSE, 2021, p. 169.

## 1.1 Guimarães Rosa e Simone de Beauvoir

Guimarães Rosa parece ter capturado o espírito do tempo ao trazer para sua narrativa a problemática de gênero. Não é um dado fortuito a publicação do livro *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir em 1949<sup>84</sup>, período em que o escritor mineiro esteve servindo em Paris, sobretudo, a considerar que esse não foi um fato que lhe teria passado despercebido. Afinal, nas palavras de François Dosse, em seu livro *A saga dos intelectuais franceses: à prova da história (1944-1968)*<sup>85</sup>, a publicação de Beauvoir foi uma obra que definitivamente marcou toda uma geração de mulheres numa época em que a “França estava empenhada em uma política de natalidade – consensual para gaullistas, democratas-cristãos e comunistas –, visando ao repovoamento do país mortificado pela guerra.”<sup>86</sup> Nesse contexto, complementa Dosse, “a obra de Simone de Beauvoir caiu como um aerólito, tornando-se imediatamente objeto de opróbrio e, até mesmo, de escândalo.”<sup>87</sup>

Uma série de fatos marcaram a agitação causada pela publicação de Beauvoir, entre eles a inclusão do livro no Índice pelo Vaticano, o que o fez ser retirado imediatamente de diversos pontos de venda. Segundo Dosse, “a editora Gallimard [interessada na publicação] planejou denunciar os livreiros da região norte da França por se recusarem a vender o livro”<sup>88</sup> uma vez que teria sido considerada uma obra obscena. A publicação também foi proibida por alguns países incluindo a URSS, as democracias populares e Portugal. Os jornais propagandearam a polarização causada pelo alvoroço, Dosse relata uma manchete no *Le Figaro*, na qual se dizia que com tal publicação “foram atingidos os limites do abjeto”<sup>89</sup>; o Partido Comunista Francês (PCF), adepto à campanha de natalidade, com vistas a “aumentar as fileiras da classe operária”<sup>90</sup>, considerou o livro

---

<sup>84</sup> As obras de Simone de Beauvoir (1908-1986), mesmo que contraditórias do ponto de vista dos movimentos feministas mais recentes, oferecem uma visão amplamente reveladora de sua vida e de seu tempo. Em seu primeiro romance, *A convidada* (1943), explorou os dilemas existencialistas da liberdade, da ação e da responsabilidade individual, temas que abordou igualmente em romances posteriores como *O sangue dos outros* (1944) e *Os mandarins* (1954), obra pela qual recebeu o Prêmio Goncourt e que é considerada a sua obra-prima juntamente com *O segundo sexo* (1949), seu ensaio crítico mais reconhecido e no qual empreende uma profunda análise sobre o papel das mulheres na sociedade.

<sup>85</sup> DOSSE, 2021.

<sup>86</sup> DOSSE, 2021, p. 161.

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 163.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 164.

como um “subproduto da degenerescência burguesa. Resultado de importação oriundo de uma América decadente”, e que pretendia “arrastar a classe operária francesa.”<sup>91</sup>

Todavia, numerosos foram os defensores da obra, a começar pela rede que envolvia a revista *Les Temps Modernes*. Dosse descreve que colegas de Beauvoir manifestaram com firmeza proporcional à severidade das críticas. Colette Audry foi uma delas, colunista da revista e amiga de Beauvoir, se posicionou com paixão em defesa do livro, tornando-se porta-voz dele. Audry adotou, inclusive, um projeto pessoal de escrever uma obra a partir das ideias de Beauvoir “que introduziria a raiva no coração das mulheres, levando-as a se unirem para pôr fim à injustiça de que eram vítimas.”<sup>92</sup> François Dosse complementa: “Com Audry, é uma geração inteira de mulheres jornalistas ou escritoras que se encontram em uma luta comum.”<sup>93</sup> Entre elas encontra-se Françoise d’Eaubonne, jornalista e romancista, autora do livro *Le complexe de Diane* – um livro em defesa das teses de Beauvoir, mas com uma diferença significativa sob um ponto de vista explicitamente feminista. D’Eaubonne escreve para o *Le Figaro Littéraire* (o mesmo jornal que havia tratado o livro de Beauvoir como abjeto) manifestando sua admiração e posicionamento defensivo. Conforme suas palavras: “Depois de ler *O segundo sexo*, sou incapaz de conter meu entusiasmo; finalmente, uma mulher que entendeu nossa condição! [...] Todas nós estamos vingadas.”<sup>94</sup>

As aproximações entre Simone de Beauvoir e Guimarães Rosa começam pelo ano de nascimento, ela nasce em janeiro e ele em junho de 1908. Podemos considerá-los dois intelectuais modernos de uma época atravessada pelas grandes guerras e marcados pelas transformações sociais, políticas e estéticas que emergiram na primeira metade do século XX. Ambos foram testemunhas das lutas feministas que reivindicavam o direito de voto, liberado em fevereiro de 1932 no Brasil, e em agosto de 1944 na França. Do mesmo modo, os dois foram contemporâneos da libertação de Paris em 1944 e assistiram à ascensão do general Charles De Gaulle e, com este, um terreno propício para o surgimento do existencialismo de Jean-Paul Sartre. Sobre essas questões políticas que vigoravam na época, Peter Gay, em *Modernismo: o fascínio da heresia*, afirma que “a cultura francesa transformou todas essas questões em literatura. Parafraseando Voltaire, se Jean-Paul

---

<sup>91</sup> Idem.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 165.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> D’EAUBONNE apud DOSSE, 2021, p. 165

Sartre não existisse, seria necessário inventá-lo.”<sup>95</sup> Evidentemente, as ideias de Sartre interessaram a Guimarães Rosa. Inclusive, a verve filosófica do escritor mineiro teria muito a dialogar com a face literária do filósofo francês. Além do mais, para a crítica da época, uma questão “pessoal provocou discussões desde o começo: era ele (Sartre) um filósofo metido em literatura ou um *littérateur* brincando com filosofia?”<sup>96</sup> As problematizações de Sartre sobre o animal humano e sua condenação à liberdade “livre, no sentido de que ele se torna o autor de seu próprio ser; condenado, no sentido de que essa liberdade acarreta as mais pesadas responsabilidades”<sup>97</sup> é, possivelmente, um dos tantos motivos possíveis que levaram Guimarães Rosa a tornar-se um leitor de sua filosofia.

Sartre, com quem Beauvoir manteve uma espécie de “pacto” poliamoroso, provocou tanto interesse na imprensa francesa que o casal chegou a ser descrito como “o primeiro casal moderno”. Hazel Rowley escreveu, numa biografia que apresenta a vida e os amores de Beauvoir e Sartre, que “Como Abélard e Héloïse, eles estão enterrados em um túmulo conjunto, seus nomes ligados por toda a eternidade. Eles são um dos casais lendários do mundo. Não podemos pensar em um sem pensar no outro.”<sup>98</sup> Certos de que esse é um assunto polêmico, e se prolonga por décadas, mobilizando interesses que vão desde edições especializadas de revistas de filosofia e cultura a pesquisas acadêmicas e biográficas mais aprofundadas, todavia, o que não podemos deixar de destacar é o impacto do pensamento de ambos e o modo como a filosofia de um influenciou o trabalho literário do outro. Sem entrar nos pormenores da questão, Beauvoir foi crítica da filosofia de Sartre, seu modo de pensar foi profundamente desafiador para os seus contemporâneos e se mantém polêmico até os dias atuais. Beauvoir “viveu uma vida épica”, segundo a biógrafa Kate Kirkpatrick, “era uma viajante que cruzava com Picasso, Giacometti, Louis Armstrong e Miles Davis, sem falar de um número monumental de ícones literário, filosófico e feminista do século XX.”<sup>99</sup> Simone de Beauvoir juntamente com Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty e Albert Camus fizeram ressurgir um espírito da vida moderna na Paris do pós-guerra por meio do ambiente coletivo dos cafés parisienses. Espírito que ela mesma denominou de *l'esprit Café de Flore*, por fazer referência ao tão frequentado café

---

<sup>95</sup> GAY, 2009, p. 436.

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> ROWLEY, 2007, p. 09.

<sup>99</sup> KIRKPATRICK, 2020, p. 39.

parisiense, principalmente por ser considerado espaço de emancipação para as mulheres que buscavam um modo de romper com o ambiente familiar.

No interior dos cafés parisienses circularam as ideias existencialistas e a fenomenologia da época. Foi também um espaço o qual o então embaixador João Guimarães Rosa frequentou no transcurso de sua estada na capital francesa. Consta, em seu diário de Paris, uma visita com o artista plástico Cícero Dias ao *Café de Flore*, no dia 3 de março de 1949 está anotado: “No ‘Café Flore’, com Cícero Dias<sup>100</sup>”; “Os bancos do Café de Flore, forrados de tecido escocês, verde, amarelo e preto. (Em cima, 1º. Andar)”<sup>101</sup>. Nos ambientes dos cafés circulava todo um conjunto de temas de interesses do meio intelectual e que convergiam para a discussão de questões literárias, cinematográficas, artísticas e filosóficas, que certamente despertaram a atenção das personalidades brasileiras que frequentavam a capital. Tais espaços de encontro e debate, bastante utilizados durante o período de ocupação de Paris, foram considerados locais de rupturas e representação de um estilo da vida moderna, isso explica o papel de importância que os cafés tiveram nessa época.

Em 17 de março de 1949, Guimarães Rosa faz outro registro em seu diário, num café (possivelmente uma *Brasserie*) ao lado dos companheiros Bello e Mário Calábria:

No ‘Montaigne’, com Bello e Calábria. Dado, ‘Schotch’. Sanduiche. O pianista. Entra uma mulher loira. Seu penteado é uma espécie solerte magnífica de despenteio. Senta-se. Olha o relógio de pulseira. Pega o ‘sac’ (bolsa). Leva a mão a boca, para canalizar o jactozinho de tosse. Mas não é na bolsa: é na algibeira. Tira a carteira da algibeira, verifica seu dinheiro. Depõe a bolsa. Pega o jornal (‘France Presse’). Também leio jornal: o pacto do atlântico, com o mapa.<sup>102</sup>

É curioso como essa pequena nota apresenta, em síntese, a convergência de símbolos muito significativos para a nossa pesquisa: o ambiente público do café e a figura feminina lendo um jornal, duas referências simbólicas que podem estar associadas ao ato emancipatório das mulheres, conforme declarava Beauvoir; aparecem também os companheiros homens, o *schotch* e o piano que emolduram a refinada vida moderna; por

---

<sup>100</sup> Cícero Dias (1907-2003), artista plástico pernambucano que viveu em Paris até os seus últimos anos de vida. Encontra-se sepultado no cemitério Montparnasse, no centro da capital francesa. Guimarães Rosa aproximou-se do pintor no ano de 1942, quando encontrava-se confinado por imbróglia diplomática em um hotel na cidade de Baden-Baden. Guimarães Rosa, na ocasião do encontro, mostra os originais de *Sagarana* (até então não publicados) ao pintor, que se entusiasma com a obra (PEREZ, 1968).

<sup>101</sup> JGR-EO-01,0, p. 18.

<sup>102</sup> JGR-EO-01,0, p. 25.

fim, o título de uma matéria jornalística que sinaliza um pacto continental. Seria esta uma referência ao plano *Marshall* ou uma conexão entre o novo e o antigo mundo?

Segundo Frederico Camargo, o *Diário de Paris* tem uma característica peculiar, pois é composto de transcrição datilografada e registros manuscritos tomados em um ou mais suportes. Dessa forma, houve “a possibilidade de Guimarães Rosa selecionar e alterar os registros a serem transcritos, fato que pode indicar uma menor espontaneidade das anotações.”<sup>103</sup> Isso, para nós, só amplia o seu teor literário, devemos lembrar que trechos idênticos ao registrado no diário foram publicados em *Ave, Palavra*, com o título *Do diário em Paris*<sup>104</sup>.

Algumas leituras que Guimarães Rosa fez em Paris também encontram-se registradas no seu diário. No dia 28 de maio de 1950 está anotado: “‘O ‘espelho’ de Machado de Assis e ‘la Nausée’ (p. 131) de Sartre. M%: l'être et Dieu.”<sup>105</sup> Na biblioteca de Guimarães Rosa é possível ver o romance *A náusea* de Sartre, além das obras *Situações I*, *Situações II* – trabalhos voltados à crítica literária – e o livro de contos *O muro*. Para Luana Alves dos Santos, que analisou as respectivas obras na dissertação “*Jagunços em situação*”: *os matizes de um diálogo entre Sartre, Rosa e Riobaldo*<sup>106</sup>, o escritor mineiro articula elementos do “romance metafísico” de Sartre na elaboração da experiência vivida e narrada por Riobaldo – o texto *Que é Literatura?* do volume *Situações I*, dialoga com a escrita do *Grande sertão: veredas* numa espécie de “movimento metalinguístico”, enquanto reflete “sobre o ato de escrever e *como* contar uma estória”.<sup>107</sup>

No diário de Paris não há referência ao nome de Simone de Beauvoir, menos ainda à publicação de seu livro, *O segundo sexo*. Guimarães Rosa parece abster-se da polêmica em torno da autora, como era próprio de sua personalidade quieta. Todavia, dois volumes da revista *Les Temps Modernes*, os números 41 e 43, também podem ser encontrados em sua biblioteca no IEB/USP. Por aí vemos que não foram somente os textos de Sartre que despertaram o seu interesse. Na edição 43, de maio de 1949, Beauvoir publica o texto *L'initiation sexuelle de la femme*, sendo o texto de abertura da edição. O exemplar conservado de Guimarães Rosa possui marcas de carimbo com suas iniciais (G.R.) na contracapa e na primeira página do texto e, das suas trinta e quatro páginas, sete

---

<sup>103</sup> CAMARCO, 2013, p. 35.

<sup>104</sup> ROSA, 2001.

<sup>105</sup> Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-EO-01,0.

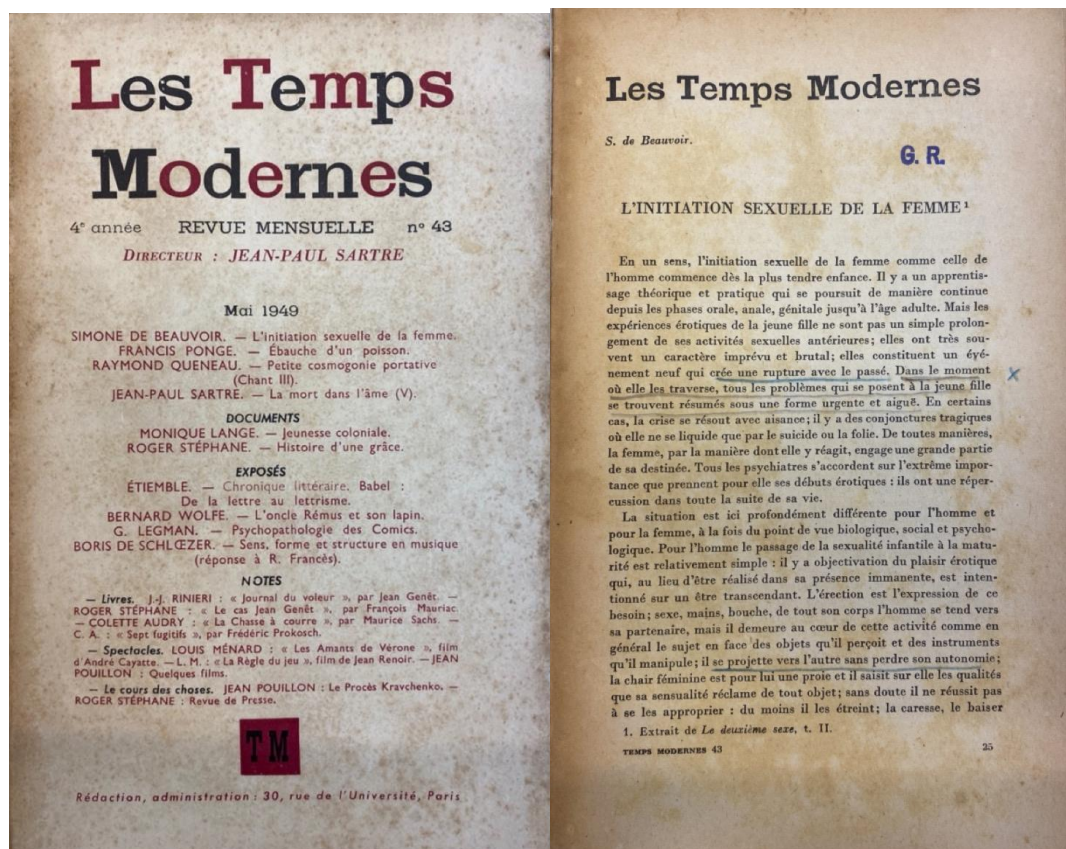
<sup>106</sup> SANTOS, 2018.

<sup>107</sup> SANTOS, 2018, p. 88-89, grifo da autora.



possuem marcas de leitura em lápis de cor azul claro. Ao todo são vinte e duas marcas de leitura distinguidas da seguinte maneira: linhas sublinhadas; um sinal com x na primeira página; traços simples ou duplos na vertical (desenhados na lateral dos parágrafos); uma escrita da palavra “coisa” na página 798 e traço duplo com uma exclamação na página 799 (conforme Anexo B).

Figura 2 – Revista *Les Temps Modernes*, nº 43 de maio de 1949.



Fonte: Biblioteca João Guimarães Rosa IEB/USP, capa e primeira página do texto *L'initiation Sexuelle de la Femme* de Simone de Beauvoir.

O texto de Beauvoir, que hoje integra o segundo tomo de *O segundo sexo*, inicia com uma abordagem comparada, articulando os contrastes entre a iniciação sexual de um garoto e de uma jovem menina. Ela entende que os efeitos da iniciação erótica de uma mulher são bem diferentes se comparados aos do garoto, sobretudo porque as marcas dessa iniciação repercutirão na vida da menina, constituindo assim, uma verdadeira ruptura com o passado:

Mas as experiências eróticas da jovem não são um simples prolongamento de suas atividades sexuais anteriores; têm muitas vezes um caráter imprevisto e brutal; constituem sempre um acontecimento

novo que cria uma ruptura com o passado. Todos os problemas que se apresentam à jovem acham-se resumidos de uma forma urgente e aguda no momento em que ela os vive.<sup>108</sup>

A primeira marcação de leitura encontra-se de forma sublinhada e com um x na lateral. É praticamente inevitável a associação entre as palavras “traverse” com “travessia”. Em Beauvoir, a construção “*Dans le moment où elle les traverse*” denota um movimento de passagem e refere-se à mudança de estado de menina (*jeune fille*) à condição de mulher (*femme*), estado, portanto, de maturidade, cujo gatilho decorre da experiência erótica da jovem. Esse movimento de passagem é, nas palavras de Beauvoir, uma experiência brutal que provoca rupturas com o passado.

De uma maneira geral, toda ‘passagem’ é angustiante por causa de seu caráter definitivo, irreversível: tornar-se mulher é romper sem apelo com o passado, mas essa é mais dramática; não cria somente um hiato entre o ontem e o amanhã, mas arranca também a jovem do mundo imaginário [...]<sup>109</sup>

Convém dizer que o tema da travessia, como sentido de estado movente ou passagem de um estado a outro, reaparece na obra homônima de Paul B. Preciado, *Um apartamento em Urano: Crônicas de uma travessia*<sup>110</sup>. Preciado, além de ser um pensador que investiga a si mesmo como um corpo que transiciona de um sexo a outro, é um filósofo que explora as barreiras limítrofes do conhecimento hegemônico. A versão do título para a publicação brasileira não deixa de ser uma metáfora de uma viagem distante: real e imaginária, uma referência à ruptura dos espaços fronteiriços.<sup>111</sup>

No *Grande sertão: veredas*, a travessia, se pensada do ponto de vista autobiográfico, seria a jornada de vida de Riobaldo (ou do autor), pela busca por entender o estado movente do mundo e das coisas. “Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais

---

<sup>108</sup> Citaremos a 2ª versão brasileira, editada pela Nova Fronteira, em 2009, com tradução de Sérgio Milliet. Em nota, transcreveremos a versão original similar à edição de Guimarães Rosa, com trechos sublinhados quando houver: “Mais les expériences érotiques de la jeune fille ne sont pas un simple prolongement de ses activités sexuelles antérieures; elles ont très souvent un caractère imprévu et brutal; elles constituent un événement neuf qui créé une rupture avec le passé. Dans le moment où elle les traverse, tous les problèmes qui se posent à la jeune fille se trouvent résumés sous une forme urgente et aiguë.” (BEAUVOIR, 2009, p. 32; BEAUVOIR, 1949, p. 770)

<sup>109</sup> Ibidem, p. 255.

<sup>110</sup> PRECIADO, 2019.

<sup>111</sup> Voltaremos a essa questão futuramente.

longe.”<sup>112</sup> Mas, do ponto de vista da experiência amorosa, a travessia de Riobaldo e Diadorim no rio São Francisco não deixa de ser, conforme demonstraremos, o momento em que se assinala iniciação sexual de Riobaldo, talvez de Diadorim, contudo é Riobaldo que relata um estado de excitação, misturado com desejo, atração, medo e vergonha, seguido de uma “transformação, pesável”. No limiar entre ficção e “realidade”, os dois garotos simulam uma metáfora do coito, “Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro, guiando meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio do Chico, na canoa afundadeira.”<sup>113</sup>

Para empreender uma leitura do encontro entre Riobaldo e o Menino, nas águas caudalosas do São Francisco, sob o prisma de uma iniciação sexual, nos termos do que escreveu Beauvoir, e lido por Guimarães Rosa, é preciso retomar aquela declaração do autor quanto a sua criação literária: “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.”<sup>114</sup> As subversões de gênero empregadas por Guimarães Rosa, quanto ao modelo descritivo de Beauvoir, é o elemento que nos interessa mais precisamente, esse contato do escritor com o universo crítico ao patriarcado, embebido de filosofia, mística e poesia não deixa de ser igualmente uma ruptura paradigmática. Isto é, Beauvoir estava propondo uma ruptura epistemológica com a perspectiva naturalista e essencialista do gênero, contra os processos de transformação da história em natureza, do arbítrio cultural em natural.

Judith Butler nos recorda que, para Beauvoir:

‘o corpo é uma situação’, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo.<sup>115</sup>

As categorias natureza e cultura estão aí postas, envolvidas no que se tornará o fundamento do pensamento beauvoïniano, “*On ne naît pas femme: on le devient*”<sup>116</sup>,

---

<sup>112</sup> ROSA, 2015a, p. 440.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 335.

<sup>114</sup> ROSA, 2006, p. 77.

<sup>115</sup> BUTLER, 2014, p. 29.

<sup>116</sup> “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 187).

sentença que nega o determinismo de nascença como única forma de inscrição do gênero, ao passo que afirma a existência, o *Ser*, cuja condição para a transformação do gênero feminino, isto é, tornar-se mulher, deve necessariamente passar pela conquista de sua autonomia. Segundo Dosse, “no fundo, ela defende logicamente uma posição existencialista inscrita no interior da filosofia sartriana da liberdade, em que a existência precede a essência.”<sup>117</sup> Nesse sentido, as mulheres possuem a chance de escolher além da liberdade de rebelar-se: “Elas devem partir à conquista da igualdade dos direitos [...] Em Beauvoir, portanto, encontramos efetivamente uma apropriação dos postulados do existencialismo, hostil a qualquer mobilidade.”<sup>118</sup>

No texto de Beauvoir, a questão da autonomia do sexo feminino vincula-se a uma outra, de ordem anatômica, e numa antinomia de dois órgãos, a vagina e o clitóris. Este último é o “centro do erotismo feminino”, enquanto a vagina ocupa uma posição secundária. Nessa passagem sobre a anatomia do órgão genital da mulher, a versão de Guimarães Rosa encontra-se marcada com uma linha vertical na lateral de duas/três linhas: “O sistema clitoridiano não se modifica na idade adulta e a mulher conserva durante toda a vida essa autonomia erótica”<sup>119</sup>, posição de relevância para o clitóris uma vez que, na estrutura patriarcal, ele não desempenha papel importante para a procriação. A vagina, pelo contrário, é por onde a mulher é penetrada e fecundada, “É pela vagina que a mulher é penetrada e fecundada, e a vagina se torna centro erótico pela intervenção do homem, intervenção esta que constitui uma espécie de violação”; “é uma violência que a faz passar de moça a mulher”<sup>120</sup>, lançando a jovem menina para uma vida de esposa.

Nessa parte do texto, Beauvoir cita o relatório Kinsey, ao investigar a fisiologia vaginal. Ela infere que os dados da anatomia da mulher são muito vagos, enquanto que o relatório diz ser totalmente possível proceder com operações cirúrgicas no interior da vagina, porque grande parte não seria inervada, não havendo necessidade de se recorrer à anestesia: “Demonstrou-se, que no interior da vagina, os nervos se localizam numa zona situada na face interna próxima à base do clitóris.”<sup>121</sup> Alfred Kinsey foi quem, nos anos

---

<sup>117</sup> DOSSE, 2020, p. 168.

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> “Le système clitoridien ne se modifie pas dans l’âge adulte; et la femme conserve toute sa vie cette autonomie érotique” (BEAUVOIR, 2009, p. 251; 1949, p.770).

<sup>120</sup> “il ne devient une centre érotique que par l’intervention du mâle et celle-ci constitue toujours une sorte de viol”, é, portanto, “[...]une violence qui la change de fille em femme” (BEAUVOIR, 2009, p. 251; 1949, p.770).

<sup>121</sup> “On a démontré qu’à l’intérieur du vagin les nerfs sont localisés dans une zone située dans la paroi interne proche de la base du clitoris.” (o relatório Kinsey *apud* BEAUVOIR, 2009, p. 251; 1949, p. 771). A informação é hoje desatualizada e demonstra os tipos de

1940, retomou a teoria da homossexualidade, tida até então como inversão sexual, para transformá-la na relação amorosa entre duas pessoas do mesmo sexo sob um viés da ciência médica. A partir de então a abordagem entre homossexualidade e heterossexualidade começou a mudar de sentido. É no mesmo período que aparece a terminologia “psicopata transexual” para caracterizar o “indivíduo doente que decide viver e de se apresentar como um membro do sexo ao qual ele não pertence.”<sup>122</sup> As primeiras cirurgias de mudança de sexo também começam a ser realizadas por volta dos anos 1930 e 1940.

O interesse de Kinsey é, evidentemente, um interesse médico e psiquiátrico em torno das questões do sexo, incluindo operações cirúrgicas que, do ponto de vista da medicina, acabam por produzir categorização e classificações sobre o sexo. Na passagem em que Beauvoir cita o relatório Kinsey, investigação de vertente bem machista por sinal, ela inclui uma nota de rodapé com o trecho da obra *Études de psychologie sexuelle* (Estudos de psicologia sexual) de H. Ellis, em que relata uma lista de objetos encontrados no interior da vagina de mulheres e extraídos por intervenção cirúrgica. Na versão de Guimarães Rosa, as palavras “crayons” (lápiz), “brosses à dents” (escovas de dentes) e “riunotama” (palavra não dicionarizada em português nem em francês) encontram-se sublinhadas.

Por meio da reflexão acerca da anatomia da vagina e sua posição no ato sexual, Beauvoir elabora sua proposição do sexo feminino como submisso, classificando-o como *objeto* do homem, pois “O coito não poderia ser realizado sem o consentimento do macho, e é a sua satisfação que constitui o fim natural do ato. A fecundação pode realizar-se sem que a mulher sinta o menor prazer.”<sup>123</sup> Por essa via, Beauvoir demonstra a relação assimétrica entre homens e mulheres, pois a elas não é concedido espaço de escolha. Desse modo, a civilização patriarcal condenou as mulheres à castidade.

Beauvoir observa, também, que por meio do vocabulário erótico, o universo masculino está impregnado de uma linguagem militar e de sujeição quanto ao sexo oposto, palavras como “possuir” e “dominar” são facilmente encontradas no jargão popular para se referir ao ato sexual.

---

<sup>122</sup> PRECIADO, 2021, p. 98.

<sup>123</sup> “Le coite ne seurait se produire sans le consentement mâle et c’est la satisfaction du mâle qui en est le terme naturel. La fécondation peut se produire sans que la femme en éprouve aucun plaisir” (BEAUVOIR, 2009, p. 251; 1949, p. 772).

O amante tem o ímpeto do soldado, seu sexo retesa-se como um arco, quando ejacula ‘descarrega’, é uma metralhadora, um canhão; fala de ataque, de assalto, de vitória. Há em seu ato sexual um sabor de heroísmo. ‘Consistindo o ato gerador na ocupação de um ser por outro’, escreve Benda, impõe por um lado a ideia de um conquistador e por outro de algo conquistado. Por isso, quando tratam de suas relações amorosas, os mais civilizados falam de conquista, de ataque, de assalto, de assédio, de defesa, de derrota, de capitulação, moldando nitidamente a ideia de amor na ideia de guerra.<sup>124</sup>

A versão de Guimarães Rosa está sublinhada no trecho “*Il y a dans son rut on ne sait quel goût d'héroïsme.*” O trecho é por demais sugestivo em se considerando o enredo de *Grande sertão: veredas*: uma história que combina amor, sexo e guerra. Sem nos precipitarmos em paralelismos simplistas, a correlação entre sexo e batalha não é algo genuíno do texto de Beauvoir, tampouco de Guimarães Rosa, e a correlação entre romance e filosofia dos dois autores poderia ser um mero ponto de intersecção, se desconsideramos o impacto que a publicação de Beauvoir teve para a sua época. Em se tratando da relevância de suas proposições, Beauvoir lançou o debate de gênero para uma dimensão até então pouco discutida.

Convém destacar que não estamos em uma busca genética do romance nem mesmo das origens de Diadorim, não é essa nossa abordagem, mas de nos aproximar do que foi o ambiente ou a atmosfera na qual o autor esteve mergulhado e nos anos em que precederam sua publicação. Se se pensarmos do ponto de vista do observador atento que foi Guimarães Rosa, tanto o catálogo da exposição *Cent portraits de femmes* quanto o texto de Beauvoir, ambos com marcas de leitura, assinalam minimamente seu interesse pela perspectiva de gênero e do papel social desempenhado pelas mulheres de sua época. Ademais, *O segundo sexo* oferece como contribuição ao patriarcado a urgente necessidade de mudança de comportamento, exigindo que homens, em sua confortável posição social, pudessem revisitar a história das mulheres sob outro ângulo. Beauvoir estaria, portanto, convocando seus “fraternos” a uma mudança de olhar e de postura. Evidentemente a ambição da filósofa não era de elaborar uma teoria feminista, tal como revela em seu livro *A força das coisas*: “Eu falei da maneira como esse livro foi concebido: quase por acaso; pretendendo falar de mim, percebi que eu tinha de descrever

---

<sup>124</sup> “L'amant a la fougue d'un soldat, son sexe se bande comme un arc, quand il éjacule il « décharge », c'est une mitrailleuse, un canon; il parle d'attaque, d'assaut, de victoire. Il y a dans son rut on ne sait quel goût d'héroïsme. « L'acte générateur consistant dans l'occupation d'un être par un autre être, écrit Benda, impose d'une part l'idée d'un conquérant, d'autre part d'une chose conquise. Aussi bien, lorsqu'ils traitent de leurs rapports d'amour, les plus civilisés parlent-ils de conquête, d'attaque, d'assaut, de siège et de défense, de défaite, de capitulation, calquant nettement l'idée de l'amour sur celle de guerre.” (BEAUVOIR, 2009, p. 252; 1949, p.)

a condição feminina.”<sup>125</sup> Julia Kristeva sinaliza a relevância de sua obra no transcurso do tempo:

De modo paradoxal, ao se libertar ela mesma por meio da escrita, ao se deixar amar/desamar, assimilar/absorver pelas feministas, por aquelas que não sabem que são feministas e por aquelas que não o querem ser, Beauvoir iniciou mais uma revolução antropológica do que instituiu uma ‘obra’ filosófica ou militante.<sup>126</sup>

A obra de Beauvoir e seu impacto nas relações humanas, sobretudo no que concerne às relações sexuais e de assujeitamento das mulheres, contribui para a construção de uma matriz de pensamento voltado à emancipação feminina, ao passo que promove uma revolução cultural e antropológica no momento em que aporta outros instrumentos de compreensão para a até então ordem “natural” e essencialista do sexo, causando, assim, rupturas no paradigma vigente. Tudo isso nos parece bastante interessante quando resgatamos as memórias e cartas de Guimarães Rosa por intermédio de sua filha Vilma Guimarães Rosa, ao relatar que o pai teria iniciado a escrita do *Grande sertão: veredas* em Paris: “Comentei achar curioso que estivesse escrevendo sobre o sertão em Paris, longe do verdadeiro sertão. Ele [João Guimarães Rosa] explicou-me [...]: ‘meu sertão é metafísico’”.<sup>127</sup>

Sertão metafísico eclipsado de volúpia masculina, movido pela libido dos homens, que mesmo em guerra almejam um corpo de mulher. Riobaldo, a figura contraditoriamente masculina do romance, não consegue evitar uma narração entremeada de guerra e erotismo. Na fazenda São Serafim, por exemplo, sob a chefia de Zé Bebelo, o bando de jagunços “lambia guerra”. Riobaldo relata uma série de práticas e abusos sexuais. Aqueles homens de armas, mesmo em batalha, não abandonavam a ideia de “servergonhagem”. Numa paragem, antes de seguirem para batalha, Riobaldo lembra de um jagunço chamado Pitolô, “cabra destemido, com crimes nos manjões perto para cima de Januária; mas era nascido no barranco”<sup>128</sup>, esse tal Pitolô gostava de contar “casos de muito amor”. Diadorim, figura não menos masculina, às vezes gostava das histórias, “[m]as Diadorim sabia era de guerra”, e para Riobaldo, “no gozo de minha ideia, era que o amor virava servergonhagem.” Enquanto o Pitolô contava história de acasalamento “– Andorinha que vem e que vai, quer é ir bem pousar nas duas torres da matriz de

<sup>125</sup> BEAUVOIR, 2009, p. 203.

<sup>126</sup> KRISTEVA, 2010, p. 17.

<sup>127</sup> ROSA, V. G., 2008, p. 55.

<sup>128</sup> ROSA, 2015a, p. 260.

Carinhonha...”, Riobaldo se perdia no meio de excitante imaginação, com vontade de passar a mão no corpo de Diadorim: “Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido.”<sup>129</sup> Em oposição a esse pensamento, a lembrança de Otacília vem logo em seguida, marcada pela posição de esposa que ocupa, “no escasso, pensei. Nela, para ser minha mulher, aqueles usos-frutos.”<sup>130</sup> Otacília não deixa de ser a metáfora da mulher relegada a sua condição de esposa, cujo destino lhe reserva o lar e a procriação.

Na espera da tocaia, a tentação sexual daqueles homens tende a aumentar. Riobaldo encontra um tal Conceição, “que jazia vadio deitado, se ocultando atrás de fechadas môtas”, e ao ser surpreendido, o jagunço Conceição justifica seu ato de apetite sexual “– ‘É essa natureza da gente...’ –”. Fala que reforça o imaginário masculino vertido aos prazeres sexuais. Riobaldo também estava em busca de um “divertimento de alívio”, relata sua necessidade de “mulher ministrada, da vaca e do leite”. Encara Diadorim com olhar lascivo, mas não consegue se desligar daquele tino de ideia, porque de Diadorim ele “deveria de conservar um nojo”, mesmo vendo no amigo de armas a figura paramentada de guerreiro, o que lhe excita: “– como ele principiava a rir, quente, nos olhos, antes de expor o riso daquela boca; como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente.”<sup>131</sup> E complementa: “eu queria um sinapismo, botim reiuno, duro, redomão”. A descrição de Diadorim é a formulação de uma imagem que funde linguajar de guerra com uma forte imaginação sexual: as mãos em rédeas, o rifle, o botim reiuno, duro, correspondem a uma espécie de sinédoque que, por extensão, busca expressar a força da virilidade, do controle e dominação, acompanhado dos significados que vinculam soberania e força, características heroicas mescladas com a potencialidade sexual masculina.

O desfecho desse intervalo de batalha desemboca em uma cena de masturbação de Riobaldo, rebuscada em descrições eróticas do amigo Diadorim:

De Diadorim não me apartava. Cobiçasse de comer e beber os sobejos dele, queria pôr a mão onde ele tinha pegado. Pois, por que? Eu estava calado, eu estava quieto. Eu estremecia sem tremer. Porque eu desconfiava mesmo de mim não queria existir em tenção soez. Eu não dizia nada, não tinha coragem.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 262.



A noite que houve, em que eu, deitado, confesso, **não dormia; com dura mão sofri meus ímpetos, minha força desperdiçada**; de tudo me prostrei. Ao que me veio uma ânsia. Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor.<sup>133</sup>

A descrição desse prazer masculino espelha-se naquilo que Simone de Beauvoir definiu de “objetivação do prazer erótico” masculino. Para ela, o orgasmo e a prática sexual do homem têm um objetivo fisiológico preciso: “pela ejaculação, o macho descarrega as secreções que lhe pesam; depois do ato ele alcança um alívio que é acompanhado sempre de prazer, e certamente não era só o prazer que era visado, mesmo porque é seguido muitas vezes de decepção.”<sup>134</sup> O trecho sublinhado corresponde a uma marcação lateral na edição de Guimarães Rosa. Essa passagem pode ser relacionada à narração de Riobaldo ao falar dessa “decepção” pós-gozo, ele sente vontade de limpar-se e mudar de rumo “vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor.”<sup>135</sup> Riobaldo, como uma personagem de ficção, carrega certos aspectos de verossimilhança, daí que o paralelo entre a concretude de seu gozo com a descrição de Beauvoir poderia apresentar-se como correto. No entanto, o prazer de Riobaldo não reflete o seu desejo, Riobaldo gostaria de pegar Diadorim, abraçá-lo, “beber e comer os sobejos dele”. Disso deriva uma relação amorosa de outra ordem, homoerótica, portanto. É do impedimento moral e social desse ato de caráter homossexual que depende a preservação e assegura a virgindade de Diadorim. Antes, porém, de entrarmos numa análise mais cautelosa a respeito da virgindade no *Grande sertão: veredas*, cabe apresentar o modo como Beauvoir trata o assunto.

A tradição tem por hábito afirmar que uma mulher virgem é sinônimo de pureza e inocência. No entanto, Beauvoir mostra o contrário, afirmando que não é somente pelas mãos de um homem que a mulher conhece o prazer, e que essa visão não deixa de ser outro modo de manifestação da vontade masculina de dominação, “que deseja que sua companheira nada tenha de autônomo”.

O clima em que a sexualidade feminina desperta é, pois, completamente diferente daquele que o adolescente encontra em torno de si. Por outro lado, no momento em que se defronta a primeira vez com o homem, sua atitude erótica é muito complexa. Não é verdade, como se pretendeu por

<sup>133</sup> Idem, grifo nosso.

<sup>134</sup> “[...] après ler rut, il obtient une complete délivrance qui s’accompagne à coup sûr de plaisir. Et certes le plaisir n’était pas seul visé; il est suivi souvent d’une deception” (BEAUVOIR, 2009, p. 250; 1949, p. 770).

<sup>135</sup> ROSA, 2015a, p. 262.

vezes, que a virgem não conheça o desejo e que seja o homem quem lhe desperte a sensualidade; essa lenda evidencia mais uma vez a vontade de domínio do homem que deseja que sua companheira nada tenha de autônomo, nem sequer o desejo que ela tem dele. Na realidade, no homem também é muitas vezes o contato com a mulher que suscita o desejo e, inversamente, a maioria das moças aspira febrilmente às carícias antes que qualquer mão as tenha tocado.<sup>136</sup>

Na versão de Guimarães Rosa, essa é a página que contém mais marcas de leitura e que trata do tema da virgindade. Os trechos além de sublinhados foram marcados com traços duplos na lateral.

Uma característica da escrita de Beauvoir é a articulação dos seus argumentos com citações literárias. Nesse caso, ao escrever sobre virgindade, ela mobiliza trechos da autobiografia de Isadora Duncan, a obra *Ma vie*, e uma extensa citação do livro *La femme frigide*, de Wilhelm Stekel. Todo o trecho do livro de Stekel, na edição de Guimarães Rosa, encontra-se assinalado com um traço simples na lateral. Para Beauvoir, “a inquietação virginal não se traduz por uma necessidade precisa: a virgem não sabe exatamente o que quer. Nela sobrevive o erotismo agressivo da infância [...]”<sup>137</sup>. Esse é um tipo de sensualidade e erotismo que se realiza a despeito da presença masculina. Do “erotismo agressivo da infância” a virgem guarda aquela insaciável vontade de pegar e se agarrar às coisas, cuja necessidade volta-se para as sensações sinestésicas, “qualidades que lhe foram reveladas como valores através do gosto, do olfato, do tato”; vontade por meio da qual “a sexualidade não é um campo isolado, prolonga os sonhos e as alegrias da sensualidade; as crianças e os adolescentes de ambos os sexos apreciam o liso, o cremoso, o acetinado, o fofo, o elástico.”<sup>138</sup> Na versão de Guimarães Rosa, aparecem sublinhadas as palavras “*le crémeux, le satiné, l’élastique*” e sinalizadas com traço duplo na lateral.

A descrição feita por Beauvoir é sugestiva para pensarmos na aparição de Diadorim como Menino. A cena da travessia do São Francisco, que analisaremos nos

---

<sup>136</sup> “Le climat dans lequel s’éveille la sexualité féminine est donc tout a fait autre que celui que rencontre autour de lui l’adolescent. D’autre part, au moment où la femme affronte le mâle por la première fois, son attitude érotique est très complexe. Il n’est pas vrai, comme on l’a prétendu parfois, que la vierge ne connaisse pas le désir et que ce soit l’homme qui éveille sa sensualité; cette legende trahit encore une fois le goût de domination du mâle qui veut qu’en sa compagne rien e soit autonome, pas même l’envie qu’elle a de lui; en fait chez l’homme aussi c’est souvent le contact de la femme qui suscite. le désir, et inversement la plupart des jeunes filles appellent fièvreusement des caresses avant qu’aucune main les ait jamais effleurées.” (BEAUVOIR, 2009, p. 252; 1949, p. 774).

<sup>137</sup> Ibidem, p. 253.

<sup>138</sup> Idem.

capítulos seguintes, revela uma figura muito segura de si, agressiva inclusive, mas angelical – que aprecia a natureza não somente pelos olhos, mas pelo gosto e tato: “– Amigo, quer de comer? Está com fome?” – ele me perguntou. E me deu a rapadura e o queijo. Ele mesmo, só tocou em miga. Estava pitando. Acabou de pitar, apanhava talos de capim-capivara, e mastigava.”<sup>139</sup> Também nos parece muito próxima a atitude de Diadorim-Menino na canoa de volta da travessia: “O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando”, águas que corriam pelos dedos acedendo aos sentidos de uma sensualidade tátil e contemplativa. Vale lembrar que, mesmo adulto, Diadorim ainda em sua virgindade primordial, preserva essa atitude contemplativa para a beleza do mundo.

Nesse ponto da sensibilidade de Diadorim – olhar voltado para as “quisquilhas” do mundo e sem um fim preciso –, poderíamos imaginar o *locus* do seu erotismo virginal que é, numa perspectiva beauvoiriana, “ambíguo”: “Os próprios elementos do erotismo passivo são ambíguos”<sup>140</sup>, além do mais, a virgem não tem a experiência vivida de quem a condene à passividade. Assim, a dicotomia passividade versus atividade, que caracterizam uma distinção dos comportamentos masculino e feminino, também é colocada à prova, pois Beauvoir considera que a passividade não é pura inércia e que o desejo e a volúpia exigem tanto da mulher como do homem “um dispêndio vital”: “receptiva, a necessidade feminina é em certo sentido ativa, manifesta-se por um aumento de tônus nervoso e muscular.”<sup>141</sup> Nessa passagem, Beauvoir chega à frigidez das mulheres apáticas, tema que se desenrola por longas páginas. Aliás, a visão fisiológica e anatômica do texto de Beauvoir é criticada, hoje, por ser limitada e datada quanto à sexologia feminina. Mas, a frigidez é tratada como um “castigo que a mulher impõe tanto a si mesma quanto a seu parceiro”, pois “ferida em sua vaidade, ela tem rancor contra ele e contra si própria e se proíbe o prazer.”<sup>142</sup> Questão vista como uma autopunição, do mesmo modo como o masoquismo feminino, assunto que parece ter interessado a Guimarães Rosa, pois em sua versão encontra-se marcado o trecho:

O masoquismo aparece quando o indivíduo escolhe fazer-se constituir em pura coisa pela consciência de outrem, representar-se a si mesmo como coisa, fingir ser uma coisa. ‘O masoquismo é uma tentativa, não de fascinar o outro pela minha objetividade, mas sim de me fazer fascinar a

<sup>139</sup> ROSA, 2015a, p. 98.

<sup>140</sup> BEAUVOIR, 2008, p. 254.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 255.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 269.

mim mesmo pela minha objetividade para outrem.’ A Juliette, de Sade, ou a jovem virgem de *Philosophie dans le boudoir*, que se entregam ao macho de todos os modos possíveis, mas para seu próprio prazer, não são de modo algum masoquistas.<sup>143</sup>

A versão marcada de Guimarães Rosa reforça a palavra “coisa”, pois a escreve como marginalia da página. Nesse trecho, a noção de “coisa” como objeto do desejo de outra pessoa é considerada masoquismo, situação que se revela “quando o indivíduo escolhe fazer-se constituir em pura coisa pela consciência de outrem”<sup>144</sup>. Condição que pode ser superada. Nesse ponto, Beauvoir fala de transcendência, uma vez que a “mulher pode transcender as carícias, a comoção, a penetração para seu próprio prazer, mantendo assim a afirmação de sua subjetividade; ela pode também procurar a união como o amante e dar-se a ele, o que significa uma superação de si e não uma abdicação.”<sup>145</sup>

O cenário apresentado por Beauvoir ressalta as assimetrias da vida sexual masculina e feminina. Ela escancara o fosso cultural existente entre homens e mulheres, assinalando grandes disparidades de gênero num mundo dominado pelas hierarquias e lógicas do poder heteropatriarcal. É importante que se diga que o lugar do qual Beauvoir fala e o prisma pelo qual analisou os papéis de gênero na sociedade partem de sua posição burguesa e confortável. Ela mesma destacou seus privilégios por ter tido acesso aos espaços acadêmicos e pela atividade de escritora que exerceu. Funções que possivelmente alimentaram sua crítica ao confinamento das mulheres ao espaço doméstico – condição histórica e culturalmente construída para o papel social da esposa. Esse foi o seu projeto de emancipação e libertação do sexo feminino, que em diálogo com o existencialismo buscou uma saída da situação de imanência na qual as mulheres se encontravam para alcançarem o *ser* da transcendência.

## 1.2 Imanência e transcendência

A ideia de transcendência aparece implícita no motivo da travessia em *Grande sertão: veredas*, e pode ser percebida na vontade de superação do mal, na busca pela

---

<sup>143</sup> “Le masochisme apparaît quand l’individu choisit de se faire constituer en pure chose par la conscience d’autrui, de se représenter à soi-même comme chose, de jouer à être une chose. « Le masochisme est une tentative non pour fasciner l’autre par mon objectivité mais pour me faire fasciner moi-même par mon objectivité pour autrui. » La Juliette de Sade ou la jeune pucelle de La Philosophie dans le boudoir qui se livrent au mâle de toutes manières possibles mais à fin de leur propre plaisir ne sont aucunement masochistes.” (BEAUVOIR, 2009, p. 269; 1949, p. 798).

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 268.

liberdade, no desejo de transposição dos valores e limites condicionantes da vida social (os princípios cristãos, as hierarquias do Estado, as divisões de classe, os papéis familiares e as barreiras linguísticas). A passagem pelo Liso do Sussuarão também simboliza, como metáfora, essa vontade de ruptura, e do mesmo modo Diadorim, pois sua forma e existência não deixam de ser uma saída da condição feminina enquanto o *Outro* do masculino em direção a um ato de transcendência, segundo as proposições existencialistas de Simone de Beauvoir.

As noções de transcendência e imanência em Beauvoir não correspondem ao sentido expresso na filosofia naturalista dos pré-socráticos. Ocupados com a dinâmica da vida na natureza (*physis*), os filósofos da natureza investiram no princípio da imanência como modo de compreender a vida — ideia de que tudo se faz e desfaz a partir dos quatro elementos: água, fogo, terra e ar. A noção de fluxo, na filosofia heraclitiana, por exemplo, entende que nada se perde, tudo se transforma, tudo permanece, tudo é mobilidade. A essa noção de imanência opõe-se a de transcendência. Dois conceitos opostos que implicam maneiras radicais de encarar a vida.

A noção de transcendência, segundo Nicola Abbagnano, está ligada a dois significados distintos – um, que corresponde ao “estado ou condição do princípio divino, do ser além de tudo, de toda experiência humana (enquanto experiência de coisas) ou do próprio ser”<sup>146</sup>; e um segundo, que está relacionado ao “ato de estabelecer uma relação que exclua a unificação ou a identificação dos termos.”<sup>147</sup> Na perspectiva divina, a ideia de transcendência vincula-se à concepção neoplatônica, para a qual a divindade está além da substância, do ser e da mente. Abbagnano retoma a ideia de Proclo, que diz: “Além de todos os corpos está a substância da alma; além de todas as almas, a natureza inteligível: além de todas as substâncias inteligíveis, está o Uno.”<sup>148</sup> A essa acepção é possível aproximar o sentido de *coincidentia oppositorum* que investigaremos no terceiro capítulo, pois seu sentido também visa exprimir a infinitude de Deus, que seria a coincidência do máximo e do mínimo, do tudo e do nada, do criar e do criado, da complicação e da explicação, que não pode ser entendido nem apreendido pelo homem porque compreende todas as oposições do universo.

Santo Agostinho, em sua filosofia cristã-medieval, entende a transcendência como uma forma de alcançar a “verdade” na alma que, segundo seus preceitos, é Deus mesmo

---

<sup>146</sup> ABBAGNANO, 2007, p. 970.

<sup>147</sup> Idem.

<sup>148</sup> PROCLO apud ABBAGNANO, 2007, p. 970.

e sua presença na alma humana. Nesse sentido, a transcendência não se dirige ao exterior (às coisas, aos homens), mas a Deus enquanto princípio, norma e medida da própria realidade íntima do homem. Já para a corrente realista da filosofia contemporânea, a transcendência está associada às coisas, aos objetos do conhecimento ou ao existir propriamente dos objetos. Abbagnano, em seu dicionário, diz que “Husserl negava que uma coisa pudesse ser dada como imanente em qualquer percepção ou consciência, e definia o ser da coisa como ser transcendente, que é mais ou menos sombreado pelas aparições da coisa à consciência.”<sup>149</sup> A essa perspectiva se vincula aquele segundo sentido de que fala Abbagnano, que é o ato de estabelecer relações sem que se configure uma tentativa de unidade ou identidade de seus termos, mas sim “garantindo, com a própria relação, a sua alteridade.”<sup>150</sup> E complementa: “Husserl fala de percepção transcendente, que tem a coisa por objeto e em relação à qual a coisa é transcendente, o que difere da percepção imanente, que tem por objeto as experiências conscientes que são imanentes à própria percepção.”<sup>151</sup>

Na *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty<sup>152</sup>, a problemática da transcendência consiste em determinar o vínculo entre a abertura do sujeito para o mundo, definida como “transcendência ativa”, e a opacidade do mundo, que é inseparável de sua realidade. Nessa relação, no nível subjetivo, a transcendência designa a transposição ativa da consciência, “o motivo pelo qual ela se joga numa coisa e no mundo”<sup>153</sup> ou na direção do outro, a “ek-stasis” do sujeito, “orientado ou polarizado para o que ele não é”<sup>154</sup>. Segundo Merleau-Ponty, a transcendência designa também uma produtividade, uma criação de sentido, “o movimento pelo qual a existência toma novamente para si e transforma uma situação de fato”.

Na perspectiva de Beauvoir, o termo *imanência* é uma ideia chave para se compreender o confinamento no trabalho doméstico, ao qual as mulheres casadas foram relegadas. Nesse sentido, a *imanência* é uma repetição, e o trabalho monótono do lar deveria ser transformado numa projeção de liberdade. Os princípios de imanência e transcendência em Beauvoir acompanham, portanto, valores existencialistas:

---

<sup>149</sup> ABBAGNANO, 2007, p. 970.

<sup>150</sup> Idem.

<sup>151</sup> Idem.

<sup>152</sup> MERLEAU-PONTY, 1999.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 211.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 576.

A perspectiva que adotamos é a da moral existencialista. Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto. Cada vez que a transcendência cai na imanência, há degradação da existência em ‘em si’, da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é infligida, assume o aspecto de frustração ou opressão. Em ambos os casos, é um mal absoluto. Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana.<sup>155</sup>

À luz do existencialismo beauvoiriano, a *imanência* pode ser entendida como sinônimo de imobilidade, de impossibilidade de alcançar algo fora de sua própria condição. Ao contrário, a *transcendência* parte de uma ideia de que existe uma liberdade fundamental e que é preciso exercê-la, isso implica uma trajetória de vida com propósito e busca por meio de um projeto. Nesse sentido, ela é um movimento em direção ao mundo e em direção à morte. Beauvoir e Sartre são influenciados por Heidegger, para quem a ideia de morte oferece uma orientação rumo à existência. Da mesma forma que a transcendência, entendida pela corrente fenomenológica, possui parentesco com a ideia de “ek-stasis” da temporalidade, segundo a obra *Ser e tempo*<sup>156</sup>, que compreende o sujeito como uma ser-aí, exposto e dentro do mundo.

Por essa via, Beauvoir mostra que as mulheres estão confinadas a um nível horizontal, em que o condicionamento da vida doméstica e materna encerram as possibilidades de existência, e que a liberdade não pode ser alcançada pela repetição, mas pela superação com vistas de um futuro diferente. Sob sua ótica, a mulher também é um ser cuja existência está habitada pela transcendência: “nenhum existente jamais renuncia a sua transcendência ainda que se obstine em renegá-la.”<sup>157</sup> Estamos, assim, em via de estabelecer uma aproximação que diz respeito à posição de Diadorim enquanto figura que mobiliza outros modos de existir no cerne de uma vida mediada pelas leis patriarcais no sertão brasileiro, em que está implicado um sistema de dominação à base de hierarquia e força. A expressão “Eu sou diferente, meu pai disse que sou diferente”, dita por Diadorim-

---

<sup>155</sup> BEAUVOIR, 2008, p. 19-20.

<sup>156</sup> HEIDEGGER, 2005.

<sup>157</sup> BEAUVOIR, 2008, p. 304.

Menino, na travessia do rio São Francisco, é uma recusa da predestinação, uma saída da condição de assujeitamento e, por isso, um ato de transcendência.

Retomando os aspectos autobiográficos de Guimarães Rosa, Diadorim é uma personagem que espelha o seu desejo de ruptura e superação, mesmo que para isso seja necessário fazer concessões com a ordem estabelecida. Se vista sob a lente dos estudos de gênero, Diadorim passa a ser a antítese da visão metafísica e numinosa de Riobaldo. Ganha ares biográficos do autor como o seu duplo, que é também sombra, fantasia e imaginação em direção ao constante esforço de criação e recriação de si.

### 1.3 “O Diadorim do *Grande sertão* sou eu”

O diálogo com Simone de Beauvoir nos permite inferir que as questões de gênero interessadas aos movimentos progressistas de sua época podem ter complementado a matéria imaginada para a inventividade subversiva de Guimarães Rosa. Por suas declarações, sabemos que o autor almejava uma transcrição estético-linguística. A ruptura com a lógica estruturalista, por exemplo, é tema de análise nos estudos de Marcelo Marinho<sup>158</sup>, para quem o pacto do jagunço Diadorim com Riobaldo consistiu num plano de travessia do Liso do Sussuarão – chapadão, liso e intransponível. E que Riobaldo, ao se tornar o Urutu Branco, serpente que leva o nome de *Crotale* na língua francesa, corresponderia ao diálogo homônimo de Platão, *Crátilo* – com quem Hermógenes (personagem do diálogo platônico) trava um debate acerca dos signos “convencionais” ou “naturais”. Para Marinho, a superação do limite geográfico em *Grande sertão: veredas* seria equivalente a uma guerra contra o signo arbitrário (significante e significado), cujo argumento se baseia numa paronomásia das palavras Sussuarão e Saussure.

Florence Dravet e Gustavo de Castro também investigaram a travessia do Sussuarão como uma transposição e superação dos limites dicotômicos da linguagem empregadas por Guimarães Rosa. No artigo “Geografia real e imaginal em *Grande sertão: veredas*”, os autores retomam a questão proposta por Marinho e acrescentam:

É um deserto intransitável. A linguagem? Mas não uma linguagem qualquer, se julgarmos pela grafia e as sonoridades do nome que lembram claramente as de Saussure (Sussuarão: aqui o som final ‘ão’ é um aumentativo, que amplia o aspecto repulsivo do deserto). De fato, há uma conexão a ser feita com Ferdinand de Saussure, o grande responsável pela concepção moderna de signo enquanto significante e significado, cujo

---

<sup>158</sup> MARINHO, 2001.



referente lhe é exterior. Essa concepção entra em choque com a de Crátilo e parece mais próxima da de Hermógenes, em Platão. O deserto da língua saussuriana seria, portanto, na percepção de Rosa, infrutífero e estéril?<sup>159</sup>

A dificuldade de transposição dos limites impostos é metaforizada tanto na tentativa de travessia do Liso, cuja superação só foi possível com a realização de um pacto, quanto pela conjunção dos aspectos indefiníveis em Diadorim. As fórmulas clássicas que convergem em Diadorim e a experimentação de estratégias modernas fazem com que a técnica criativa e complexa de Guimarães Rosa se assemelhe um pouco com a do pintor Paul Cézanne no que consiste o esforço em articular estilos e estéticas distintas. Segundo Merleau-Ponty, Cézanne empreendia técnicas de pinturas clássicas com experimentações pictóricas, “sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição”<sup>160</sup>. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre e acreditava que sua atividade de pintor aprendia com as geometrias das formas e dos planos. Interessava-se pelas estruturas geológicas das paisagens e acreditava fazer de suas pinturas não meras cópias, mas um novo mundo. O pintor costumava dizer: “A paisagem se pensa em mim e sou sua consciência.”<sup>161</sup>

Guimarães Rosa ao empreender experimentações na escrita e enquanto legislador do signo e, por conseguinte, o seu aniquilador, também realiza um mergulho em sua obra mesclando-se com esta, gerando assim seu duplo em forma de enigma — formulação expressa por meio da suposta declaração “O Diadorim do *Grande sertão* sou eu”, revelação autobiográfica que fez a Afonso Arinos de Mello Franco, momentos antes da posse na ABL:

Dias antes da posse, uma noite, [Rosa] foi me visitar. Trazia-me uns dados novos, para ver se eu os queria aproveitar. E de repente, com o dedo em riste diante dos lábios, e depois de olhar em volta, para certificar-se de que estávamos sós, ele fez esta confidência: ‘O Diadorim do Grande sertão sou eu. Mas isto é só para você’.<sup>162</sup>

Essa passagem, presente nos diários de Montello, fato da memória pessoal de Afonso Arinos, assinala outra perturbação da ordem causal empregada por Guimarães Rosa, sobretudo se considerarmos que sua postura foi a de uma personalidade reservada, discreta e quieta. Guimarães Rosa procurava não dar entrevistas, quase não levava

<sup>159</sup> DRAVET; CASTRO, 2020, p. 44.

<sup>160</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 119.

<sup>161</sup> Idem.

<sup>162</sup> ARINOS apud MONTELLO, 1998, p. 186.

ninguém a sua casa, acreditava que sua profissão de diplomata exigia dele equidistância de jornalistas, críticos e grupos literários. Justamente por isso, devemos nos limitar a dizer que os aspectos fisionômicos que ligavam Guimarães Rosa a Diadorim estavam primeiro em ambos possuírem olhos verdes, trejeitos e gestos efeminados. O jeito enigmático, característica essencial em Diadorim, também não se distancia do discurso quase que impenetrável do autor, a exemplo da sua entrevista concedida ao jornalista Günter Lorenz, na qual Guimarães Rosa parece esconder algum segredo, numa espécie de “fala neblina”.

Pelas semelhanças, tanto criador quanto criatura (Rosa e Diadorim) parecem se camuflar no meio da paisagem, são figuras fantasmáticas e podem ser vistas como animais que se mesclam na natureza, os *phasmas*. O crítico uruguaio e editor de literatura latino-americana, Emir Rodrigues Monegal, descreve um encontro com Guimarães Rosa em viagem para Nova York e a destreza do escritor de desaparecer no meio dos fotógrafos. Monegal relata uma conversa que teve com o escritor mineiro dentro do navio, em direção aos Estados Unidos, quando, de repente, um grupo de jornalistas e fotógrafos tomaram o navio em busca do poeta chileno Pablo Neruda. Guimarães Rosa, misteriosamente, sumiu no meio daquela cena. Monegal relembra outra conversa que teve com o escritor, posterior ao ocorrido no navio, num café de Nova York: “‘Temos que trabalhar a favor das limitações’ me disse Guimarães Rosa, com um sorriso que refletia seu sentido irônico, complexo da vida”.<sup>163</sup>

É curioso imaginar que Guimarães Rosa se interessava por essas sobreposições de papéis, e tal qual uma peça teatral, a vida poderia ser encenada conforme seus desejos, semelhante à expressão de Riobaldo: “Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava.”<sup>164</sup> Com a declaração de Guimarães Rosa, especulamos um suposto interesse seu pelos papéis femininos, ambíguos ou andróginos, até mesmo de se projetar na imagem heroica, poética, divina e diabólica de Diadorim. Se tal suposição for encarada como absurdo para o pensamento reacionário, provavelmente descenda do esforço que se faz para a manutenção da intocável imagem de um gênio literário, efeito do estereótipo que assegura o conservadorismo da norma heterossexual: pai adorável, bom esposo, incansável trabalhador, verdadeiro homem de virtudes.

---

<sup>163</sup> MONEGAL, 1983, p. 51.

<sup>164</sup> ROSA, 2015a, p. 205.

O problema é que o mesmo pensamento que normaliza e consente que uma mulher possa esconder por anos o seu sexo, aceitando tudo o que essa violência de gênero pode acarretar, é o mesmo pensamento que nega que um grande nome da literatura brasileira possa identificar-se, ou mesmo interessar-se pelos papéis femininos, orientar-se na direção e na identificação de uma visão de mundo sob o prisma da mulher. A genialidade do homem artista deveria partir da sua dimensão humana, isto é, da consciência de sua animalidade e limitação, desse modo, a expressão “existe é homem humano” conseguiria contrapor à concepção da figura do gênio como ídolo, de personalidade intocável, e daria conta da visão ordinária da vida.

Aceitar e problematizar a possível declaração de Guimarães Rosa é campo bastante fértil para entrar em temas circundantes do seu universo literário. Estudos que exploram a noção de duplo e espelhamento seriam possíveis; do mesmo modo que caberia uma investigação do ponto de vista do Eu na literatura, do *ego* como fonte de criação artística; ou mesmo estudos que investiriam na relação simbólica dos objetos de obsessão do autor. Algo como fez Freud com o pintor renascentista Leonardo da Vinci, no clássico texto *Uma lembrança de infância de Leonardo Da Vinci*, de 1910, texto em que Freud supõe os traumas pueris do pintor a partir de seus relatos de sonhos, de sua biografia e dos elementos simbólicos presentes em suas pinturas. Freud supõe, inclusive, um posicionamento homossexual reprimido de Leonardo Da Vinci. Essa espécie de profanação feita ao gênio da pintura renascentista não deixa de ser também um tipo de elogio, porque humaniza a figura distante de gênio. Hans Baldung Grien<sup>165</sup> também profanou o gênio da filosofia ocidental ao pintar uma série de gravuras do velho filósofo Aristóteles sendo cavalgado pela hetaira ateniense Phyllis.

Sabemos que os aspectos da vida de Guimarães Rosa estão intimamente ligados à criação de suas personagens. É possível identificar tais aspectos por meio de suas cartas aos tradutores e mesmo pelas entrevistas, conforme descrevemos no início do capítulo. Mesmo assim, permanece uma carência biográfica que dê conta desse conjunto de caracteres e que foi discutida por nós no artigo “‘Diadorim sou eu’ e o problema biográfico em Guimarães Rosa”, publicado na revista *Remate de Males*, em fevereiro de 2022. Elencamos, no artigo, alguns problemas que retardam a produção de uma biografia mais completa sobre a vida de Guimarães Rosa: 1) dificuldade de sistematização linear e

---

<sup>165</sup> Hans Baldung Grien (c. 1484-1545) foi um pintor do renascimento alemão que teve como mestre o artista Albrecht Dürer.

compreensiva do conjunto de mais de nove mil documentos presentes no IEB/USP; 2) dificuldade de sistematização linear e compreensiva do conjunto de quatro mil documentos presentes no arquivo de Aracy Moebius de Carvalho (IEB/USP); 3) diversidade e dispersão de arquivos distribuídos entre o IEB/USP, a Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB), o Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), os museus Sagarana (em Itaguara – MG), o Guimarães Rosa (Cordisburgo – MG) e o Arquivo do Itamaraty, no Rio de Janeiro; 4) a divisão familiar do espólio referente a direitos autorais e bens, dividido entre as família Tess (herdeiros de Aracy Moebius de Carvalho, segunda esposa de Guimarães Rosa) e as filhas Vilma e Agnes (herdeiras de Lygia Cabral Penna), do primeiro casamento do escritor; 5) a quantidade de lugares onde ele morou como diplomata no exterior (Hamburgo, Paris, Bogotá), mais as cidades em que viveu no Brasil (Cordisburgo, Belo Horizonte, São João Del Rei, Itaguara, Barbacena, Rio de Janeiro, São Paulo) e as outras regiões pelas quais viajou (sertão mineiro, sertão da Bahia, Pantanal, Amazônia etc.), um estudo que exigiria, enfim, visitas e investigações pontuais; 6) a quantidade de documentos presentes no arquivo do IEB/USP nos idiomas alemão, francês, inglês e italiano, o que exigiria certamente o envolvimento de uma equipe multilinguística para transcrição e tradução dos mesmos; 7) a própria personalidade de Guimarães Rosa, que evitava dar entrevistas, era arredio a aparições públicas e midiáticas, a personalismos e culto da imagem.

O vínculo entre vida cotidiana e ficção é um novo tempo instaurado pelo romance moderno. E é nesse sentido que Jacques Rancière afirma: “cada vida tornou-se objeto digno de ficção. É o que resume a famosa frase de Flaubert segundo a qual Yvetot, pequena cidade normanda insignificante, equivale a Constantinopla.”<sup>166</sup> A proposição de Rancière leva a cabo a ideia de coexistência, tempo duplamente inclusivo da ficção. Via pela qual “a ficção moderna se baseia no direito de todas e todos ficcionalizar a si próprio.”<sup>167</sup> Ocorre que a declaração de Guimarães Rosa possui um sentido reverso, não é o fato vivido que decora o ambiente da ficção, e sim o seu oposto – a ficção salta do imaginado para edulcorar a vida. Diadorim torna-se o véu que encobre a fisionomia do autor.

“Diadorim sou eu” espelha a suposta declaração de Gustave Flaubert (1821-1880): “*Madame Bovary c'est moi*”, comparação também explorada no artigo

---

<sup>166</sup> RANCIÈRE, 2021, p. 16.

<sup>167</sup> Idem.

supracitado. Aproximamos a declaração de Guimarães Rosa à frase atribuída a Gustave Flaubert porque além de serem sentenças parecidas, elas têm a aura das revelações íntimas e das ressonâncias biográficas. Não pretendemos, no entanto, fazer uma aproximação entre as duas personagens romanescas Emma Bovary e Diadorim, ainda que uma análise detalhada e comparativa fosse possível. O que nos interessou foi a expressão “Diadorim do Grande sertão sou eu”, que remete por conseguinte à famosa declaração de Gustave Flaubert.

É certo que, caso tenha mesmo pronunciado a frase, Flaubert parecia se referir mais a uma questão da autoria e de autonomia criativa, literária, devido ao contexto em que teria dito a mesma. Após cinco anos de duro trabalho artístico, ele lançou em 1856, pela editora *Revue de Paris*, o livro *Madame Bovary*, em que depreciava os valores burgueses vigentes, sobretudo aqueles relacionados à condição feminina, narrando os sentimentos e ações de uma mulher adúltera, suas paixões por outros homens, o desprezo que nutria pelo marido e, por fim, o seu suicídio. Pouco tempo depois, o livro foi retirado de circulação, o autor processado pela Sexta Corte Correccional do Sena sob a acusação de “imoralidade” e de ofender a religião. Em janeiro de 1857, Flaubert sentou no banco dos réus<sup>168</sup>, e seu advogado, Jules Sénard (1800-1885), desenvolveu uma linha de defesa que separava a liberdade artística e a criação ficcional daquela do realismo documental, muito embora, anos depois, o romance viesse a representar a própria escola realista da literatura. No tribunal, ao ser indagado, face à grande curiosidade em saber quem era “Emma Bovary”, Flaubert teria respondido apenas: “Madame Bovary sou eu”. Absolvido da acusação, a expressão “*Madame Bovary c’est moi*”, que Leclerc (2014) chama de “fórmula apócrifa”, passaria a representar um elo biográfico – mesmo que indireto – entre o autor e a protagonista.

Convém aqui assinalar as aproximações e interesses de Guimarães Rosa pelo escritor francês. Ficou conservado, na biblioteca de Rosa no IEB/USP, seu pequeno exemplar de *Madame Bovary*, numa edição de 1936, da Garnier Frères, de Paris. Outro tema que aproxima Guimarães Rosa e Flaubert é, segundo Rosenfield<sup>169</sup>, o da candura e o da meninice. Para a pesquisadora, o escritor brasileiro foi um dos últimos representantes de uma longa tradição de “poetas-pensadores” que escolheram o tema que teve início nos pré-socráticos, passando pelos pré-românticos alemães, depois Dostoievski, Machado,

---

<sup>168</sup> “Procès intenté à M. Gustave Flaubert devant le tribunal correctionnel de Paris. Sous la présidence de M. Dubarle, audiences des 31 janvier et 7 février 1857.” (FLAUBERT, 1879, [s.p.]

<sup>169</sup> ROSENFELD, 2002.

Flaubert, chegando até o mineiro de Cordisburgo. Rosenfield analisa o fato de a crítica colocar o rótulo de “realista” no francês como algo limitador. Ela destaca escritores que o viram sob outra perspectiva, dentre eles Julien Gracq, Robert Musil e Guimarães Rosa. Para ela, o escritor brasileiro admirava Flaubert pela mestria com que sabia explorar “o desejo de transcendência”<sup>170</sup>. Era o desejo do infinito e de eternidade do francês, e não seus aspectos realistas ou de ironia, o que atraía Guimarães Rosa à arte de Flaubert. Era o fato de ele manter “intacta a aura maravilhosa de Madame Bovary”<sup>171</sup>, e fazer desta um seu prolongamento, que inspirava o mineiro a pensar atentamente o desenho de suas personagens femininas.

A visão rosiana de Flaubert é corroborada também pelos Três contos – versões modernas e realistas da lenda e do maravilhoso da narrativa medieval. Na visão de Gracq, Musil e Rosa, estas obras primas não constituem uma exceção, mas a regra oculta da arte de Flaubert. Elas são como miniaturas, pequenas joias nas quais o *desejo de transcendência* brilha como ponto de fuga longínquo para o qual convergem secretamente as “realidades” despojadas de Flaubert.<sup>172</sup>

Dadas as semelhanças com a frase atribuída a Flaubert, no caso de Guimarães Rosa, a expressão “Diadorim do Grande sertão sou eu” implica recolocar a questão com o seguinte problema: Quais elementos biográficos de Guimarães Rosa estão presentes na personagem Diadorim? Além da cor dos olhos e da serenidade convém destacar o interesse de ambos por passarinhos, a obsessão por projetos a longo prazo, o valor dado à amizade, a interpretação fidalga da vida. Ambos respeitam e admiram a figura paterna. Todavia, é mais comum associar Riobaldo, o protagonista de *Grande sertão: veredas*, a Guimarães Rosa. A declaração dada a Günter Lorenz de que o livro era uma “autobiografia irracional”<sup>173</sup>, e a ideia de que haveria em Riobaldo um alter ego do autor levaram os pesquisadores da obra a relacionarem aspectos psicológicos e visões de mundo de Riobaldo com aqueles do autor<sup>174</sup>. Só que, na declaração do escritor, Riobaldo seria um irmão: “provavelmente eu seja igual ao meu **irmão** Riobaldo”<sup>175</sup>. É possível inferir que tal irmandade, para ele, possui menos um sentido de vínculo consanguíneo do que

---

<sup>170</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>171</sup> Idem.

<sup>172</sup> ROSENFELD, 2002, p. 45, grifo nosso.

<sup>173</sup> ROSA, 1973, p. 25.

<sup>174</sup> Tânia Rebelo Costa (1990) investiga, numa perspectiva psicanalítica, a vontade de transcendência de Riobaldo com a do seu criador.

<sup>175</sup> ROSA, 1983, p. 73, grifo nosso.

pertencimento a um grupo religioso ou comunitário de caráter social. O termo bando assinala esse laço de irmandade jagunça, da qual Diadorim e Riobaldo fazem parte: “mano meu mano!”, exclama Riobaldo ao amigo Diadorim.

Guimarães Rosa e Diadorim são próximos também em interesses estéticos. Enquanto Riobaldo, irmão, caminharia ao lado do escritor, Diadorim estaria mais para o interior oculto, sombrio, feminino e pragmático dele. Uma das estratégias criativas de Guimarães Rosa, no processo de constituição de suas personagens, assemelha-se a uma dinâmica pendular que oscila entre semelhança e diferença. Condensada numa estratégia criativa, Diadorim é a própria metáfora do pensamento poético e filosófico de Guimarães Rosa, elevando a personagem a uma dimensão andrógina e alquímica dentro do romance. Isto é, ele faz de Diadorim elemento-chave da transformação de Riobaldo; é peça fundamental no jogo de ocultação e de revelação escondida em sua obra. Jogo de amor e de ódio.

Mediado pela criação poética dessa personagem-enigma, Guimarães Rosa articula uma tensão, ao mesmo tempo que uma fusão, da semelhança com a diferença. “Diadorim do Grande sertão sou eu” é uma fórmula que irrompe esse drama do mundo, não porque esconda uma incoerência, mas porque surge como o não dito; segredo que jamais deveria ser revelado. Lembremos da sequência da revelação de Guimarães Rosa para Arinos: “Mas isto é só para você”. Quase a mesma frase é repetida na cena da revelação de Reinaldo a Riobaldo, feita nas lagoas do Córrego Mucambo: “Pois então: meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo”<sup>176</sup>. O segredo como algo que vincula é uma ação recorrente em *Grande sertão: veredas*, do mesmo modo que o segredo que Diadorim compartilha com o amigo a respeito de seu nome

Veremos mais à frente que no caso de Diadorim o travestimento, também entendido como transgeneridade, pode ser interpretado como uma manifestação do desejo de transcendência da própria noção de gênero como predestinação e essência. No entanto, a antinomia “O Diadorim do *Grande sertão* sou eu” parece prefigurar uma conjunção de coisas emaranhadas que podem fazer sentido segundo a ideia de complexidade.

Faremos um trajeto pelas imagens e imaginário de Diadorim com vistas a percorrer as principais tipologias de análise que envolvem a personagem no quadro narrativo, em interlocução com as nossas leituras. Seguiremos um percurso estético e mitopoético na esteira de Durand, para quem “o mito sobrevive a imagem”, e em duas

---

<sup>176</sup> ROSA, 2015a, p. 136.

categorias de análise, a saber: o fascínio e o assombro, características que oscilam tanto na narração de Riobaldo quanto nos estudos empreendidos sobre a mesma temática. Por seu aspecto oscilante e inapreensível, Diadorim se faz como *imagem lusfús* do romance, ou uma *imago movente*.





EM DIADORIM,  
PENSO TAMBÉM -  
MAS DIADORIM É A  
MINHA NEBLINA...

CAPÍTULO 02  
Aparições de  
**DIADORIM**  
UM IMAGO MOVENTE

## 2- APARIÇÕES DE DIADORIM – UMA IMAGO MOVENTE

*Dormi, nos ventos. Quando acordei,  
não cri: tudo o que é bonito é absurdo — Deus  
estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia  
ali, a uns dois passos de mim, me vigiava.  
Guimarães Rosa<sup>177</sup>*

*Entre o batimento de asas da  
borboleta e o abatimento do corpo pesado  
como uma pedra, joga-se porventura o destino  
de toda escrita, confrontada com os poderes  
da aparição.  
Georges Didi-Huberman<sup>178</sup>*

Na segunda e terceira partes do trabalho trataremos de apresentar uma síntese do conjunto de leituras releituras, revisões sistemáticas de literatura e interpretações que abordam Diadorim como uma personagem inapreensível do *Grande sertão: veredas* e como imagem que escapa à toda tentativa de definição e descrição objetiva – uma *imago movente*. Nossa observação se ocupará das faces variantes de Diadorim, que ora se fazem presentes, ora desaparecem, numa dinâmica de *aparicação* que, na perspectiva de Didi-Huberman, semelhante às asas de uma borboleta, “é um perpétuo movimento de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura... É um *batimento*. Uma vibração rítmica [*mise en rythme*] do ser e do não-ser.”<sup>179</sup> A noção de *aparicação* nos conduzirá ao valor semântico da oscilação como o irromper de um pensamento, de um clarão no meio da noite, como lampejo de existência, como vaga-lumes. Por essa ótica, demonstraremos a versatilidade de Diadorim bem como sua complexidade criativa.

Em suas diversas faces – imagem oscilante e inapreensível –, o logro de Diadorim se faz de modo pendular que ora sinaliza o nefasto e diabólico, ora luz e santidade, ora o motor do desejo proibido, ora um *páthos* feminino guerreiro, ora poética e espelho biográfico de Guimarães Rosa, ora desejo de transcendência, ora imanência. Tal percurso, que se faz via o imaginário, é uma tentativa de aproximação do *vulto* que é Diadorim pelo

---

<sup>177</sup> ROSA, 2015a, p. 240.

<sup>178</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 60.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 09.

seu caráter de oscilação – proximidade e distanciamento. Vale lembrar que o imaginário aqui é compreendido como aquele “céu das ideias que, de uma forma um pouco misteriosa, garante a coesão do conjunto social”, conforme fala Michel Maffesoli<sup>180</sup>. Isto é, campo social, mítico e poético que constitui o capital humano para suas ordenações de mundo.

Essa via é também por onde entendemos a personagem como figura *fantasmática*: palavra que guarda o sentido de *phainestai* da fenomenologia em geral, aportando para as noções de aparição, fantasia e imaginação. Também de onde deriva a *imago* que não se deixa apreender, imagem não cristalizada, mas que deixa marcas, traços, manchas, lampejos. Não diferente é o comportamento de Diadorim na narrativa, e na vida de Riobaldo, agindo constantemente por essa dinâmica de aparecer e desaparecer: “Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos.”<sup>181</sup>

Do mesmo modo que “a esquisitice dele” desperta a atenção de Riobaldo para as não demarcações da vida, Diadorim também tem a potência de despertar, em nós leitores, um certo estranhamento derivado dessa constante atitude de esconder-se e mostrar-se, tal qual o encontro do Menino-Diadorim com Riobaldo, à beira do Rio-de-Janeiro – possivelmente uma das aparições mais marcantes de Diadorim no romance: “vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro.”<sup>182</sup> Imagem carregada de duplicidade e mistério, que sintetiza o que aqui chamamos de *imagens de fascínio*: “Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu [...], e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.”<sup>183</sup> Manifestação que se dá da mesma forma que animal camuflado, um verdadeiro fantasma que irá marcar para sempre a vida do narrador Riobaldo. A cena, que será investigada futuramente, demonstra a dinâmica de atuação de Diadorim no decorrer do romance, feita por essa oscilação, semelhante o “balambalango das águas”, por um estado movente, causa do desconforto de Riobaldo, homem necessitado das coisas muito bem demarcadas. O percurso será feito por intermédio das aparições e fisionomias de Diadorim, passando pelos interesses que a personagem tem suscitado como motivo literário e interpretativo ou mesmo como

---

<sup>180</sup> MAFFESOLI, 2012, p. 105.

<sup>181</sup> ROSA, 2015a, p. 61.

<sup>182</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>183</sup> Idem.

Diadorim é e foi interpretado no campo visual. As imagens que compõem esse trajeto são tratadas como portais de acesso ou lampejos que nos auxiliam no estudo das aparições, elas não consistem em um *corpus* de análise propriamente dito, por isso ilustram, reforçam e ampliam uma demonstração ou argumento – são imagens que orbitam e que borboleteiam em torno de nossa temática.

O que propomos é traçar um rastro de Diadorim enquanto imagem não fixa da obra aos seus extravasamentos. Sem estabelecer ordem de sentido ou seguir a linha temporal dos fatos narrados, optamos por uma apresentação sobreposta em que partes do romance estão entrelaçadas com análises literárias e (re)apresentações visuais. Essa noção de imagem movente acompanha o procedimento metodológico da imagem carregada de força e vida própria, pensada numa corrente teórica que compreende a imagem enquanto movimento: Walter Benjamin<sup>184</sup>, Aby Warburg<sup>185</sup>, Hans Belting<sup>186</sup> e Didi-Huberman<sup>187</sup>.

## 2.1 Diadorim: uma imagem “lusfús”

A simbólica da unidualidade da qual descende grande parte das leituras dedicadas a personagem Diadorim, tais como figura de expressão da *coincidência oppositorum* ou manifestação da androginia, advém da sua potência de totalidade, pelo seu caráter *[unidual]* – ser *um* e *dois* ao mesmo tempo. De partida, isso denota, para nós, que a complexa personagem de Guimarães Rosa é uma via de acesso – e de certa forma de transcendência – às problemáticas universais da condição humana: o conflito entre o bem e o mal, Deus e o Diabo, masculino e feminino, morte e vida, lua e sol, dia e noite, claro e escuro; e, sobretudo, a possibilidade da coexistência entre *ser* e *não ser*, em que reside o paradoxo da condição humana, isto é: a possibilidade de habitar no duplo *[innan]*<sup>188</sup>: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...”<sup>189</sup>.

Guimarães Rosa, com a criação poética dessa personagem *unidual*, articula uma tensão, ao mesmo tempo que uma fusão, da semelhança com a diferença. Em Diadorim,

---

<sup>184</sup> BENJAMIN, 2009.

<sup>185</sup> WARBURG, 2012; 2013.

<sup>186</sup> BELTING, 2011.

<sup>187</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998; 2013; 2015

<sup>188</sup> Para Heidegger (2005), a palavra “habitar” – ou “habitação” – não se refere propriamente à moradia, ou à casa. Existe um sentido anterior ao “sentir-se em casa”, mais originário, e que estaria ligado ao estranhamento: “o homem habita mergulhado na estranheza”, de tal modo que qualquer forma de familiaridade, ou do “sentir-se em casa”, são apenas modos de encobrimento dessa arraigada e inescapável condição.

<sup>189</sup> ROSA, 2015a, p. 09.

o desejo de transcendência do escritor se expressa por meio do caráter *unidual*, tal como Edgar Morin o apresentou em seu *Método 3*: “vivemos não somente na oposição, mas também na coabitação, na interação e nas trocas clandestinas e diárias entre eles”<sup>190</sup>. Nesse sentido, Diadorim é uma unidade complexa, uma articulação de diferentes modos de estar no mundo: “– Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo. E eu. Eu?”<sup>191</sup>

Habitar no duplo não só aceita a dupla fisionomia como também combinações múltiplas, e não significa unicamente ser dois ou ambivalente, mas plural. Significa *estar* permeado de uma dupla dimensão: vontade e asco, medo e coragem, dor e alegria. Habitar o duplo seria a condição movente pela dinâmica entre os pólos ou margens. Desse modo, Diadorim é apenas um dos diversos matizes entre Reinaldo e Maria Deodorina, oscilando, ao mesmo tempo, entre jagunço e fêmea, beleza e ferocidade, Menino e ninfa sedutora, malandragem e maternidade, rudeza e santidade, jaguar e pássaro: “E, Diadorim, jaguarando, mais em pé que um outro qualquer, se asava e abava”<sup>192</sup>; “‘*Dindurinh*’... *Boa* *apelidação*. Falava feito fosse o nome de um pássaro.”<sup>193</sup> O centro dessa via de intersecção forma uma espécie de diagrama cuja imagem seria um entroncamento, de modo que Diadorim pode ser lida como uma personagem-encruzilhada, marcada por diversas vias sobrepostas.

Poderíamos, inclusive, imaginar esse centro de intersecção como o *entremeio*, espaço lusco-fusco com o qual Riobaldo se depara constantemente, tal qual o momento em que encontra pela segunda vez Diadorim, não mais como o Menino, mas como Reinaldo: “Ah, mas, ah! — enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, **na soleira da porta**. Aguentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado.”<sup>194</sup> O encontro de Riobaldo com Diadorim-Reinaldo, às beiras do Rio das Velhas, logo após uma cena de adultérios entre o narrador e a mulher de um dito senhor Manoel Inácio, Malinácio, deu-se numa sala, numa casa espaçosa – “casa-de-telha e caiada”. E eis que por meio de um umbral aparece Diadorim, feito “moço, tão variado e vistoso”, despertando em Riobaldo aquela lembrança da travessia do São Francisco. Aparição marcada pelos verdes olhos e pelas “compridas pestanas”, e ainda pela “boca melhor bonita, o nariz fino, afilhadinho.” Riobaldo hesita em

---

<sup>190</sup> MORIN, 2005, p. 170.

<sup>191</sup> ROSA, 2015a, p. 368.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 356.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 460, grifo do autor.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 122, grifo nosso.

cumprimentar o conhecido de infância. Ao passo que, os jagunços ao redor notaram aquela forte atração e troca de olhares. Foi Diadorim quem primeiro estendeu a mão: “O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também.”<sup>195</sup>

A aparição de Diadorim enquanto Reinaldo pelo “portal da porta” é uma imagem carregada de sentidos, potente em seu modo de mostrar-se e esconder-se, carregada de ambiguidade e poesia, imagem que persistirá na lembrança do narrador como um fantasma que lhe sorri: “E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo.”<sup>196</sup> Gilbert Durand escreve que a “porta é ambiguidade fundamental, síntese ‘das chegadas e partidas’”<sup>197</sup>, objeto que estaria relacionado à figura de Jano, o deus bifronte, cujo duplo caráter estaria indicando “a dupla face do dever ao mesmo tempo virado para o passado e para o futuro.”<sup>198</sup> O Rio-de-Janeiro é outra referência dessa imagem dupla de Jano Bifronte. Da lembrança do passado, daquele Menino do porto que agora surgira como um jagunço, enquadrado pelo umbral da porta, o destino de Riobaldo é retracado. As mãos estendidas e cerradas simbolizam o acolhimento e reconhecimento do estrangeiro, o que será para o narrador uma espécie de pacto antecipado. Gesto que indica o acordo/contrato entre Riobaldo e Diadorim e que se repetirá por diversas vezes ao longo do romance, reforçando o laço de amizade e selando a promessa de vingança e morte, ideia fixa e obstinada de Diadorim: “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?”<sup>199</sup>

Diadorim, figura *unidual* ou imagem *lusfús*, corrobora ainda com perspectivas em que a personagem é interpretada como veredas em que brotam os buritis. Na proposta de Costa (2002), Diadorim é símile de veredas. Em entrevista com o vaqueiro Zito<sup>200</sup>, Costa apresenta a dupla visão do sertanejo sobre os buritis, pois, na descrição do vaqueiro, há buritis femininos: “semelhantes a mocinhas acenando de longe ou tocando ventarolas”<sup>201</sup>, e há os buritis masculinos: “como homens sisudos e imponentes, velhuscos, mal-

---

<sup>195</sup> Idem.

<sup>196</sup> Idem.

<sup>197</sup> DURAND, 2012, p. 291.

<sup>198</sup> Idem.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 123, grifo nosso.

<sup>200</sup> João Henrique Ribeiro, conhecido como o seu Zito, foi o vaqueiro que guiou a boiada na companhia de Guimarães Rosa por uma viagem de dez dias no interior de Minas Gerais. (HAZIN, 1991)

<sup>201</sup> COSTA, 2002, p. 221.

encarados.”<sup>202</sup> Essa associação entre Diadorim e as veredas repletas de buritis funciona como chave de entrada para o romance, isso porque as veredas do *Grande sertão* são, também, um não-caminho, “a vereda é pântano, não dá pra cruzar uma vereda pelo meio, porque atola. É preciso contornar pelas cabeceiras sempre”, ressoa a voz do Vaqueiro Zito no texto de Costa, e, ainda, “na verdade (sobre o solo das veredas) é muito traiçoeiro e movediço: quem entra, afunda.”<sup>203</sup>

Em carta de 11 de outubro de 1963, enviada a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri,<sup>204</sup> Guimarães Rosa escreve que “as veredas são férteis e sempre belas”. É bom lembrar que o buriti, árvore homônima da novela *Buriti*, de *Corpo de Baile*, explora a dimensão simbólica e metonímica do pau-grande, lei paterna e patriarcal, mas, ao mesmo tempo, sua folhagem em leque ou ventarola, evoca o universo imaginário do feminino: “– ah, a papeagem no buritizal, que lequelequeia”. No caderno de registros de viagem do autor<sup>205</sup>, está escrito que a botânica classifica a palmeira como “planta dióica” ou “polígamo dióico”, ou seja, há buritis com flores masculinas e com flores femininas, e também espécies hermafroditas (dotado de órgãos reprodutores de ambos os sexos).

Pensando por meio desse imaginário ambíguo, Diadorim é, por derivação dessas veredas, um ser “argiloso”. Na perspectiva da matéria imaginada de Gaston Bachelard: “A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem fim. O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito.”<sup>206</sup> Assim, para os devaneios da matéria em *A água e os sonhos*, a argila é uma substância primeva, e, por consequência ambígua, porque é o molde para escultor (o criador), por isso é também uma matéria plástica: “Não é em vão que os gramáticos franceses discutem se argila é masculino ou feminino [...], ela exige participações andrógina.”<sup>207</sup> Dessa matéria imaginada, ambígua e andrógina, Guimarães Rosa forjou Diadorim, sua personagem *neblina*: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também — mas Diadorim é a minha neblina...”<sup>208</sup> Do mesmo modo, e para complementar essa imagem inapreensível – dúbria faceta, ora guia ora desvio –, vale acrescentar que a expressão dita por Riobaldo “Diadorim é a minha neblina” articula uma forma plástica e imagética e que encontra

---

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> COSTA, 2002, p. 224.

<sup>204</sup> BIZZARRI, 2003.

<sup>205</sup> Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNO-13.

<sup>206</sup> BACHELARD, 1997, p. 116.

<sup>207</sup> Idem.

<sup>208</sup> ROSA, 2015a, p. 32.

precedentes nas artes plásticas ao mesmo tempo que influencia o modo como Diadorim aparece em desenhos, como o quadrinho de Rodrigo Rosa na figura 3.

Nessa forma gráfica elaborada para uma edição em HQ, vê-se a problemática da face que se oculta na revelação, e que encontra eco numa longa tradição de estudos filosóficos, teológicos de ordem iconográfica, da qual a face de Cristo é a predecessora. Segundo Peter Sloterdijk: “Todo retrato de um personagem individualizado realiza um acontecimento facial que se deslocou da cristologia pictorial para a dimensão secular.”<sup>209</sup> Quer dizer, “Por trás de cada retrato moderno esconde-se o rosto do *Ecce homo* – a cena primitiva do desvelamento do homem.”<sup>210</sup> Logo, o rosto de Diadorim na penumbra, na imagem de Rodrigo Rosa, tanto coloca em questão a problemática do segredo e revelação quanto empreende um tipo de aplicação técnica das artes plásticas, o *chiaroscuro*. Técnica amplamente trabalhada pelos artistas Leonardo da Vinci (1452-1519), Caravaggio (1571-1610) e Rembrandt (1606-1669), cujo efeito busca intensificar a luz por meio da obscuridade, mantendo assim um tom dramático sobre as figuras desenhadas. A sobreposição da imagem em penumbra com a expressão “Diadorim é a minha neblina” de Rodrigo Rosa reforça o trabalho plástico que Guimarães Rosa emprega por meio da escrita.

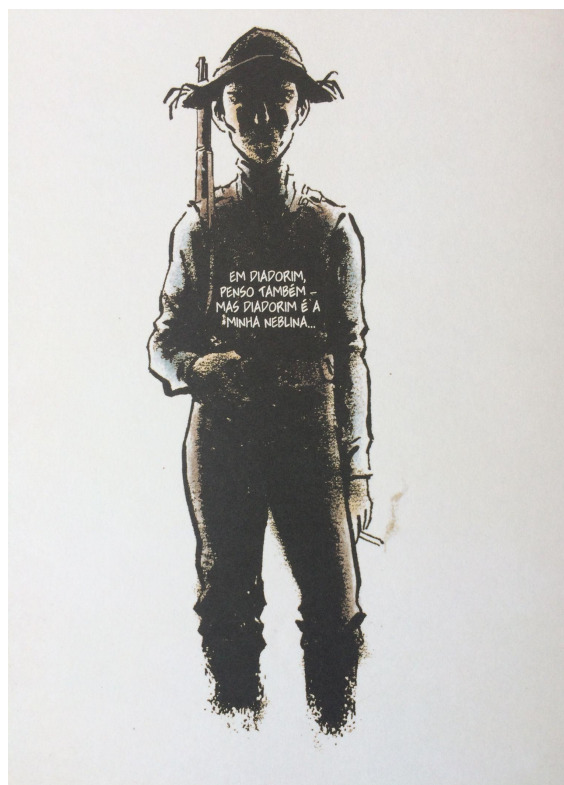
---

<sup>209</sup> SLOTERDIJK, 2016, p.147.

<sup>210</sup> Idem.



Figura 3 – “Diadorim é a minha neblina”



Fonte: ilustração de Rodrigo Rosa para a edição de *Grande sertão: veredas* em quadrinhos (2014, p. 14)

Para Jardim, “Diadorim, não só era a sua neblina, mas também sua vereda. Diadorim, imagem perturbadora que carregava no para-si a contínua duplicidade de anjo e demônio. Diadorim era a constante febre.”<sup>211</sup> Feito paisagem de William Turner, a neblina de Riobaldo é também a visão da vida moderna que se perde no vulto empoeirado e áspero da paisagem arcaica do sertão. Tal noção soma-se a nossa proposta de Diadorim como personagem *lufús*. A metáfora da neblina articula-se com a noção de indefinição, que, por associação, pode ligar-se ao insondável, ao indeterminado e ao infinito. Rosa “chamava o infinito de ‘Eternidade’ e, outras vezes, utilizava o símbolo (a lemniscata) como agente mobilizador de atração de forças.”<sup>212</sup>

É curioso notar o interesse de Guimarães Rosa para o horário do entardecer e do amanhecer. Encontram-se de forma fragmentada e espalhada nos seus cadernos e cadernetas de anotações frases de suas observações do crepúsculo e da aurora. Na caderneta em que relata a viagem pelo sertão na companhia dos vaqueiros Manuelzão e Zito, aparece grafado “No lusco-fusco”, acompanhado de uma inscrição onomatopaica

<sup>211</sup> JARDIM, 2008, p. 3.

<sup>212</sup> CASTRO, 2018, p. 42.

de grilos, remetendo ao entardecer no sertão em forma de sons que anunciam o anoitecer: “– Krríí! Krrííí – Kli Kli Kli Kli Kli!”<sup>213</sup> Em seguida, entre outras descrições de animais e sons noturnos, Guimarães Rosa escreve:

Às 6 horas da manhã. Claridade da madrugada. O sol ainda não saiu. ‘Está clareando agora, resumindo’. ‘Romper da aurora’, Perto de nós, o grosso, enorme rôlo reto, de bruma branca (‘fumaça’) desce da bocaina pela baixada. Sôbre êle o onteiro (inteiro), que marea o nascente, grandes nuvens alaranjadas, que, a certa hora, se mudam em azuis – mas sobre elas o céu se toma de difusas laivos (slaivos) cor de rosa, extensos. São agora riscos grossos, imensos, irradiados = aumento dos raios do sol. Aumenta a claridade.<sup>214</sup>

Guimarães Rosa parece elaborar uma espécie de anotação impressionista em que a mudança de luz sobre a natureza vai sendo capturada pelo olhar cauteloso do artista em rápidas e ligeiras frases. Sabemos que ele foi um estudioso das artes plásticas e que tomou nota do livro *Pages Choisies*<sup>215</sup> do crítico de arte britânico John Ruskin (1819-1900), sobre quem faz a seguinte descrição: “...um dos maiores escritores do século XIX – e o mais eloquente intérprete desse sentimento moderno: o amor pela Natureza.”<sup>216</sup> A relação entre paisagem natural e beleza é o ponto central dessas anotações, além de haver um registro sobre a relevância do pintor e aquarelista romântico inglês William Turner (1775-1851), descrevendo-o como um “extraordinário artista”, “considerado como o criador da paisagem contemporânea.”<sup>217</sup> Há outro trecho de Ruskin no qual percebe que Turner se aproximava da Natureza muito mais que os Clássicos e outros paisagistas antigos, que lhes eram preferidos. Guimarães Rosa também descreve outras impressões estéticas das paisagens de Turner: “olhos soltam da face”; “é como se ele tivesse nos oferecido novos olhos.”<sup>218</sup>

Pela observação do arquivo de Guimarães Rosa (cadernos de estudos, livros de filosofia da arte e crítica, desenhos e catálogos de exposição), podemos inferir que o escritor, mais do que ter demonstrado um interesse ativo pelas artes plásticas, buscou tensionar o campo estético com o literário. Além da expressão “Diadorim é a minha

<sup>213</sup> Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNETA-06, p. 16.

<sup>214</sup> Idem.

<sup>215</sup> RUSKIN, 1911.

<sup>216</sup> “...un des plus grands écrivains du XIXe – siècle et le plus éloquent interprète de ce sentiment moderne: l’amour de la Nature.” (Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNO-17, p. 18, tradução nossa)

<sup>217</sup> Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNO-17, p. 18.

<sup>218</sup> Idem.

neblina”, a passagem em que Riobaldo relembra a amizade com Diadorim em tom de saudades, em uma parada na fazenda Boi-preto, parece dar conta desse efeito de luz e sombra como que desenhando uma paisagem na qual os dois guerreiros se mesclam à natureza:

E estávamos conversando, perto do rego — bicamente de velha fazenda, onde o agrião dá flor. Desse lusfús, ia escurecendo. Diadorim acendeu um fogueiro, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembra, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas.<sup>219</sup>

Retornando ao imaginário da água, que é também o símbolo da intuição e da circulação, e, por ser o elemento do eterno fluxo heraclitiano, a água é, por excelência, o símbolo da imobilidade. Decorre daí o seu grande valor simbólico em *Grande sertão: veredas* – já sinalizado no título do livro pelo verbete *veredas* – mas, também, pela relação com a travessia do Rio São Francisco e pela travessia dos caminhos inóspitos e traiçoeiros. Essa relação coloca em paralelo os elementos água/fogo, água/terra. Paralelo encontrado, inclusive, pela versatilidade de Diadorim, transitando de seres aquáticos a seres da terra e do fogo: “Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados.”<sup>220</sup>; “O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacussú emendando sete botes [...]? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!”<sup>221</sup> Pela descrição de Riobaldo vemos em Diadorim a conjugação dos elementos naturais mesclados a uma simbologia zoomórfica.

Para a nossa reflexão, vale destacar que “a água é equiparada ao caos e à matéria primeva por não possuir forma”<sup>222</sup> No artigo “Diadorim – Anjo ou Demônio?”, Cristiane Alves reforça que é exatamente por essa ausência de forma que está marcada a personagem Diadorim, por sua face de indefinição. Aqui poderíamos acrescentar que a indefinição é, para além da dificuldade de exatidão ou clareza, variedade de perspectivas.

<sup>219</sup> ROSA, 2015a, p. 35.

<sup>220</sup> Ibidem, p. 240.

<sup>221</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>222</sup> LURKER *apud* ALVES, 2008, p. 2.

Ou seja, Diadorim é anjo e demônio, água e fogo, ninfa e herói, menino e menina ao mesmo tempo: “Diadorim, dúbia sempre, é quem há de despertar a atenção de Riobaldo para as ambiguidades circundantes, o claro e o escuro; o amor e o ódio; o bem e o mal; tudo misturado, tudo coexistindo”<sup>223</sup>, complementa Alves.

Convém registrar que essa é a premissa por meio da qual Walnice Galvão analisou o *Grande Sertão*, a da existência de uma coisa dentro de outra coisa. Para ela, há, no romance, um conto no meio, exemplificado pelo caso de Maria Mutema. E ainda, “[n]as linhas mais gerais tem-se [...] o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus.”<sup>224</sup> Leitura que nos lança para uma imagem em *mise en abîme*<sup>225</sup>, resgatada das técnicas de pintura e que reaparece aqui como estratégia literária de Guimarães Rosa. Clara Rowland<sup>226</sup> também identificou esse padrão narrativo e o definiu como uma tentativa de não *clousure* ou recusa de fechamento, próprio do modo de narrar de Riobaldo:

A reflexão *en abîme* sobre a narração em Guimarães Rosa parece contrapor a ordem resistente do narrador que não permite o aniquilamento da história num esgotamento do sentido que a plena transmissão, e a conclusão, realizariam; e o movimento da leitura, em que ouvintes e leitores procuram impor através da determinação de um fechamento uma forma que delimite a história.<sup>227</sup>

Até aqui percebemos que, do complexo trabalho estético-literário de Guimarães Rosa, emerge uma personagem que espelha sua estratégia criativa – elaborada em múltiplas camadas, semelhante a uma montagem de coisas aparentemente impossíveis. Isto é, Diadorim é a própria indefinição ou transbordamento que espelha a complexidade criativa de seu autor. Nos parece que Guimarães Rosa pensou Diadorim como um emblema desse trato narrativo de dificultoso entendimento por ser elaborado com numerosas fisionomias sobrepostas e interpostas, uma verdadeira matriosca.<sup>228</sup> Isso

---

<sup>223</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>224</sup> GALVÃO, 1986, p. 13.

<sup>225</sup> *Mise en abyme*, ou “narrativa em abismo”, é um termo que expressa sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, foi usado pela primeira vez pelo escritor francês e Nobel em Literatura, André Gide (1869-1951). A técnica pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.

<sup>226</sup> ROWLAND, 2011.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>228</sup> Bonecas popularmente conhecidas como “bonecas russas”, mas que originaram no Japão. A etimologia latina do nome remete à mãe. Geralmente entalhadas em madeiras, pintadas com motivos camponeses e

posto, a indefinição, indeterminação e transbordamento de Diadorim expressa a fórmula poética “Diadorim é a minha neblina” e que chamamos de imagem *lusfús*.

## 2.2 Diadorim *diá*: Logro e imitação no sertão rosiano

*“Diadorim me pôs o rastro dele para sempre  
em todas essas quisquilhas da natureza”  
Guimarães Rosa<sup>229</sup>*

No âmbito dessa pesquisa das aparições – farejo estético-literário – nos deparamos com diversos estudos que relacionam Diadorim como a forma de um duplo existencial, tal qual uma das facetas contidas em seu próprio nome: *Di* + *adoro*, sugerindo uma dupla adoração e que, por extensão, pode ser compreendido como: adoro-te feminino tanto quanto adoro-te masculino. Derivaria daí a sua figura de caráter ambíguo, indeterminado e transbordante. Na obra *O mundo movente de Guimarães Rosa*, José Carlos Garbuglio<sup>230</sup> descreve o nome de Diadorim como uma junção entre *diá* (através) e *dóron* (dádiva), daí a eterna associação da alegoria da mulher como presente e ruína: Pandora, Lilith e Eva.

No notável estudo onomástico de Ana Maria Machado,<sup>231</sup> *Diá* é tanto Diabo quanto Deus [*dea*], marcando uma espécie de trânsito entre uma face luminosa à qual se dá a conotação de luz, brilho e ouro, que aludem ao nome Diadorim. E outra face obscura, na qual o ódio, a dor e o diabo são refletidos. Olhando por essa dimensão obscura, parece não ser fortuita a semelhança do nome Diadorim com o do diabo, forjando, no interior do próprio nome, um diagrama no qual a letra [b] maneja as formas do [d]: Dia[b]o-rim. Não obstante, é a aparência enganosa de Diadorim que garante a sua sobrevivência no bando, espécie de “– Arte –”<sup>232</sup> como jogo de imitação. E Diadorim demonstra conhecer muito bem essas artimanhas de logro, falseteando, pouco a pouco, os seus diversos nomes, suas várias faces, fazendo emergir uma espécie de imagem sibilante que induz Riobaldo pelos descaminhos de um projeto de vingança, propósito perseguido por Diadorim por meio de

---

constituídas, em sua origem, de três bonecas ocas, femininas, uma dentro da outra representando avó, mãe e filha.

<sup>229</sup> ROSA, 2015a, p. 35.

<sup>230</sup> GARBÚGLIO, 1972.

<sup>231</sup> MACHADO, 2013.

<sup>232</sup> Depois de chamar por várias vezes “- Lúcifer! Satanaz!..”, no alto das Veredas Mortas, Riobaldo desce para o meio dos demais jagunços, “quando o Jacaré estava terminando de coar café”, e a descrição que corre, entremeada por uma “friúra” de “maleita” é: “E mesmo com o sol saindo bom, cacei um cobertor e uma rede – *Arte* – o enfim que nada não tinha me acontecido” (ROSA, 2015a, p. 347, grifo nosso).

sua constante postura “irrevogável”: “— **Diadorim chiou, por detrás dos dentes.** Diadorim queria sangues fora de veias.”<sup>233</sup>

O logro de Diadorim, demonstrado pela sonoridade do “chio, por detrás dos dentes”: som sibilar que nos remete aos personagens proféticos e feiticeiros, às vezes em estado de incorporação e por isso demonizados, ganha relevo no trecho em que Riobaldo pactua com Diadorim o projeto de acabar com Hermógenes, o assassino de Joca Ramiro. A cena ocorre logo após o encontro sexual de Riobaldo com Nhorinhá, na Aroeirinha, e deste descobrir, por intermédio de Ana Duzuza, “dona adivinhadora” e mãe de Nhorinhá, o projeto de travessia do Liso do Sussuarão arquitetado por Medeiro Vaz sob influência de Diadorim.

Na sequência dos fatos, Riobaldo pressiona a velha Ana Duzuza para saber se aquilo era mesmo verdade, aquela ideia de atravessar um lugar ermo, onde “não se conced[e] passagem a gente viva. Lá, no Liso do Sussuarão, “era o *raso* pior havente”, “era um escapo dos infernos.” Depois, Riobaldo encontra-se com Diadorim, que o esperava logo após ter lavado as roupas do amigo: “As vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim.”<sup>234</sup> Atitude que pode ser vista como astúcia de Diadorim com a intenção de bajular o amigo, preparando-o para a discussão que estaria por vir; Riobaldo arrepende-se de não ter feito uma consulta sobre o seu destino com a velha adivinha, Ana Duzuza, gostaria de saber do seu destino, se estaria enfeitiçado: “E se a Duzuza adivinhasse mesmo, conhecesse por detrás o pano do destino? Não perguntei, não tinha perguntado. Quem sabe, podia ser, eu estava enfeitiçado?”<sup>235</sup>

O relato é perpassado pela elucubração do seu jeito habitual de agir. Sua conduta é de uma “repetição, que sempre outras vezes” em sua vida ocorria: a de que ele esteve sempre preocupado em como entrar ou sair de uma situação vivida. Todavia, naquele momento, com o fato que se armava, percebe estar no meio de uma situação com a qual ele mesmo não havia imaginado, nem mesmo era o autor do rumo para o qual sua vida estava se dirigindo. Riobaldo, o “narrador rio” na perspectiva de Willi Bolle<sup>236</sup>, declara rodar para a outra banda do rio sem ao menos saber onde é que essa outra parte iria dar, numa espécie de metáfora do acaso: “[...] a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é um ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro

---

<sup>233</sup> Ibidem, p. 297, grifo nosso.

<sup>234</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>235</sup> Idem.

<sup>236</sup> BOLLE, 2004.

se pensou.”<sup>237</sup> Riobaldo, ao contar a Diadorim do projeto de travessia de Medeiro Vaz: “Redisse a Diadorim o que eu tinha surripiado”, é surpreendido com a informação privilegiada do amigo, pois Diadorim era o próprio arquiteto da ideia e não havia lhe “antecipado nem miúda palavra”. O diálogo acaba por desaguar num imbróglio de ciúmes:

E veja! eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar; e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso. Sendo sabendo que Medeiro Vaz depunha em Diadorim uma confiança muito maior do que em nós outros todos, de formas que com ele externava os assuntos.<sup>238</sup>

Riobaldo passa a remoer coisas do coração, como ele mesmo diz: “Coração da gente – o escuro, escuros”. Sua questão estava entre a vergonha do sentimento por ter sido preterido e o ciúme misturado com o gostar de Diadorim.

O plano da travessia do Liso é então descrito nos seus pormenores, esclarecendo a estratégia de encurralar Hermógenes pela parte de trás de suas terras, desprevenido. Em seguida, Diadorim incute uma ideia de acabar com Ana Duzuza, por esta ter revelado o segredo de Medeiro Vaz: “— ‘Essa Velha Ana Duzuza é que inferna e não serve... [...] Essa carece de morrer, para não ser leleira.’”<sup>239</sup> Riobaldo não contradiz a ideia de morte de Ana Duzuza, visão que se mistura com uma descrição abjeta da velha: “Trem, caco de velha, boca que se fechava aboborosa, de sem dentes”, mas tal ideia colocaria em perigo a vida da amante Nhorinhá: “Mas de seguinte, eu pensei: [...] então é capaz que matem a filha também, Nhorinhá...”<sup>240</sup> Riobaldo, no meio desse quiproquó, defende a vida das duas mulheres e declara não concordar com a armação proposta por Diadorim: “Disso que você disse, desconvenho! Bulir com a vida dessa mulher, para a gente dá atraso...”<sup>241</sup> Diadorim, sibilante, retruca: “— ‘Já sei que você esteve com a moça filha dela... — ele respondeu, seco, **quase num chio. Dente de cobra.**”<sup>242</sup> Do acinte de Diadorim, o próprio Riobaldo se reconhece na expressão de ciúmes do amigo pelo fato de Riobaldo ter-se deitado com Nhorinhá, “a meretriz”. Mas o destino parecia traçado, pois, mesmo antes,

---

<sup>237</sup> ROSA, 2015a, p. 41.

<sup>238</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>239</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>240</sup> Idem.

<sup>241</sup> Idem.

<sup>242</sup> Ibidem, p. 45, grifo nosso.

Riobaldo já revelara não ser dono de suas próprias vontades: “As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim.”<sup>243</sup> Semelhante à aparição do Menino na beira do Rio-de-Janeiro quando Riobaldo fica fascinado por sua beleza e mistério, como que num encanto, Diadorim não deixa Riobaldo escapar. Agora, enquanto jagunço, nas repetidas vezes que Riobaldo insinua largar o bando, Diadorim revela um novo segredo, espécie de palavra encantada que vai incutindo pouco a pouco em Riobaldo o seus descaminhos, mesmo quando uma vontade pulsante de liberdade emerge.

E eu quase gritei! — ‘Aí é a intimação? Pois, fizerem, eu saio do meio de vós, pra todo o nunca. Mais tu há de não me ver!...’ Diadorim pôs mão em meu braço. Do que me estremei, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. **Me deu a mão; e eu. Mas era como tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas.** — ‘Você já paga tão escasso então por Joca Ramiro? Por conta duma bruxa feiticeira, e a má-vida da filha dela, aqui neste confim de gerais?!’ — ele baixo exclamou. E tive ira. — ‘Dou!’ — falei. Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?! E por aí eu já tinha pitado dois cigarros. Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava:

— ‘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.<sup>244</sup>

Quando menos espera, Riobaldo se vê encurralado entre a vontade de ser homem livre, dono de si, e prisioneiro amoroso. É aí que nos parece desenrolar uma verdadeira cena de pacto: Riobaldo e Diadorim num pacto imanente, selado sob a astúcia deste, em contraste com o suposto pacto transcendente na Veredas Mortas em que o mistério e o oculto prevalecem. Com as mãos cerradas, os dois companheiros e apaixonados, transpassados pela vulnerabilidade do ciúme, marcados pelo cortante objeto pontiagudo, como que lhes ferindo a carne, consomam um pacto de corpo e sangue. Além do misto de estremeimento pela proximidade dos corpos, abrandada pela doçura que aquele gesto os acometia: “Do que me estremei, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura”. Riobaldo se transforma, sente vontade de dizer: “Diadorim: estou com você, assente, em todo sistema, e com a memória de seu pai!...”<sup>245</sup> Porém hesita, continua reagindo à ideia de acabar com a Ana Duzuza, mesmo sentindo dela “nôjo maior”, decorrente do mal-entendido e que descambava para uma ideia desviante de separação dele e Diadorim.

<sup>243</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>244</sup> Ibidem, p. 43, grifo nosso.

<sup>245</sup> Idem.



O trecho, pouco explorado pela crítica, põe em questão o contrato entre dois cavaleiros, cujo ato de camaradagem os vincula mediante um código de ética e honra do sertão jagunço. É aí que Diadorim demonstra total conhecimento desse sistema masculino e se utiliza dele não somente como modo de sobrevivência, mas também como modo de barganha e controle da situação. Diadorim manipula os rumos da vida de Riobaldo a ponto de aprisioná-lo, tornando-o seguidor e provedor do seu projeto de vingança, que não deixa de ser um projeto de justiça. E quando Riobaldo se percebe na dúvida entre ser um homem livre ou seguir as vontades alheias, ele opta não pela autonomia, mas por deixar-se guiar pelo amigo, transforma-se na sombra dele, no seu *doppelgänger*<sup>246</sup>: “Aparecia que nós dois já estávamos cavalhando lado a lado, par a par, a vai-a-vida inteira.”<sup>247</sup> Na perspectiva de Luiz Roncari, a atitude de Riobaldo é definida como a de um herói sem iniciativa própria e ajudado pelos acasos<sup>248</sup> até o momento em que se transforma no chefe Urutu Branco.

A narração dessas sete páginas, aproximadamente, estão envoltas em maus agouros. É assinalada, sobretudo, pela possibilidade de morte de Ana Duzuzá: mulher, velha e feiticeira, além do projeto suicida de travessia do Liso do Sussuarão, planejado tanto por Medeiro Vaz quanto por Diadorim. E ainda pelos impropérios dos ciúmes, acompanhados do asco de Riobaldo por se perceber apaixonado pelo amigo, o qual lhe demonstrava retribuir o sentimento. Tal reconhecimento de desejo entre dois jagunços, e os revezes decorrentes desse ato proibido e nefasto, aponta, portanto, para a face diabólica do amor em Diadorim:

Esperei o que vinha dele. De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final.<sup>249</sup>

Riobaldo, sabendo da filiação de Diadorim, infla-se do desejo de ficar perto do amigo, para protegê-lo, defendê-lo, como quando um companheiro amoroso carrega o

---

<sup>246</sup> O termo aparece no texto *O infamiliar [Das Unheimliche]* de Freud, e corresponde à noção de duplo em associação com imagens no espelho, sombras, espíritos protetores, alma e o medo da morte. Em nota de tradução, *doppelgänger* é definido como “‘o que caminha ao lado’, ou ainda, destacando seu elemento romântico, o ‘companheiro de viagem’, uma espécie de ‘sombra’” (FREUD, 2019, p. 118). Segundo o tradutor, o termo foi criado pelo escritor romântico alemão Jean-Paul Richter.

<sup>247</sup> ROSA, 2015a, p. 408.

<sup>248</sup> RONCARI, 2018.

<sup>249</sup> ROSA, 2015a, p. 43.

outro pelos braços: “e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre.”<sup>250</sup> É acometido, porém, por um sentimento de privação e reprovação daquilo que sentiu: “Não devia de estar relembrando isto, contando assim o sombrio das coisas.”<sup>251</sup> Tomado por uma sensação conflitante e encarada como coisa sombria, Riobaldo volta a sua dúvida central: “Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não?”<sup>252</sup>, culminando, assim, na evocação do diabo:

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o DubaDubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos...<sup>253</sup>

A presença do demo com seus variados codinomes, no meio dessa cena de revelação – conflito amoroso e acordo pactuado entre Riobaldo e Diadorim –, marca outro ponto importante do que estamos em via de demonstrar: que Riobaldo, na dúvida metafísica de ter realmente vendido ou não sua alma, descobre que quando alguém já está resolvido a vendê-la (a alma ao diabo) é porque pacto já houve:

[...] que, quando um tem noção de resolver a vender a alma sua, que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; e a pessoa sujeita está só é certificando o regular **dalgum velho trato – que já se vendeu aos poucos, faz tempo?**<sup>254</sup>

Espécie de pacto crônico que deita raiz no encontro de Riobaldo com o Menino no Rio-de-Janeiro. E vai se formulando por intermédio de sua proximidade e paixão incerta por Diadorim, até a revelação da filiação paterna do amigo e conseqüente acordo de vingança da morte do pai deste, culminando no momento em que Riobaldo, o herói “sem iniciativa própria”, decide invocar “satanás” no alto das Veredas Mortas. A pista de que esse pacto crônico derivaria do seu envolvimento com Diadorim [*diá*] é dada na mesma página: “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*?”<sup>255</sup> Podemos afirmar

---

<sup>250</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>251</sup> Idem.

<sup>252</sup> Idem.

<sup>253</sup> Idem.

<sup>254</sup> Idem, grifo nosso.

<sup>255</sup> Idem, grifo do autor.

que ocorre a fusão dos pólos sagrado e diabólico, o que reforça a função *guia* de Diadorim no enredo, cuja ideia de [*intermedium*] nos levaria para sua dimensão psicopompo na vida de Riobaldo: do grego *psychopompós* é a junção de *psyche* [alma] e *pompós* [guia]. Ideia que também pode ser inferida a partir da fala em forma de dúvida de Riobaldo: “Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas mal aventuras, por toda a parte?”<sup>256</sup> Percepção que caracteriza seu destino em direção a um evento revelador, necessário para a trajetória individual do narrador. Além do mais, a sonoridade do verbete *diá* reforça a face diabólica de Diadorim e reformula um dos temas mais instigantes do livro: Riobaldo vendeu ou não sua alma ao diabo? De certo modo, conforme o que demonstramos, o pacto já estava dado, e a alma e o corpo de Riobaldo já estavam entregues às desventuras de uma paixão incerta.

A cena relida é exemplar em expor como Diadorim manobra suas próprias intenções, além de descrever a maneira como ocorre seu jogo de mostrar-se e esconder-se, próxima às artimanhas do diabo e muito próxima, também, das artimanhas do coração. Não à toa, Riobaldo declara: “Deixa o mundo dar seus giros! Estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas. Ahã. **Deamar, deamo...** Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça. Moço: toda saudade é uma espécie de velhice”.<sup>257</sup> Expressão que reforça a imagem de um Diadorim ainda vivo, profundamente marcado na memória do narrador, fundido nas imagens de um amor sombrio e contraditório, tal qual o jogo de palavras *deamar* e *deamo*, em que se articulam: deusa, mar, demo, amor e medo, pois, como bem observou Kathrin Rosenfield, que a palavra ‘demo’ é anagrama de ‘medo’<sup>258</sup>, reforçando o impasse e pavor do amor proibido vivenciado por Riobaldo.

Diadorim abandona a ideia de acabar com a vida de Ana Duzuza. Declara a Riobaldo seu desejo de tê-lo próximo: “Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal...”, este, torna a pôr a mão sobre as mãos de Riobaldo, gesto que reafirma o contrato de união permanente. Corpo e alma selados e entregues ao destino e à morte: “Abraçei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem.”<sup>259</sup> A partir daí, Riobaldo adere ao projeto de acabar com Hermógenes e vingar a morte do “grande” e “ilustre” chefe guerreiro Joca Ramiro.

---

<sup>256</sup> Ibidem, p. 439.

<sup>257</sup> Ibidem, p. 45, grifo nosso.

<sup>258</sup> ROSENFELD, 1993, p. 22.

<sup>259</sup> ROSA, 2015a, p. 45.

A aniquilação de Hermógenes é outro tema que ocupa boa parte dos estudos rosianos: desde sua relação com os limites dicotômicos e estruturantes da linguagem – conforme expusemos nos estudos que aproximam o texto platônico *Crátilo* com *Grande sertão: veredas* – até o ato que permite a revelação do corpo de “mulher perfeita” de Diadorim, revelação guardada pelo narrador até o quase desfecho da história. Nas palavras de Riobaldo, “só um pactário, mataria outro pactário”, o que endossa a forma demônio de Diadorim. Do mesmo modo, a expressão “...o Diabo na rua, no meio do redemunho...”, epígrafe do livro e que se repete na luta final, articula uma fórmula-combate, indicando os dois grandes diabos do romance, isto é: “...o Diabo na rua, no meio do redemunho...” é uma fórmula-combate porque integra o *leitmotiv* do romance, ao mesmo tempo que denota um movimento de tensão, em que se emoldura o encontro de dois dos tantos diabos de *Grande sertão: veredas*: Hermógenes e Diadorim.

No duplo Diadorim/Hermógenes, a relação se dá tanto por semelhanças quanto por repulsas. Ambos são por vezes associados à imagem de felinos: “E Diadorim, jaguarado”; “Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre”. Para Renata Albuquerque, ao contrário de Diadorim, Hermógenes “apresenta-se como mau, homem ainda não civilizado, impossível de ser contido[...]<sup>260</sup> E, no contar de Riobaldo, “Hermógenes não precisa ‘impor-se mau’, pois ele assim o é por si mesmo”, e por resultado do pacto que fez. Do mesmo modo, Diadorim é, em certas passagens, descrito com uma maldade incorporada, vista por sua gana de vingança: “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue”<sup>261</sup>. Pela ótica das aparições, a imagem de Diadorim se avizinha de sons de bicho: *dente e chio de cobra; cão; a voz dele vinha pelos dentes; sussurros ameaças; onça; cobra jararacuçu; rusgo de touro; bando doido de queixadas*.

Na perspectiva de Albuquerque, é Hermógenes que, “sendo demônio, impediria Riobaldo de ver a raiz das coisas (o feminino em Diadorim) e que macularia a natureza boa das coisas (a relação entre o narrador e Diadorim).”<sup>262</sup> Para nós, o espírito tihoso, astucioso e barganhador expressam-se nas duas personagens como princípio mobilizador que garante a dinâmica da vida. Ainda em sua investigação entre Hermógenes e Diadorim, Albuquerque assinala que Riobaldo, na ânsia de compreender e interpretar o mistério Diadorim – figura dúbia e indecifrável, só o desvelaria por meio do *destino*, ou

<sup>260</sup> ALBUQUERQUE, 2006, p. 05.

<sup>261</sup> ROSA, 2015a, p. 50.

<sup>262</sup> ALBUQUERQUE, 2006, p. 05.

seja, através de Hermógenes – o Hermes, mensageiro e intérprete de outros deuses, “instrumento pelo qual morre Diadorim”<sup>263</sup>.

Hermógenes, nome que, sem dúvida, deriva de Hermes, por sua vez, hermético (sem asas nos pés) ou mercuriano (não filosófico, mas animado, regressivo, involuído), cujo discurso é convincente e cuja voz é perturbadora. Nas associações simbólicas de seu nome, o sentido de hermético pode aludir a seu corpo fechado decorrente do pacto. João Adolfo Hansen afirma que: “Hermógenes refere-se mitologicamente à linguagem platonicamente pensada: ele é ‘heméneus’ e o ‘intérprete’ e o ‘filho de Hermes’ – e também o mensageiro e o ladrão e o mentiroso e o pactário e o barganhador.”<sup>264</sup> Vale lembrar que na *Odisseia* de Homero, Hermes é, também, um deus psicopompo, o que envia-almas para o Hades, assim como o identificamos em Diadorim. Nessa leitura, o Destino possui o sentido da narrativa trágica grega, aquele do qual não se pode fugir. Também na *Odisséia*, o Destino é conhecido como uma deusa, Moira<sup>265</sup> ou Parcas, e personifica o destino individual.

Davi Arrigucci, no ensaio *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*, de 1994, nos chama a atenção para o nome completo de Hermógenes – Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes, e observa a sua característica plural, de salto e de duplicidade:

a marca do plural (/s/) como que salta de Rodrigue, onde deveria estar, para o Felipes, numa paródia caricatural e também grotesca, indiciando mais uma vez a divisão (filipe, convém lembrar, se diz, por exemplo, das sementes unidas do algodão, do grão duplo do café ou dos dedos grudados do pé).<sup>266</sup>

Vale lembrar que praticamente todos os deuses mensageiros são duplos: Janus bifronte, por exemplo. Exú, entidade mensageira, é tanto homem quanto mulher, tanto velho quanto criança, assinalando aí dois caminhos ou uma encruzilhada em quatro. A carta XV do tarô, carta do diabo, é, também, uma figura andrógina, que remete a uma relação de dominação e submissão, conforme vemos as duas figuras menores (homem e mulher) atadas

---

<sup>263</sup> Idem.

<sup>264</sup> HANSEN, 2000, p. 152.

<sup>265</sup> “Também chamada de destino ou Parcas, personificam o destino individual. Na época de Homero é considerada como uma única Moira que nem os deuses podem desobedecer, mas vão gradualmente se transformando em três mulheres que tecem o fio do destino. São chamadas de Átropo (Inflexível), Cloto (Fiandeira) e Laquesis (Sorteadora) e regulavam o tamanho da vida do homem. São filhas de Zeus e Têmis e irmãs de Horas”. (HOMERO, 2009, p. 423)

<sup>266</sup> ARRIGUCCI JR., 1994, p. 14.

à figura maior, um hermafrodita com atributos femininos (seios) e masculinos (pênis); sua forma de besta, humana e animal (patas, asas de morcego e chifres de cervo) podem simbolizar uma visão materialista do mundo dada a sua relação com o signo de capricórnio, bem como com os sentimentos mais instintivos.

Figura 4 - Tarô de Marseille, carta XV – O Diabo



Fonte: Registro nosso, arquivo pessoal.

Na demonologia, o Diabo é o que divide e que destrói. Num sentido socrático, o que Hermógenes implica é a possibilidade de outras interpretações, sendo, portanto, o instaurador da dúvida. Também quando nos referimos a várias interpretações, queremos dizer que o texto pode possuir diversas verdades guardadas, o que denota uma característica enriquecedora do texto literário: não existe uma única verdade, mas vários caminhos.

Ainda, no nome completo de Hermógenes encontramos *Saranhó*, que lembra o peixe Saranha, popularmente conhecido como peixe-cão, evocando sua dimensão zoomórfica. Na zoologia, existe uma espécie de abelha conhecida como *trigona truculenta*, também chamada de *saranhão* ou *mombuca brava* (em alguns lugares também é chamada de Saranhó). É uma abelha social da subfamília dos meliponíneos, de ampla distribuição no Brasil, além de ser a maior abelha em tamanho dessa subfamília.

Outra forma de aparição de Diadorim se dá dentro de uma cosmovisão afrodescendente. Talvez seja por essa habilidade em falsetear, simular e forjar que Riobaldo tenha descrito Diadorim dentro de um “sistema pelintra”: “E ele, o Reinaldo, era tão galhardo garboso, tão governador, assim no *sistema pelintra*”. Pelintra aqui pode ser uma corruptela de pilantra, malandro, não confiável. Noutro sentido e, possivelmente o mais próximo da intenção de Riobaldo, *pelintra* é considerado um chefe de bando, porque Pelintra é um juremeiro, que no Catimbó<sup>267</sup> é tido como um mestre. Esse sistema tem a ver com um conjunto complexo de relações: *savoir-faire*, ética, estética, modo de ver o mundo, sistema no sentido sistêmico aberto. Incorporado habitualmente em giras de Exu, o popular Zé Pelintra é figura popularmente associada ao diabo e compõe a lista de tantos outros mitos de origem africana que foram relegados ao título de demônio.

O diabo significa aquele que divide e que separa. Ele é o estrangeiro. E não devemos esquecer que o diabo é, para a cultura judaico-cristã, o deus do outro, reforçando a marca do *Outro* como intrusivo (no romance, o próprio *Outro* é um dos nomes para o diabo), inimigo ou mesmo antagonista. Logo, a parte má e rejeitada de tudo o que se pretende impor como regra ou norma. Câmara Cascudo<sup>268</sup> evidencia essa correlação ao explicar como os jesuítas lutaram para tirar Jurupari<sup>269</sup> – mito ameríndio da escuridão, do mau presságio e em algumas versões, dos pesadelos – dos cultos brasileiros para colocar Tupã no centro da cosmologia Tupi. Um ato de higiene, que visa expurgar aquilo que é distante e desconhecido para ceder lugar ao que é familiar e aparentemente mais “seguro”. Por essa via, esse *Outro*, articula uma dimensão não só nefasta como perigosa em Diadorim, porque sua condição de existir passa por essa marca da exclusão. Trataremos disso com mais detalhe no capítulo seguinte.

---

<sup>267</sup> Prática religiosa brasileira, de raiz indígena, e com diversos elementos do cristianismo e, dependendo do lugar onde é praticado recebe influências africanas. O Catimbó baseia-se no culto em torno da planta Jurema. Segundo José Ribeiro, o Catimbó praticado no nordeste brasileiro difere do Candomblé, Xangô ou Macumba, uma vez que não possui “uma hierarquia sacerdotal. Não exige período de iniciação, não havendo preceitos especiais, rituais, cerimoniais, trajes, toque etc.” (RIBEIRO, 1972, p. 32). O poeta Mário de Andrade, em visita etnográfica ao nordeste brasileiro, relatou sua experiência em cultos do Catimbó: “28 [de dezembro]. Amanheci bem-disposto. Fui fazer coisas na cidade. De noite afinal fui fechar o corpo no catimbó de dona Plastina, no Alecrim. Os mestres da cerimônia foram os feiticeiros Manuel dos Santos e João Germano. Noite inesquecível. (ANDRADE, 2002, p. 229)

<sup>268</sup> CASCUDO, 2012.

<sup>269</sup> “Jurupari, o senhor do culto mais vasto, comum a todas as tribos, filho e embaixador do Sol, nascido de mulher sem contato masculino, reformador, de rito exigente e de precauções misteriosas, foi depressa identificado como sendo o Diabo. Cinquenta anos de catequese espalharam para Jurupari o renome satânico. Além das crianças ensinadas nas escolas, os catecúmenos, os índios de serviço, a população europeia, acordes em ver no velho deus indiano uma grandeza infernal [...]” (CASCUDO, 2012, p. 57)

Por hora, encontramos a versão diabólica da personagem, que oculta, mas, ao mesmo tempo, guia. Lúcifer é uma divindade cultuada por diversos povos, e não é somente o anjo caído que separa os homens da travessia da vida, e sim um deus guia. Ele aparece no *Grande sertão: veredas* como estrela D’Alva. Do mesmo modo que na mitologia hebraica, ele é a estrela brilhante, a estrela da manhã, uma de suas características é arrastar o dia para o separar da noite, símbolo daquilo que é diabólico e cinde. E uma de suas luminescências se dá após a tentativa do pacto de Riobaldo nas Veredas-Mortas: “Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no *mermar da d'alva*. [...] Eu encostei na boca o chão, tinha derreado as forças comuns de meu corpo. Ao perto d’água, piorava aquele desleixo de frio.”<sup>270</sup>

### 2.3 “Diadorim: O nome perpetua”

*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 que. Que é que é um nome? Nome não dá! nome recebe.*  
Guimarães Rosa<sup>271</sup>

A criação dos nomes atormentou Guimarães Rosa por toda sua vida. Conhecedor de quatorze idiomas e considerado poeta “inventor de palavras”, o escritor listava, dividia, reagrupava, emendava nomes arcaicos com vocativos estrangeiros, numa constante elaboração cosmológica de personagens imaginados e inimagináveis. Sua obsessão pelos nomes vai desde longas listas de nomes próprios, registradas nas cadernetas de viagens, à invenção de nomes autorreferentes, como o caso do personagem Moimeichego<sup>272</sup> do conto *Cara de Bronze de Corpo de Baile*. Esse fascínio pela palavra retrabalhada transborda, portanto, para a estrutura narrativa do *Grande sertão: veredas* e reflete na variação de nomes que, em muitos casos, um mesmo personagem pode receber, como é o caso de Diadorim. Reflexo talvez de uma personalidade mutante, podendo ser vista sob

<sup>270</sup> ROSA, 2015a, p. 99; 347.

<sup>271</sup> Ibidem, p. 305; 136.

<sup>272</sup> Clara Rowland descreve Moimeichego como um nome improvável, “composto por quatro formas diferentes do pronome pessoal, aparece como forma de inscrição autoral no interior do quadro narrativo” (2011, p. 315); e, em carta ao tradutor italiano: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...) Bobaginhas...” (ROSA, 2003, p. 95)



a ótica da evolução da personagem na trama narrativa ou de sua metamorfose, e que reforça a nossa proposta de uma imagem inapreensível, uma imago movente.

No caso de Riobaldo, rebatizado duas vezes, primeiro com codinome de “*Tatarana*, lagarta-de-fogo”, depois, ao assumir a chefia do bando, recebe de Zé Bebelo a alcunha de *Urutu Branco*: “– Ah: o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar...”, reflete uma estratégia criativa, na qual os personagens vão sendo apelidados por alguma característica física, pela personalidade ou por algum trejeito. Prática bastante comum no Brasil, uma vez que reproduz uma realidade na qual a apelidação é encarada como modo de respeito e acolhimento dentro de um grupo familiar ou um modo de expressar camaradagem. A evolução do nome de Riobaldo representa, portanto, sua aceitação no bando de jagunços por causa de sua boa pontaria: “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro, *Cerzidor*, depois *Tatarana*.”<sup>273</sup> Essa espécie de batismo dentro do bando não se dá com Diadorim, que não é apelidado para ser aceito, pelo contrário, nomeia-se a si próprio numa atitude de camuflagem, sabendo que sua condição de Deodorina jamais alcançaria um tratamento igual aos demais do grupo.

Importante lembrar que no primeiro manuscrito do *Grande sertão: veredas* de que se tem notícia o nome do narrador-protagonista aparece pela primeira vez grafado como *Deodólfo*. Elizabeth Hazin analisa essa variação no nome de Riobaldo a partir do próprio manuscrito de Guimarães Rosa, cedido, à época do seu doutorado, por Aracy do Amaral. Hazin registra que, em páginas mais avançadas do original datilografado, *Deodólfo* vai cedendo lugar a *Riodólfo*, com algumas marcas de alteração, “mudança *a posteriori* da fixação definitiva do nome pelo autor”<sup>274</sup>. Em algumas partes, aparece grafado somente com o apelido *Dólfo*, “forma carinhosa com que Diadorim se dirigia ao amigo.”<sup>275</sup> Já o vocativo *Baldo* só aparecerá em páginas mais adiantadas do texto. Hazin complementa, “Deodólfo. Riodólfo. Riobaldo. Assim, o segundo nome tem a ver com o primeiro, e o terceiro com o segundo, nada existindo, porém, em comum entre o terceiro e o primeiro.”<sup>276</sup> Na perspectiva de Hazin, a substituição de *Deo* por *Rio* é muito significativa,

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>274</sup> HAZIN, 1991, p. 117.

<sup>275</sup> *Idem*.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p.118.

algo que não foi explorado por Ana Maria Machado<sup>277</sup> e Luiz Costa Lima<sup>278</sup>, estudiosos do problema onomástico em Guimarães Rosa.

Primeiro, foi grafado possivelmente para indicar oposição ao *Diá* que aparece em Diadorim. Essas alusões meramente silábicas, discretos prefixos, teriam a função de por em confronto, de início, dialeticamente, os opostos, os dois princípios quase maniqueisticamente demarcados ao longo do texto.<sup>279</sup>

A elaboração de vários nomes para uma mesma personagem não só complexifica a inteligibilidade do texto como adiciona estágios interpretativos e camadas de leituras, tanto para a verdade que a obra literária guarda quanto para a compreensão da vida da própria personagem. Esse trabalho cauteloso de Guimarães Rosa o levou a imaginar um dicionário só de nomes de personagens de sua extensa criação artístico-literária. Desejo descoberto em entrevistas a William Agel de Mello, realizada pelo Grupo Siruiz. Agel declara:

Essa era uma vontade dele. Chegou a me pedir, mas eu não dei ouvidos. Apenas falei: ‘Mestre, a minha lira não chega a tanto. É um trabalho muito extenso’. Várias vezes ele [Guimarães Rosa] me falou que queria que eu fizesse um dicionário dos personagens dele explicando a origem, o nome e a importância de cada um na história.<sup>280</sup>

O projeto do dicionário de personagens tem sido uma empreitada iniciada desde 2020 pelo grupo Siruiz – Comunicação e Produção Literária PPGCOM/UnB. Para além de um homem-dicionário, como já escreveram sobre o autor, poderíamos acrescentar que Guimarães Rosa foi um verdadeiro *bricoleur* de nomes, um poeta que reunia e recriava nomes para a construção do seu universo de caracteres: um pedaço de palavra aqui, outro verbete acolá e carregados de sonoridade sertaneja, ricos em poesia. Os nomes em Guimarães Rosa são uma espécie de quebra-cabeça no qual as camadas de enigmas,

---

<sup>277</sup> MACHADO, 2013.

<sup>278</sup> LIMA, 1957.

<sup>279</sup> HAZIN, 1991, p. 118.

<sup>280</sup> A entrevista foi realizada por telefone pelos pesquisadores Cristina Gomide Maciel e Gustavo de Castro, do Grupo Siruiz - Comunicação e Produção Literária PPGCOM/UnB. William Agel é escritor, linguista e iniciou a carreira diplomática no serviço de demarcação de fronteiras, cujo chefe era o embaixador João Guimarães Rosa. William foi homenageado por Guimarães Rosa com o personagem Williãozinho, no conto *Retrato de Cavalo*, de Tutaméia – Terceiras Estórias (1967). Ele autorizou ao Grupo Siruiz a publicação de sua entrevista na ocasião da pesquisa *Dicionário de Personagens – JGR*.

sedimentados no quadro narrativo de suas obras, vão se revelando aos poucos, num movimento de ampliação dos sentidos contidos na obra.

Guirigó, por exemplo, esse nome de estranha sonoridade, é, nas palavras de Manuel Bandeira,<sup>281</sup> uma criação genial de Guimarães Rosa, e que compõe uma multidão de personagens vivendo numa intensidade assombrosa. Guirigó, “[u]m rapazola retinto, mal aperfeiçoado; por dizer, um menino”<sup>282</sup>, foi, ao lado do cego Borromeu, guia de Riobaldo enquanto chefe *Urutu Branco*. Possivelmente uma corruptela de Gregório, o personagem representa um menino que poderia estar associado à infância do narrador. Por tal vertente, Marcelo Marinho aponta que o seu nome pode ser visto como o “desdobramento de Gui(marães) R(osa) igó(igual) menino.”<sup>283</sup> Não por acaso, Guirigó será também chamado de “‘dioguim’: di-o-guim-, ‘di’ (duas vezes, duplo); ‘o’ (artigo definido); ‘guim’, que oferece claramente a leitura de ‘Guimarães’, em abreviatura.”<sup>284</sup> Nas palavras de Riobaldo: “– ‘Te acanha, dioguim, não-sei-que-diga! Vai sebo...’ – eu ralhei. Onde os outros riram rabo.”<sup>285</sup> Indicando, portanto, outra aparição do diabo, este em estado infantil, apontando para uma alegoria da infância travessa: um trickster ou Exu criança, espécie de “sacizinho de duas pernas”, como descreve o próprio Riobaldo. Ainda, no meio do seu nome aparece a sílaba “ri”, marcando sua aparição em forma de sátira (outro nome para o diabo): “Assim eu mesmo ria, assim riam todos, consentidos. O menino Guirigó comeu demais, cochilava afundado em seu lugar, despertava com as risadas.” Antonio Cândido, em entrevista, relembra uma conversa com Guimarães Rosa na qual pergunta se Guirigó e o cego Borromeu teriam saído de um romance de Anatole France (1844-1924). Guimarães Rosa confirma que já havia lido os romances, mas isso é tudo. Situação semelhante vai ocorrer com a declaração de Ariano Suassuna a respeito da origem e inspiração para a criação da personagem Diadorim, como comentaremos mais à frente.

Voltando ao nome Diadorim, cuja terminação em *im*, no diminutivo, marcaria a sua natureza ambígua e indefinida, sinaliza, para nós, também como um sinal de sua masculinidade, pois remete ao diminutivo para nomes próprios masculinos. Como habitualmente ocorre na oralidade mineira e goiana, em que se corta o final das palavras

---

<sup>281</sup> BANDEIRA, 1967.

<sup>282</sup> ROSA, 2015a, p. 324.

<sup>283</sup> MARINHO, 2001, p. 158.

<sup>284</sup> Idem.

<sup>285</sup> ROSA, 2006, p. 326.

e se usa em excesso os diminutivos, assim como Dioguim, na referência supracitada sobre o menino Guirigó, ou, por exemplo, Tiago (*Tiaguim*) e Luiz (*Luizim*). Em Diadorim, o prefixo *Di* pode significar tanto duas vezes como separação. Para Hansen, Diadorim é duplo que se mostra e se esconde: “o nome ‘Diadorim’, assim, não só significa a si, na aparência enganosa, como também a irrupção do duplo em Riobaldo: (não)-ser, ausência, mas também figuração de significação essencial, verdade.”<sup>286</sup> Ou seja, há algo que se mostra e algo que se oculta, e as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. Por meio de uma investigação semântica, verificamos que a origem grega do prefixo *di* está associado a duas vezes, como *diarquia*, *dicéfalo*, *difásico*, aquilo que comporta os dois estados, enquanto a raiz latina possui o sentido de separação, dissociação e dispersão, que por extensão alude à *dialética*, *diálise* e *diérese*. Há, ainda, no prefixo *di*, as acepções de movimento ou passagem – através (*através*; *através de*; *ao longo de*, *durante*, *por meio de*) – como é o caso dos substantivos *diacústico* e *diáfano*. Essa última acepção nos parece, portanto, uma noção que reforça nossa proposta de leitura em que Diadorim aparece como *imagem lusfús*, pois o lusco-fusco, se olhado do ponto de vista da imagem pictórica, é uma técnica em que os tons escuros reforçam a *passagem da luz*, por conseguinte, evocam uma imagem de atravessamento. Transpondo essa ideia plástica para a dimensão literária, Riobaldo seria atravessado pela luz *diá* de Diadorim. Não por acaso, os olhos verdes de Diadorim remetem às águas do rio Urucuia ou à pedra de safira, dois símbolos de refração da luz, símbolos, portanto, *diáfanos*.

Se pensarmos numa cena de fim de tarde ou de amanhecer, uma paisagem de lusco-fusco, veremos uma imagem de intermediário entre o escuro e o claro, uma imagem de transição entre dia e noite. Quer dizer, a parte escura e obtusa reforça a luz que não ilumina totalmente, mas que é atravessada, num estado diáfano, de onde emerge alguma coisa não totalmente aparente. Essa imagem crepuscular, de forte apelo contemplativo, é, para Gustavo de Castro e Florence Dravet “o instante das primeiras luzes do dia, o claro-escuro inicial da vida, a infância da luz.”<sup>287</sup> Podemos imaginar que, por meio da elaboração do nome Diadorim, Guimarães Rosa oculta ao mesmo tempo que deixa transparecer um pensamento estético-literário e que diz respeito à imobilidade pela qual a própria palavra articula a constante reabertura. A palavra, que é a própria poesia, é artifício dos Transparentes nas palavras de Castro e Dravet. Para os autores, à luz de René

---

<sup>286</sup> HANSEN, 2000, p. 131.

<sup>287</sup> CASTRO; DRAVET, 2014, p. 145.

Char, a imagem de Diana e de seus olhos verde-jade remetem a essa luz diáfana e transparente, semelhante aos olhos de Diadorim:

Durante dois verões aproximei-me dos Transparentes, saudei-os e recebi as suas saudações. Os olhos de Diana, verde-jade, à medida que passavam os dias, as ocasiões, as aproximações, tinham passeado a incidência dos seus raios sobre o rapazito que eu deixava de ser. Um freixo florescia no pátio. Estávamos no mês de julho. Ela era Diana a Transparente e era a mulher de oferendas opacas e espaçosas.<sup>288</sup>

Danielle Naves, em seu poema visual *Enigma*, também expõe a potência enigmática contida no nome Diadorim na maneira como articula o código linguístico, revelando, no nome, um diagrama para Dr. Idioma: “o idioma é a única porta para o infinito”. Naves articula a frase de Guimarães Rosa e nos oferece outra camada interpretativa para esse nome movente, polissêmico e infinito de possibilidades.

Figura 5 - Poema visual “Enigma”

Enigma:

D I A D O R I M  
 D R  
 I D I  
 O  
 A M  
 D R. I D I O M A

“O idioma é a única porta para o infinito”. (JGR)

Fonte: Cedido pela autora, arquivo pessoal.

A descoberta de Naves evidencia aquilo que Guimarães Rosa declarou em entrevista a Günter Lorenz: “Pode-se facilmente conhecer o caráter de um homem pela

<sup>288</sup> CHAR; CENTENO, *apud*, CASTRO; DRAVET, 2014, p. 161.

relação que ele mantém com o idioma; quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal.”<sup>289</sup> Fala de um escritor intimamente ligado aos efeitos da palavra, um poeta afeito às línguas, estudioso e colecionador de listas de nomes e dicionários, a ponto de retrabalhar os seus livros até o último instante de publicação pela editora. Podemos ver essa obsessão pela correção e reformulação do texto por meio dos manuscritos, a exemplo das mudanças de nome de Riobaldo. Também há uma longa lista de nomes em seu arquivo em que aparece a raiz *Baldo* grafada no homônimo do autor: “João Baldo”<sup>290</sup>, acompanhado de uma longa lista de nomes elaborado pelo autor: Ramiro, Feliciano, Sizefredo, Maria da Luz, Alcebíades e mais uma centena de codinomes.

Outra questão levantada pelo diagrama Diadorim/Dr. Idioma é a possível invenção de uma língua própria. Criando ou não um universo linguístico próprio, feito do amálgama de arcaísmos, estrangeirismos, neologismos e a oralidade sertaneja, o que nos é relevante é a maneira como colocou Diadorim no centro dessa elaboração poética e fez de sua personagem uma figura potente em sua capacidade de abrir flanco no sentido hermético do signo. Diadorim é a abertura por onde são forjadas as metáforas da superação dos limites e das fronteiras da passagem do Liso, da aniquilação do mal e a da ruptura dicotômica do sexo-gênero.

O espelhamento Riobaldo/Reinado, significantes de origem germânica, sinaliza, conforme Ana Maria Machado, algo de dor e felicidade, pois “[c]ada um dos dois Nomes... em si mesmo Ri e tem DOR.”<sup>291</sup> Tanto que a alegria de Riobaldo ou a tristeza de Reinaldo “podem ser bebidas em qualquer dos dois Nomes”: “‘Riobaldo... Reinaldo...’ – de repente, ele deixou isso dizer: - ‘dão par, os nomes de nós dois’. A de dar, palavras essas que se repartiram: para mim [...], de alegria para ele, um vice-versa de tristeza.”<sup>292</sup> Machado sublinha que Reinaldo é, também, um nome guerreiro, aclamado como rei ao ser credenciado para a chefia; do lado oposto, o sufixo *baldo* (em Riobaldo) faria alusão à frustração, enquanto o seu duplo Reinaldo é *Rei*, atentando, sobretudo, para sua hereditariedade vinda de Joca Ramiro, “detentor legítimo da coroa sertaneja.”<sup>293</sup>

---

<sup>289</sup> ROSA, 1983, p. 78.

<sup>290</sup> Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR – M EO, folhas 06, 07, 143, 144.

<sup>291</sup> MACHADO, 2013, p. 63.

<sup>292</sup> ROSA, 2015a, p. 179.

<sup>293</sup> Idem.

Diadorim aparece, portanto, como herdeiro fidalgo, porém, mesmo quando sua fisionomia heráldica faz eco no romance, esta aponta para sua face diabólica.

Elizabeth Hazin, analisando os manuscritos, chama a atenção para esse germanismo expresso em Reinaldo e Riobaldo, e aponta que o nome deste último utiliza uma desinência muito comum nos nomes germânicos: “No alto alemão medieval, BALD – como palavra – era sinônimo de KUHN, TAPFER, as quais significam, respectivamente, ‘audaz – o que pode’ e ‘corajoso, valente.’”<sup>294</sup> E ainda esclarece que no moderno alemão, *Bald* é advérbio e significa: “em breve, logo”; “quase”, assinalando seu estado duvidoso e de incompletude e, desse modo, corroborando a leitura de um protagonista frustrado pelo amor não vivido e tanto desejado, paixão descrita de maneira tão eloquente, e ainda, por não ter descoberto em tempo o segredo do amigo, por guardar uma paixão reprimida. Segredo que, se descoberto antes, na perspectiva de Riobaldo, teria mudado o seu próprio destino.

Ainda no estudo dos manuscritos, Hazin observa que o nome Reinaldo é cunhado como *Rainaldo*, “entretanto, manuscrito sobre o ‘a’ vê-se o ‘e’, demonstrando indefinição por parte do autor. Marcando a sonoridade germânica dos ditongos AI, AY, EI e EY.”<sup>295</sup> E complementa:

Reinaldo é, também, nome de guerreiro. Italianizado como Rinaldo, é nome de um dos grandes heróis dos romances de Cavalaria, um dos campeões de Carlos Magno, primo de Orlando. Assim, ao escrever ‘Reinaldo. Riobaldo, dão par o nome de nós dois’ o autor está aludindo não só ao número de letras e à rima, mas também ao fato de serem ambos nomes germânicos e ligados a relatos guerreiros medievais.<sup>296</sup>

De outro modo, o nome de Riobaldo, sob o olhar de de Willi Bolle, seria uma criação autêntica de Guimarães Rosa, uma espécie de *narrador-rio*.<sup>297</sup> Para o autor, diferentemente do que propõe Ana Maria Machado e Elizabeth Hazin, o *baldo* em Riobaldo incorpora o núcleo do verbo alemão *baldowern*, que possui o sentido de explorar, auscultar, sondar. A etimologia desse verbete alemão deita raiz no hebraico, de *ba'al-davar*, que quer dizer “o dono das palavras e das coisas”. Ora, “chegamos à imagem do protagonista-narrador como explorador de um rio”,<sup>298</sup> podendo ser esse o rio Urucúia,

---

<sup>294</sup> Idem.

<sup>295</sup> Idem.

<sup>296</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>297</sup> BOLLE, 2004.

<sup>298</sup> BOLLE, 2004, p. 77.

o Rio-de-Janeiro, o São Francisco ou mesmo Diadorim, personagem veredas. Pode ser também o sentido mesmo de história, pois Bolle sugere que a etimologia de história [*historeîn*] vai ao encontro dos sentidos onomásticos de Riobaldo, pois ambos nos levariam ao gesto investigativo, muito próximo à postura do autor. A esse argumento, Bolle assinala fatos advindos do romance que sustentam sua proposição:

1. A identificação explícita do narrador com o elemento fluvial: ‘[...] penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo...’; GS:V 2. A intenção de contar ‘a matéria vertente’, ou seja, decifrar o ‘grande sertão’ por meio das ‘veredas’ que ‘sabem’ dele; 3. A significação alegórica da leitura dos cursos de águas por Riobaldo, que na verdade é um comentador de *discursos* – discursos sobre o Brasil que o romance apresenta em forma de desmontagem e remontagem crítica.<sup>299</sup>

É curioso notar que o verbete *bardo* aparece no conto *Minha Gente*, em *Sagarana*, acompanhando semelhante corrente proposta por Willi Bolle: “Ali, há uma gameleira, digna de druidas e bardos.”<sup>300</sup> Não devemos nos esquecer de que os *bardos* são também trovadores, encarregados de transmitir histórias, mitos, lendas e poemas de forma oral. Os *bardos* recitam as histórias de seu povo. Mais tarde estes serão associados à figura dos trovadores vinculando-se a uma tradição musical e literária.

No artigo “As várias faces do sertão mítico em Guimarães Rosa”, Carlos Theobaldo explora o paralelismo Riobaldo/Diadorim sob uma dimensão numerológica. Em “Rio” e “Dia” existe uma semelhança fonética, pois ambos são “dissílabos de três letras com hiato em que a primeira vogal é a letra ‘i’.”<sup>301</sup> Curiosamente, ou deliberadamente, a letra “i” é a vogal do meio (a-e-i-o-u). Enquanto em “baldo” e “dorim” ocorre uma composição de cinco letras “[d]ivididos em duas sílabas, em que se alternam os números de letras.”<sup>302</sup> Dessa divisão silábica, Theobaldo percebe um elemento comum, a recorrência da sílaba /do/ presente no final de *bal/do* e início de *do/rim*, ambas de som semelhante /dô/. Sobre um possível sentido para a sílaba *do*, completa o autor: “Pode ser uma corruptela da palavra dor. [...] É a dor do amor impossível, é o amor irrealizado. Eles se amaram, mas não se conheceram como homem e mulher.”<sup>303</sup> Acrescentamos, ainda, que a soma das letras de cada um dos nomes Diadorim e Riobaldo resulta no número oito

<sup>299</sup> BOLLE, 2004, p. 78.

<sup>300</sup> ROSA, 2005b, p. 180.

<sup>301</sup> THEOBALDO, 2002, p.16.

<sup>302</sup> Ibidem.

<sup>303</sup> Ibidem.



(8), semelhante ao símbolo do infinito em posição vertical. Símbolo que reaparece<sup>304</sup> na carta dois de ouro do Tarô de Thoth, [*change*] a mudança (figura 6), sobre a imagem de um ouroboros, a cobra que morde a própria cauda, retomando, portanto, o motivo mobilizador do romance como sentido de eternidade e retorno, tal qual o título da própria carta, que associa o fechamento de um processo no qual criação e destruição estão presentes (amor e rigor), e que é também uma forma primitiva da totalidade: recomeço e autoconhecimento.

Figura 6 – Carta dois de ouro do tarô de Aleister Crowley



Fonte: Registro nosso, arquivo pessoal.

Para Warburg<sup>305</sup>, o círculo em forma de serpente simboliza o ritmo do tempo. Segundo sua noção de *pathosformeln*, que compreende a forma como um elemento sobrevivente ao tempo e, portanto, reminiscente, é possível reencontrar o símbolo do taoísmo *yin-yang*<sup>306</sup> na carta, o qual irrompe como princípio da dualidade cósmica, em

<sup>304</sup> Re-aparecer, isto é, aparecer de novo, é empregado aqui como uma força de persistência, tal qual o sentido de uma imagem resistente *ao* tempo e *no* tempo, nos termos do que Aby Warburg (2013) designou de *nachleben* e Didi-Huberman (2010) traduziu como *sobrevivência*.

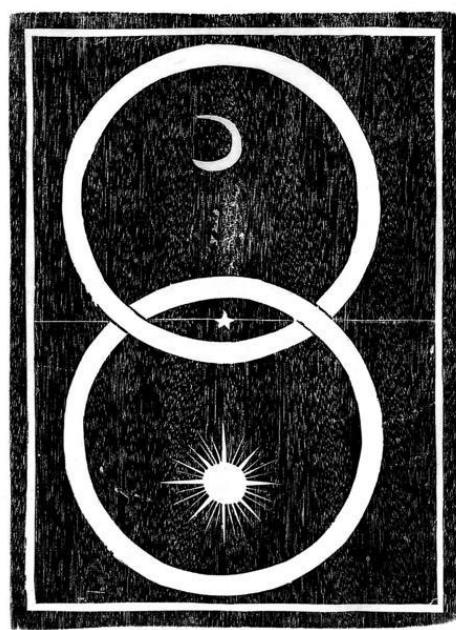
<sup>305</sup> WARBURG, 2003, p. 75.

<sup>306</sup> A leitura de Francis Uteza a respeito da mobilização das forças masculinas e femininas em *Grande sertão* é exemplar. Para o autor, a morte de Diadorim é a revelação do *yin* que percorreu todo o romance de maneira a estabelecer o equilíbrio e a harmonia: “Em um clímax de violência, sua morte revela a parte que ela ocultava, ocultando a que ele manifestava até o momento.” (Utezá, 2016, p. 269)

que o escuro remonta ao princípio feminino (frio e misterioso) e o claro ao princípio masculino (quente e solar). A carta é regida pelo naipe que corresponde à terra e segue uma doutrina pela qual a mudança seria o suporte da estabilidade. Os seus regentes celestiais são Júpiter e Capricórnio, símbolos desarmoniosos. Por fim, a duplicação do pantáculo *yin-yang* sugere a interação harmoniosa dos quatro elementos em movimento constante.

É curioso observar como a imagem *Diadorim II*, elaborada pelo artista plástico Arlindo Daibert (1952-1993), retoma semelhante estrutura simbólica àquela da carta dois do tarô de Crowley.

Figura 7- *Diadorim II*, de Arlindo Daibert



Fonte: Arlindo Daibert, 1998, p. 117.

Evidentemente que não veremos a imagem de uma cobra do modo como figura na carta da mudança. Todavia, os círculos unidos num fundo escuro, hachurado, ordenados com elementos cósmicos (sol, lua e estrela), apelam para o movimento de renovação do tempo eterno e não linear [*kairós*], do qual a serpente é símbolo exemplar. Para além da dimensão maligna que porta o imaginário sobre a serpente, é importante lembrar que ela é símbolo da capacidade regenerativa, especialmente pela maneira como foi associada aos cultos do deus da cura (grego de origem egípcia), *Asclépio*, e mantém-se viva [*nachleben*] em nossa cultura ocidental nos símbolos e marcas que remetem às atividades profissionais ligadas à saúde. Vale lembrar que a “serpente tanto pode

representar o conhecimento mais profundo do inconsciente quanto a emergência do conhecimento na consciência.”<sup>307</sup>

O imaginário mitológico que envolve a serpente é tão importante para a compreensão do romance *Grande sertão: veredas* quanto para a compreensão da imagem movente em Aby Warburg.<sup>308</sup> Para Warburg, a serpente pode ser vista como uma imagem primitiva que se arrasta na história cultural. Ela invoca um movimento, uma dança, forças e energias primitivas tal qual o ritual da serpente dos índios *Pueblos* no México, onde a invocação da forma de um raio pelo movimento de uma serpente evocaria forças da natureza e, por extensão, a chuva.

Tomado pelo medo, o índio procura entender o fenômeno fugaz do raio, comparando-o a uma serpente, que ele é capaz de manipular concretamente [os dançarinos do ritual colocam efetivamente as serpentes (cascavéis venenosas) na boca durante a dança]. Melhor: as duas entidades fusionam – e o que é notável é o fato de que, nos seus pensamentos, ele, o índio, omite o ‘como’ que mantém separados os dois elementos de sua comparação: para ele o raio é a serpente.<sup>309</sup>

Na observação de Warburg, a atitude dos *Pueblos* em dominar o próprio medo por meio de um ritual empático nos demonstra como o pavor pode se transformar em pensamento. O ritual une dimensões trágicas da vida humana, como o medo e a morte, numa espécie de ato transformador, mágico. A cerimônia “situa-se entre a empatia imitativa e o sacrifício sangrento: não se imitam os animais, os integram [...], como atores participantes.”<sup>310</sup> As serpentes seriam, portanto, intercessoras entre duas dimensões.

Em Guimarães Rosa, a serpente também diz respeito a uma força transformadora. No trecho seguinte, o sentimento de Riobaldo por Diadorim é narrado invocando do mesmo modo uma “serepente”, na qual a figura humana se funde com a sua face selvagem e que faz aparecer sua dimensão mítica:

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*

<sup>307</sup> CAVALCANTI, 1997, p. 133.

<sup>308</sup> Georges Didi-Huberman (2013) afirma que a problemática da *pathosformenl* surgiu do interesse de Warburg em tratar temas que pressupunham uma luta de morte. Lutas que se expressaram em análises realizadas através de temas históricos da arte, tais como: *A morte de Orfeu*, *O combate dos centauros* e a luta reptiliana de *Laocoonte e seus filhos*.

<sup>309</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 133.

<sup>310</sup> WARBURG, 2003, p. 111.

*pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente.* Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava.<sup>311</sup>

Aqui, Diadorim como duplo de Riobaldo é o motivo que o impulsiona para a tensão entre vontade, razão e instinto. A serpente corresponde aos sentimentos mais íntimos do narrador, associados ao desejo de possuir o corpo do amigo. Poderíamos dizer em linguagem popular, vontade de “dar o bote”. Mas, no meio da exaltação (que não deixa de ser uma forma poética para excitação), o animal se funde com o humano (*ser - e - pente*), levando o sentimento para uma descrição extrema que seria o fim, ou a morte, e a mudança, retomando assim o sentido que acessamos pelas imagens 5 e 6: amor e rigor, recomeço e autoconhecimento.

Outros duplos de Diadorim também auxiliam e ampliam camadas interpretativas dos significados do seu nome. No tocante à aproximação entre Diadorim e Bigri, mãe de Riobaldo, parece haver um sinal indiciário que aponta para o sexo de Diadorim, uma vez que carrega uma espécie de faceta feminina dentro do universo masculino do narrador: “Conto. O seguinte é simples. Minha mãe morreu – apenas a Bigrí, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza.”<sup>312</sup>; “Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era a dela...”<sup>313</sup> Para Flávio Aguiar<sup>314</sup>, o vocábulo *Bi* lembra duas vezes, do mesmo modo que já exploramos o *Di* em Diadorim, e também “compõe uma associação por complementaridade”, pois o “*Bi* de Bigri remete à ideia de duplicação, mãe que é vicariamente pai, fusão de dois seres diversos.”<sup>315</sup> Willi Bolle retoma a interpretação de Aguiar, porém, complementa:

De fato, como ocorre com tantas crianças neste Brasil, Riobaldo foi criado pela mãe, que assumiu também as funções de pai. Com a coragem civil de mãe contrasta a figura do padrinho e pai, Selorico Mendes, grande contador de histórias de jagunços e, no mais, homem ‘muito medroso’.<sup>316</sup>

<sup>311</sup> ROSA, 2015a, p. 266, grifo nosso.

<sup>312</sup> ROSA, p. 485.

<sup>313</sup> ROSA, 2015a, p. 61.

<sup>314</sup> AGUIAR, 1998.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>316</sup> *Idem*.

Aguiar destaca outra simetria entre Riobaldo e Diadorim, que seria a ausência do pai em um e da mãe no outro. Ainda, ambos os nomes – Bigri e Diadorim – se assemelham “já que as terminações em *i* e em *im* os fazem diminutivos e os remetem a um gênero neutro que, como se sabe, é residual em português.”<sup>317</sup> O *Di* de Diadorim faz ponte entre o *Bi* de Bigri e o *Di* de Abadia<sup>318</sup>, colocando o amigo/amor de Riobaldo no centro dessa relação. “Graças à mistura de línguas que caracteriza essas cifras comuns na obra de Rosa, em Abadia também se lê uma duplicidade de gêneros como em Diadorim, jagunço e donzela, pois naquele nome está Abá, homem, em tupi.”<sup>319</sup>

Os nomes Diadorim e Nhorinhá, cuja sonoridade dos próprios vocativos os unem, é outro espelhamento possível. O diminutivo de Diadorim *im* ressoa quase como um eco agudo, “— Dindurinh... Boa apelidação.”, exclamou o Quipes, jagunço companheiro de Riobaldo, ao descobrir o nome do então jagunço Reinaldo. Riobaldo complementa: “Falava feito fosse o nome de um pássaro.” O sufixo *im*, que se prolonga com musicalidade, também remete à ideia de duração. Na visão de Riobaldo, um “nome perpetual”:

Assim foi que, nesse arraiar de instantes, eu tornei a me exaltar de Diadorim, com esta alegria, que de amor achei. Alforria é isso. Sobre mesmo a pé, e com o peso completo, caminhar pelos Gerais parecia que pouquinho me cansava. *Diadorim — o nome perpetual*. Mas os caminhos é que estão se jazendo em tudo no chão, sempre uns contra os outros; retorçe que os falsíssimos do demo se reproduzem.<sup>320</sup>

A mesma sonoridade do final do nome de Diadorim reaparece no nome de Nhorinhá, “das prostitutas mais sedutoras e sutis de *Grande Sertão: Veredas*”.<sup>321</sup> Tal qual Diadorim, Nhorinhá é guardiã dos ocultos segredos de Riobaldo, enquanto a semelhança entre ambas ocorre por meio do reconhecimento de um desejo tardio e fracassado: em Diadorim, pela revelação do corpo de mulher depois do falecimento; em Nhorinhá, pela chegada de uma carta com oito anos de atraso, quando Riobaldo já se casara com Otacília. A propósito da carta enviada por Nhorinhá, Rowland sublinha: “[...] a possibilidade de

---

<sup>317</sup> Idem.

<sup>318</sup> O nome Abadia aparece de três maneiras em *Grande sertão: veredas*: como nome da Igreja Abadia, como Nossa senhora da Abadia e como dona Abadia, esposa do comerciante Assis Wababa e mãe de Rosuarda. “Assim mesmo afirmo que a Rosauarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite. Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: — ‘Meus olhos’”. (ROSA, 2015a, p.103).

<sup>319</sup> AGUIAR, 1998, p. 121.

<sup>320</sup> ROSA, 2015a, p. 305, grifo nosso.

<sup>321</sup> PASSOS, 2000, p. 67

uma leitura que tornasse legível o ilegível está também sujeita a um efeito de atraso e de reconhecimento inútil da possibilidade”.<sup>322</sup>

Por meio desse percurso onomástico e etimológico, que também se apresenta sob o ponto de vista do imaginário das palavras, é possível perceber o tratamento cauteloso e, evidentemente, laborioso dos nomes próprios dados por Guimarães Rosa. Podemos dizer, inclusive, que a questão dos nomes em Guimarães Rosa é uma tradição iniciada com o livro *Universo e Vocabulário do Grande sertão* (1970), de Nei Leandro de Castro; o *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa* (1971), de Júlia Conceição Fonseca Santos; *Recado do Nome - Leituras de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens* (2003), de Ana Maria Machado; as coletâneas dos léxicos como o *Léxico de Guimarães Rosa* (2020), de Nilce Sant'Anna Martins; a dissertação *Dicionário de personagens de Grande sertão: veredas* (2015), de Douglas Barbosa Werneck; *Estudo do léxico de João Guimarães Rosa na tradução italiana de Grande Sertão* (2011), de Marília Gazola Pessôa Barros, entre outros. Essas obras abriram o campo de estudo dos nomes no universo simbólico e ficcional de Guimarães Rosa, igualmente, um campo de análise já explorado e que nos oferece as possibilidades de avanço e auxílio para nossa proposta estética de um estudo das aparições de Diadorim.

No tocante ao estudo do nome Diadorim, o que podemos perceber é uma possibilidade de ruptura com o tratamento dicotômico que tem sido apresentado por diversas abordagens do tema nas quais têm sobressaído uma incansável discussão de polaridades: deus/diabo, anjo/demônio, mulher/homem, dia/noite. Essa ruptura colocaria a cargo outra abordagem, de caráter múltiplo, ou poderíamos afirmar, nos modos “sofismados” do próprio Riobaldo, uma abordagem *misturada ou uma abordagem entre* – movente ou inapreensível, conforme já dissemos. Trata-se de um modelo em que a busca não se faz por oposição, não é binária, portanto, mas complementar e se interpõe de tal modo que o efeito dos espelhamentos trabalhados aqui, por intermédio dos vários nomes, rompe com os maniqueísmos com os quais a vontade reacionária do próprio narrador-protagonista almeja ter as coisas bem demarcadas, claras e bem delimitadas. Outrossim, questiona-se Riobaldo:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este

---

<sup>322</sup> ROWLAND, 2011, p. 239.

... mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, **este mundo é muito misturado...**<sup>323</sup>

Os nomes Reinaldo e Riobaldo, por exemplo, que se complementam e perturbam o quadro narrativo, denotam que a correspondência entre ambos não é uma simples coincidência feita de paralelismo, haja vista os diversos eixos de assimetrias que demonstramos mediante uma complexa trama na qual os sentidos se unem e desdobram-se pelos diferentes codinomes. Nesse sentido, Diadorim, que é também Reinaldo, que é o Menino e que foi Maria Deodorina, são desdobramentos dos nomes, o que possibilita inferir a variação de funções, sejam elas simbólicas ou narrativas. Entre o Menino do Rio-de-Janeiro, o infante sedutor, Reinaldo, o jagunço “tão galhardo garboso, tão governador” e Deodorina, nome de batistério, Diadorim é um nome que aparece como outra saída, articulando, portanto, sua forma *entre*, em que viceja sua característica lusco-fusco. Um nome no meio, que não é nem o bravo guerreiro nem a “moça de corpo perfeito”. Expressão que marca essa zona de indecisão e indeterminação, o nome Diadorim não representa nem a mulher Maria Deodorina nem o jagunço Reinaldo, Diadorim é um nome em trânsito – um nome transgênero, não binário, poderíamos dizer – e mais, esse é um segredo contado como um presente dado a Riobaldo.

Vejamos como se emaranha essa difícil sobreposição fisionômica/linguística. O jagunço que quase todos chamam de Reinaldo revela a Riobaldo não ser esse seu nome verdadeiro: “– Pois então! o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...”<sup>324</sup> Porém, a confidência parece figurar como outra artimanha de Diadorim – atitude de logro que o narrador descreve por meio da palavra “jigajogas”<sup>325</sup>, pois foi revelada tempo depois que Riobaldo aprofunda seu sentimento de vergonha por conta da atração física e sexual pelo amigo Reinaldo: “Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito.”<sup>326</sup> A descrição sinaliza uma inquietude de Riobaldo simultânea a uma vontade daquele “mal” desejo de ir-se embora. Riobaldo imagina estar enfeitado: “Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava.

<sup>323</sup> ROSA, 2015a, p. 265, grifo nosso.

<sup>324</sup> ROSA, 2015a, p. 136.

<sup>325</sup> Segundo Nilce Sant'Anna Martins, a palavra jigajogas está associada a um antigo jogo de cartas e remeteria, portanto, à ideia de ludíbrio ou coisa instável. (MARTINS, 2020, p. 286)

<sup>326</sup> ROSA, 2015a, p. 129.

Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita.”<sup>327</sup>, a ponto de se impor um regime, espécie de penitência pelo sentimento proibido, decorrente do atormentado *desejo* provocado pelo imundo do mundo: “A senvergonhice reina”, exclama Riobaldo, como que retomando a expressão de Santo Agostinho: *O mundo est imundus*<sup>328</sup>.

Riobaldo recorre aos conselhos de seu compadre Quelemém, e os segue: sete dias fazendo somente aquilo que lhe desse desgosto, rejeitando “toda qualidade de prazer”, procurou “[...] rejeitar até mesmo aquele desejo principal que serviu para animar a gente na penitência de glória.”<sup>329</sup> Privou-se de fumar, “no dia que amanhecia, eu não ia pitar, por forte que fosse o vício de minha vontade.”<sup>330</sup> Não bebeu, não procurou a “companhia do Reinaldo”, aguentou “[s]obejante [...] com firmes passos: bis, tris; ia e voltava. [...] Nem não tinha sono nenhum, desmenti fadiga. Reproduzi de mim outro fôlego. Deus governa grandeza.”<sup>331</sup> Mas é surpreendido com a revelação do amigo, uma “verdade” contada como presente dado, que acaba por enfatizar e enlaçar a amizade entre os guerreiros, comprometida até então pela estreita proximidade daqueles dois cavaleiros de guerra, inadmissível dentro de um sistema masculino – lei do sertão. A revelação reafirma, outrossim, o pacto entre Riobaldo e Diadorim, recursividade da cena de ciúmes, anterior à primeira travessia do Liso do Sussuarão.

A revelação do nome Diadorim ocorreu numa conversa particular entre Riobaldo e Reinaldo, em uma tapera nas Lagoas do Córrego Mucambo. Riobaldo, relutante, cede ao consolo do amigo, “[o] Reinaldo se chegou para perto de mim. Quanto mais eu tinha mostrado a ele a minha dureza, mais amistoso ele parecia; mal dando, isso pensei.”<sup>332</sup> Mas “graças-a-deus” Reinaldo mantém os brios, receio de Riobaldo, e na elegância que lhe é própria articula o seguinte diálogo:

– ‘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 é nome 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.

---

<sup>327</sup> Idem.

<sup>328</sup> AGOSTINHO, 1997.

<sup>329</sup> ROSA, 2015a, p. 134.

<sup>330</sup> Idem.

<sup>331</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>332</sup> Ibidem, p. 136.



- ‘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 de me chamar, digo e peço, Riobaldo...*’<sup>333</sup>

O nome Diadorim adquire, a partir de então, sentido de amuleto, outro acordo selado entre os dois amigos. Nome que talvez tenha sido inventado pelo jagunço Reinaldo para atrair a atenção de Riobaldo no momento do delírio, da inquietação. Talvez fosse um modo de trazê-lo de volta para a batalha, como estratégia para não perdê-lo. Talvez um nome de esperança, um nome sonhado, nome pelo qual o Menino, que nasceu mulher e foi batizado como Deodorina, gostaria de ser chamado: nem tanto masculino, nem tanto feminino, mas um nome *trans*, um nome *entre*. A hipótese de que Joca Ramiro, o pai, tenha criado a filha como menino para livrá-la da violência e sofrimentos que uma vida de mulher no sertão entre jagunços lhe reservaria, ganha outra camada quando o próprio filho/filha se autoidentifica. Diadorim não é um nome dado, como afirma Riobaldo, é um nome autodeclarado, expressão da própria vontade da pessoa Diadorim, que nos coloca uma aporia com infinitas interpretações. Um nome sem fecho, sem margem, um nome intermediário.

Riobaldo se reencanta pela imagem-sonoridade do nome, imagem *lusfús* e recém-[re]velada de Diadorim. O gesto das mãos cerradas retorna, sinal de acordo firmado, como que num pacto cavalheiresco: “E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas.” Os olhos de ninfa de Diadorim, olhos sábios, puseram a calma no corpo de Riobaldo, sinal de renovação do feitiço realizado na beira do Rio-de-Janeiro: “Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse! – ‘*Diadorim... Diadorim!*’ –”<sup>334</sup> Diadorim a *âni*ma de Riobaldo, que, pelo fascínio, é fígado novamente pela força de atração exercida por Diadorim: “com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava. Aí tive o fervor de que ele carecesse de minha proteção, toda a vida! Eu terçando, garantindo, punindo por ele...”<sup>335</sup>

Na passagem em que Diadorim revela a sua hereditariedade paterna, nós mostramos como se estrutura esse efeito de encantamento e atração expresso pela imagem

---

<sup>333</sup> Ibidem, p. 136, grifo do autor.

<sup>334</sup> Idem.

<sup>335</sup> Idem.

da personagem. É pela “arte” de pronunciar que Diadorim captura a atenção e o interesse de Riobaldo para o seu projeto de vingança. A fala é novamente articulada nesta cena: “ele falava aquilo sem rompante e sem entonos”, fala somada à beleza andrógina e inquietante, e que é narrada realçando os detalhes das finas feições, dos olhos verdes e da alvura das mãos. Ao destacar as partes do corpo de Diadorim, podemos dizer que o autor empreende um verdadeiro ato de elaboração plástica – produção imagética, cuja estratégia visa delinear os aspectos belos e contemplativos de sua personagem sem deixar de demarcar o impróprio dessa imagem inquietante, incerta e perturbadora: “Ao mais os olhos me perturbavam; mas sendo que não me enfraqueciam. Diadorim. Sol-se-pôr”. O final da descrição é marcado por uma paisagem de ocaso, outra imagem que nos remete às pinturas de William Turner: imagens de neblina e lusco-fusco em que é possível associar Diadorim como potência do jogo pictórico de mostrar-se e esconder-se, de velar-se e revelar-se. Guimarães Rosa parece imprimir um pouco do seu interesse pela pintura, espécie de fusão entre o ato de contar (narrar) e de desenhar, aplicando no texto aquele efeito plástico do *chiaroscuro*: “Estes rios têm de correr bem! eu de mim dei. Sertão é isto, o senhor sabe! tudo incerto, tudo certo. Dia da lua. O luar que põe a noite inchada.”<sup>336</sup> Não por acaso, seu tradutor francês exclama em uma de suas correspondências enviadas para o autor: “Eu tenho uma imaginação visual e tenho a impressão de que o senhor não é somente poeta, mas também pintor, por descrever do modo como o faz”.<sup>337</sup>

Da frase criptografada de Riobaldo, expressa-se uma dificuldade de compreender o ocorrido: “Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidade”, mas nos deixa uma pista linguística a respeito desse nome revelado: “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 que. Que é que é um nome? Nome não dá! nome recebe.”<sup>338</sup> Riobaldo acolheu aquele nome como demonstração de amor: “A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor”. E o que seria um nome recebido? Uma passagem de estado? Uma mudança de posição? Não foi diferente com o próprio Riobaldo, ele mesmo recebeu outros codinomes: Riobaldo Tatarana e Urutu-Branco. Receber um nome pode ser encarado como um modo de ser acolhido num bando, num grupo, numa gangue. Também pode ser um modo de se perceber diferente do que lhe foi designado, diferente do que foi imposto,

---

<sup>336</sup> Idem.

<sup>337</sup> “J’ai une imagination visuelle et j’ai l’impression que vous êtes non seulement poète mais aussi peintre pour décrire comme vous le faites.” (Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: J. J. Villard – JGR – CT – 02, 13 2/2, tradução nossa.)

<sup>338</sup> ROSA, 2015a, p. 136.

Diadorim é o Nome que escapa àquilo que lhe foi designado, enquanto condição de sexo, mulher numa sociedade machista, ou enquanto Jagunço. Diadorim surge portanto como um nome sem margens, um terceiro que se coloca entre Maria Deodorina e Reinaldo, como um nome no meio.

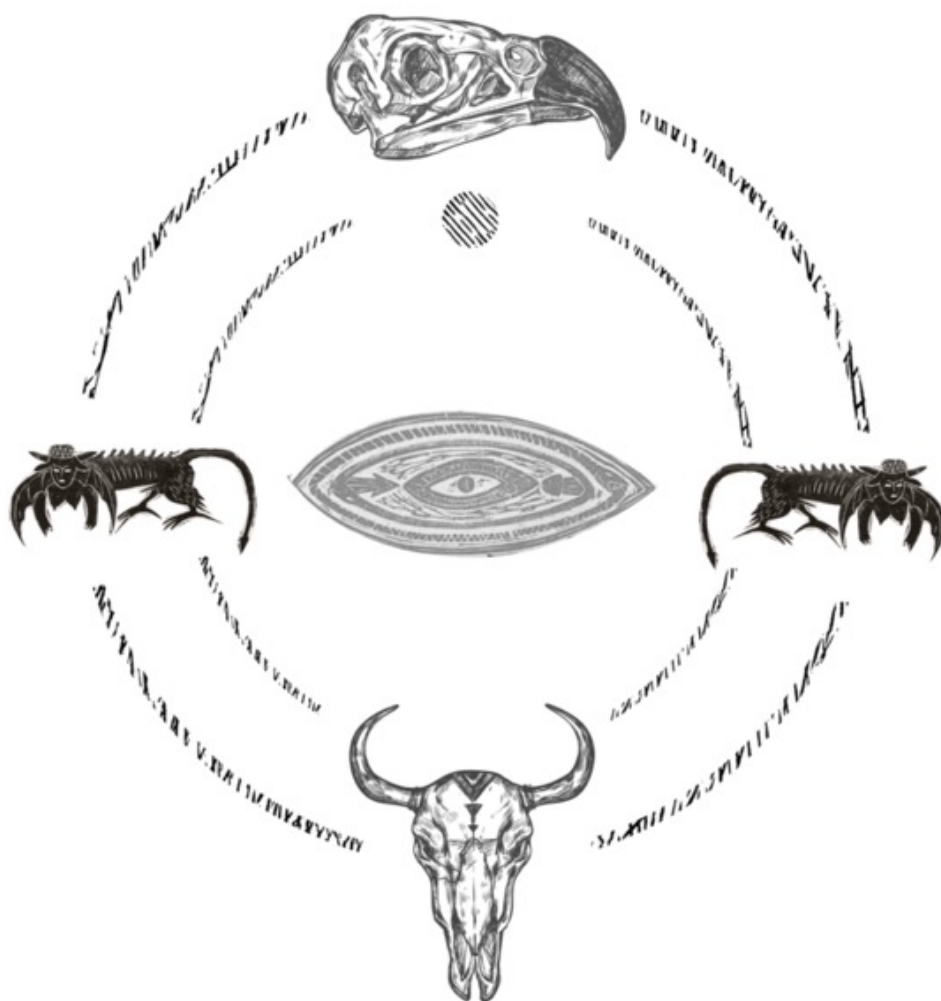
Depois da confidência, Riobaldo não se aquieta, pois que para ele “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu.”<sup>339</sup> Até então, desde a travessia do São Francisco, Diadorim era para Riobaldo apenas o Menino, ou O Menino do Porto, ou o Menino-moço, “num dos muitos exemplos de termos de referência à condição ou à idade que passam a ser empregadas como nomes próprios pelos personagens.”<sup>340</sup> Diadorim, também visto como *alter ego* de Riobaldo, passa a constituir um vínculo associativo, vistos sempre “cavilhando lado a lado, par a par”, de modo que os companheiros jagunços “não mais maldavam”, Riobaldo e Reinaldo, figuras “parmente”. Embora esses dois lados do complexo Reinaldo/Diadorim estivessem bem delimitados, quando o corpo nu de Diadorim se revela, todos os nomes, e facetas, não comportam o sentido do efeito que se dá no segredo desvelado, e não havendo mais como definir, Riobaldo exclama: “Eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo – ‘Meu amor!’”<sup>341</sup>

---

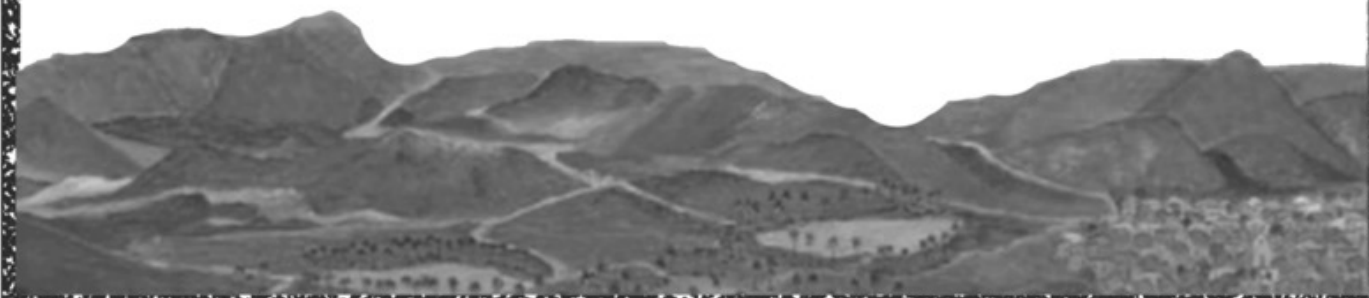
<sup>339</sup> Ibidem, 2015a, p. 295.

<sup>340</sup> MACHADO, 2013, p. 63.

<sup>341</sup> ROSA, p. 485.



CAPÍTULO 03  
Mitos da  
**POLARIDADE**  
E A COINCIDENTIA  
OPPOSITORUM



### 3- “MITOS DA POLARIDADE” E A *COINCIDENTIA OPPOSITORUM*

*O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.*

*Ah, meu senhor! — como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário...*  
Guimarães Rosa<sup>342</sup>

Demonstramos que a multiplicidade de sentidos do nome Diadorim pode ser compreendida mediante sua forma movente e inapreensível, sobretudo pelo modo como ele se revela no interior da estrutura narrativa: como uma fórmula do meio ou um nome *entre*, como já o descrevemos. Logo, não podemos ignorar que essa ideia *entre*, que inclui, ao mesmo tempo, a noção de terceiro, acentua aquilo que é o aspecto fundador da diferença, e que está no cerne da noção de *coincidentia oppositorum*.

Mircea Eliade,<sup>343</sup> que investigou a fundo os mitos, símbolos, mistérios e religiões, descreve que a coincidência dos contrários, a *coincidentia oppositorum*, é o modo pelo qual as divindades complexas e andróginas expressam sua fórmula arcaica e universal, isto é, um modo desses seres supremos de manifestar a sua *autonomia, força e totalidade*. E essa manifestação geralmente é associada ao mito da origem divina da alma e de seu retorno final à unidade da qual foi desapossada. Decorre daí, segundo Eliade, um fenômeno religioso complexo, pois “significa mais do que a coexistência – ou melhor, a coalescência – dos sexos no ser divino”, ela, a androginia, “[...] simboliza a perfeição de um estado primordial, não condicionado.”<sup>344</sup> Segundo o historiador das religiões, “dizer de uma divindade que ela é andrógina, é afirmar que ela é o ser absoluto, a realidade última.”<sup>345</sup>

Gilbert Durand também retoma a perspectiva de Eliade em sua análise dos “símbolos cíclicos” e relembra que a expressão da *coincidentia oppositorum* se encontra

---

<sup>342</sup> ROSA, 2015a, p. 31; 243.

<sup>343</sup> ELIADE, 2000.

<sup>344</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>345</sup> Ibidem, p. 190.

em diversos níveis míticos, incluindo os mitos a que se poderia chamar de “mitos da polaridade” ou da biunidade. Durand cita alguns desses mitos em estados distintos, separando-os por: i) consanguinidade, “Indra e Mamuci, Ormuz e Ariman, Rafael e Lúcifer, Abel e Caim, etc.”; ii) os consortes, que se manifestam pela teofania do casal divino: “como o famoso casal Shiva-Kali – casal divino inextricavelmente enlaçado como no panteão tântrico”; iii) aqueles que se expressam por associação numa mesma divindade dos caracteres contraditórios: “tal como a biunidade de Varuna ligador e desligador, [...], ao mesmo tempo ‘Shri’, esplendor, e ‘Alakshrni’, para os maus, ou ainda Kâli, ‘a doce’, ‘a benevolente’, mas também Durgâ, a destruidora que traz um colar de crânios humanos.”<sup>346</sup>

A polaridade ou biunidade da qual Durand se refere, e que se articula com sua proposição de regimes diurnos e noturnos do imaginário, condensa, ao mesmo tempo, polaridades adversas segundo várias modalidades, e que aparecem em praticamente todas as tradições religiosas, como a Ishtar babilônica, por exemplo, que “é tanto invocada como ‘a verde’, a benfazeja, quanto temida como a sanguinária, ‘a destruidora.”<sup>347</sup> Ou mesmo a Virgem Maria, cujo nome, como bem observa o autor, se repercute no meio de Maria, a Cigana, ou de Maria Madalena pecadora, e sinalizam para uma compreensão de que “todas estas teofanias são inspiradas pela bipolaridade do seu simbolismo, por um esforço para reintegrar num contexto coerente a disjunção das antíteses.”<sup>348</sup> Como eco desse imaginário, vinculado à polaridade adversa da Virgem Maria, encontramos a personagem Maria da Luz, no *Grande sertão: veredas*, prostituta, morena de “cabelos enormes”, “olhos água-mel”, que “tinha muito traquejo” e “[n]ão era siguilgaita simples.”<sup>349</sup> Amigada de Hortência (explícita referência de uma relação homoerótica no romance), Maria da Luz é proprietária de uma casa no Verde-Alecrim. As duas são mantenedoras de um verdadeiro oásis do meio do sertão, símbolo de um matriarcado constituído, contrariando as regras de dominação e propriedade, típicas do heteropatriarcado: “– ‘Tu achou a gente casual aqui, no afrutado. Tu veio e vai, fortunosamente. Tu não repartindo, tu tem?...’”<sup>350</sup> Aí está um exemplo dessa polaridade da qual Durand se refere.

---

<sup>346</sup> DURAND, 2012, p. 290.

<sup>347</sup> Idem.

<sup>348</sup> Idem.

<sup>349</sup> ROSA, 2015a, p. 427.

<sup>350</sup> Ibidem, p. 428.

Eliade observa, ainda, que as divindades da vegetação e da fertilidade são igualmente andróginas, e que podemos reencontrar esses traços de androginia tanto entre os deuses tidos como masculinos – como Átis, Adónis, Dionísio – como entre as deusas, como Cibele, e complementa que “um deus macho por excelência pode ser andrógino, tanto quanto uma deusa-mãe. Por conseguinte, se se diz que os seres supremos dos primitivos são – ou foram – andróginos, isso não exclui, de forma alguma, a sua ‘masculinidade’ ou a sua ‘feminilidade.’”<sup>351</sup>

Carl Gustav Jung<sup>352</sup> também aborda e problematiza a noção de totalidade mediante os termos da expressão *coincidentia oppositorum*, *complexio oppositorum*, ou reunião dos opostos, *mysterium coniunctionis*. Para a professora Cláudia Falluh Balduino Ferreira, em seu artigo “‘Diadorim, Meu amor’ ou o Narciso afogado: o mito do andrógino e ritos de passagem em *Grande sertão: Veredas*”, essas expressões são utilizadas por Jung para designar a totalidade do ser: “Assim, bem e mal, claro e escuro, eterno e efêmero, permanência e impermanência, masculino e feminino” e tantas outras oposições seriam os componentes da perfeição do ser total. Inclusive, o que Jung denomina de *individuação* consiste, essencialmente, em um tipo de *coincidentia oppositorum*, pois expressa o objetivo principal da atividade psíquica integral: o desenvolvimento da psique, alvo de cada existência, como um processo intencional de diferenciação. Logo, a *individuação* seria “[...] a grande jornada do ego na busca e no aumento de si mesmo, uma vez que o Eu compreende não apenas a totalidade da consciência, mas também o conteúdo do inconsciente.”<sup>353</sup> Alguns estudos como o de Tânia Rebelo Costa articulam a jornada de Riobaldo com o processo junguiano de *individuação*,<sup>354</sup> e essa interface entre a psicologia analítica de Jung com a narrativa do *Grande sertão* denota um esforço de demonstrar como os opostos se encadeiam na jornada de Riobaldo e Diadorim em busca de um autoconhecimento do narrador-protagonista, compreendendo Riobaldo dentro dessa noção de “grande jornada do ego”.

Nos parece que as oposições que articulam o princípio de retorno à unidade, e mesmo de totalidade, não são diferentes da expressão manifestada por intermédio de Diadorim, cuja face enigmática, carregada de ambiguidades, funde em si mesma o

---

<sup>351</sup> ELIADE, 2020, p. 190.

<sup>352</sup> JUNG, 1980.

<sup>353</sup> FERREIRA, 2012, p. 38.

<sup>354</sup> No livro *Riobaldo Rosa: a vereda junguiana do Grande sertão* (1990), Tânia Rebelo compara a travessia de Riobaldo a um típico processo de *individuação* conforme a abordagem psicológica segundo as terminologias de Jung.

diabólico – vingança, raiva, ódio, logro, mentira; com o divino – beleza, poesia amorosa, paisagem, delicadeza, educação e o gênio materno (*Alma mater*), reintegrando aquilo que Durand definiu de “disjunção das antíteses”, fusão de *diá* (do diabo) e de *deo* (de deusa), verdadeira expressão da *coincidentia oppositorum*: “Diadorim, mesmo, a cara muito branca, de da alma não se reconhecer, os olhos rajados de vermelho, o encôvo. Aquilo era o crer da guerra”; “A boa surpresa, Diadorim vindo feito um milagre alvo.”<sup>355</sup>

Ainda, numa perspectiva afrodescendente, Diadorim estaria vinculada à rede simbólica e imaginária do orixá Oxumarè, e compartilharia com este os aspectos primordiais das divindades *Funfuns*, isto é, “aquelas que participaram da Criação ao enrolar-se como serpente em volta do mundo, reunindo a matéria em seus diferentes estados e permitindo assim a manifestação da vida por intermédio dos Princípios de atração, movimento e ritmo.”<sup>356</sup> Segundo Nunes e Alves, Oxumarè representa a primeira diferenciação da criação, o primeiro estado de separação entre todos os aspectos. É, portanto, um orixá andrógino e divino, enquanto unidade primordial estaria associado “ao Ovo Cósmico sobre o qual paira a serpente negra, símbolo por sua vez de manifestação e expansão presentes nos estados de diferenciação.”<sup>357</sup> No Brasil, nos cultos do candomblé, Oxumarè representa o sentido de início e de fim e, semelhante aos mitos da polaridade, é uma divindade dupla, personificando os aspectos masculinos e femininos, alusão aos estados de unificação essencial ou retorno à “unidade fundamental”, conforme descrevem Nunes e Alves:

Conceito presente em todas as cosmogonias arcaicas, a androginia divina afirma a biunidade da Divindade, ou seu aspecto manifesto e não manifesto, sendo tal conceito expressado inicialmente por meio do princípio da bissexualidade ou a manifestação superior dos aspectos masculino e feminino perfeitamente harmonizados em sua essência e compreendidos segundo seu contexto esotérico elevado.<sup>358</sup>

Oxumarè, por seu aspecto movente, andrógino e duplo, figura, também, como ícone dos movimentos sociais identitários pelas lutas LGBTQIA+<sup>359</sup>, especialmente por ser representado ao lado de um arco-íris, símbolo da bandeira dos movimentos gays. Oxumarè é duplo por viver parte do ano na terra como forma de serpente e outra parte no

---

<sup>355</sup> ROSA, 2015a, p. 200; 291.

<sup>356</sup> NUNES e ALVES, 2009, p. 132.

<sup>357</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>358</sup> Idem.

<sup>359</sup> Sigla que abrange pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexo, assexuais/agênero e outras identidades que não estão contempladas nesta denominação.



céu, sendo uma de suas epifanias o arco-íris, por isso é considerado um orixá das chuvas, mediador entre o céu e a terra. Assim, não devemos nos esquecer de que Riobaldo aciona esse imaginário como gatilho para a mudança de sexo quando sonha com Diadorim:

– 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 embabo de meu corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice! Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...<sup>360</sup>

No imaginário popular, o “passar por debaixo do arco-íris” diz respeito à possibilidade de troca de sexo-gênero e que, segundo Paganucci<sup>361</sup>, a vontade expressada por Riobaldo, de Diadorim virar mulher, vincula o narrador à tradição heteronormativa fundada nas representações sociais e instituídas no corpo sociocultural. O reconhecimento de Riobaldo em sentir atração pelo amigo, o que o atormenta, endossa a noção de imagem de assombro que trataremos com mais minúcia no capítulo seguinte. No dito popular, o diabo mora nos detalhes, e é exatamente no mesmo trecho, que o texto remarca o efeito que a fala (a voz) de Diadorim tem sobre Riobaldo: “– 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 embabo de meu corpo”, reforçando aquela imagem sibilante da qual Diadorim figura.

Por ora, está claro que Diadorim, em sua forma mitopoética, é uma personagem aberta e que sua matéria imaginada possui paralelo com os mitos da polaridade, andróginos portanto. Do ponto de vista mágico-religioso, as teofanias duplas estão por toda parte, todavia, na matriz do pensamento clássico e ocidental, a descrição da androginia deita raiz nos escritos de Platão. Em *O Banquete*, escrito por volta do século IV a.C., Platão descreve os elogios de Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Sócrates a Eros, “o deus grandioso” (*Mega Theos*). Na visão teológica de Fedro, Eros é o mais antigo dos deuses, o mais honrado, o mais poderoso para levar os homens à virtude e à felicidade, nesta vida e depois da morte. Porém, é no panegírico de Erixímaco que aparece uma curiosa descrição do ser andrógino, para quem a natureza primitiva humana não era como a atual, dividida entre homens e mulheres, mas compreendida em três sexos. O andrógino era então, segundo seu elogio, “um gênero comum, composto do macho e

---

<sup>360</sup> ROSA, 2015a, p. 53.

<sup>361</sup> PAGANUCCI, 2015.

da fêmea [...]” e complementa, numa verdadeira filosofia esférica, apegada à uma visão do homem como um microcosmos:

A forma de cada homem era um todo esférico. O dorso e os flancos fechavam-se em círculos. Cada um desses seres era provido de quatro mãos, movia-se com igual número de pernas. Um pescoço torneado sustinha dois rostos, semelhantes em tudo. Um era a cabeça em que se opunha dois rostos. Os corpos ostentavam orelhas e um par de genitais. [...] Três eram os gêneros. O gênero masculino primitivo era descendente do sol; o feminino, da terra; o que reunia os dois gêneros em si mesmo descendia da lua, dotada de características desses dois astros.<sup>362</sup>

Para Aristófanes, a espécie primitiva da humanidade teria se dividido em duas metades, dois seres incompletos, e passaram a se buscar eternamente, movidos pela força original de Eros. Do ponto de vista do seu discurso, a nossa natureza primitiva originou esse sentimento da incompletude, antes éramos totalidade. “Ao desejo e à busca da totalidade corresponde o nome Eros.”<sup>363</sup> Aristófanes complementa: “[...] andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra.”<sup>364</sup>

Não podemos deixar de notar que a formulação narrativa de *O Banquete* se assemelha, em certo sentido, à escrita derivada de um relato oral, como faz o velho Riobaldo ao visitante. Platão não participou do *Banquete* e escreveu *aquilo* que ouviu de Apolodoro, repetindo o que colheu de Aristodemo, erasta<sup>365</sup> de Sócrates. E ainda, é importante destacarmos que o clássico texto da filosofia ocidental é um verdadeiro panegírico à erastia e descreve a grande admiração/atração de Alcebíades por Sócrates, um texto para a história universal do amor homoerótico.

Lacan, na introdução do seu seminário *Livro 8: A transferência*, apresenta uma série de recusas por parte de tradutores do grego para línguas latinas em trabalhar o diálogo de Alcebíades com Sócrates de *O banquete*. Um desses “censuradores” da escrita

---

<sup>362</sup> PLATÃO, 2013, p. 40.

<sup>363</sup> PLATÃO, 2013, p. 69.

<sup>364</sup> PLATÃO, 2013, p. 30.

<sup>365</sup> O amor entre rapazes na Grécia era dividido entre o *érastes* e o *érôménos*, sendo o primeiro o amante e o segundo o amado. Na contundente visão de Lacan, “o amor grego, é preciso que se acostumem a esta ideia, é o amor dos belos rapazes. E depois, um travessão, nada mais” (2010, p. 45). É importante marcar que associação entre o amante e o amado não equivale aos termos da moderna noção de homossexualidade. Foucault esclarece que “a noção de homossexualidade é bem pouco adequada para recobrir uma experiência, formas de valorização e um sistema de recortes tão diferentes do nosso” (FOUCAULT, 2014, p. 231), embora tenha sido uma prática “livre”, no sentido de que não era só permitido por leis, como também admitida pela opinião: “Enfim, era uma prática culturalmente valorizada por uma literatura que a cantava, e por uma reflexão que fundamentava sua excelência” (Ibidem, p. 235).

do amor erasta foi o francês, crítico de arte, Louis Le Roy, que nos termos de Lacan “simplesmente parou por ali. Não traduziu mais. Pareceu-lhe que já havia feito belos discursos o bastante antes da entrada de Alcibíades - o que é bem o caso, aliás. Alcibíades pareceu-lhe alguma coisa acrescentada, apócrifa.”<sup>366</sup> O dramaturgo e poeta Racine também se esquivou de traduzir o texto do seu original grego: “[...] recusou. Muito pouco para ele.”<sup>367</sup> Lacan teve acesso a anotações manuscritas de um curso sobre Platão, de Victor Brochard, e relata ser uma “escrita deliciosa e, a propósito da teoria do amor, ele se refere a tudo o que convém, *Lísis*, *Fedro*, e sobretudo *O Banquete*.” No entanto, complementa Lacan, “há ali um bonito jogo de substituição quando se chega ao caso de Alcibíades - ele muda de rumo e passa a falar do *Fedro*, que serve de alternativa. Da história de Alcibíades ele não se ocupa.”<sup>368</sup> Tais casos são, na perspectiva de Lacan, uma mostra de que o caso de Alcibíades e Sócrates sempre foi, entre os limites do concreto, do sensível e do compreensível, uma história difícil de engolir.

Notamos aí uma dificuldade desses “homens ilustres” de se ocuparem dos temas ditos tabus ou espinhosos quando se trata de cânones literários. No caso do *Grande sertão: veredas*, parece sempre haver uma certa resistência em se tratar da dimensão homoerótica do seu conteúdo narrativo, o caso mais clássico e talvez o mais lembrado, tenha sido o do poeta Ferreira Gullar, que declarou ter lido 70 páginas do *Grande sertão: veredas* e decidiu parar por ali: “Não pude ir adiante. À essa altura o livro começou a parecer-me uma história de cangaço contada para linguistas. Parei, mas também sempre fui péssimo leitor de ficção.”<sup>369</sup> Críticas jornalísticas que levantaram a questão do amor homoerótico entre Riobaldo e Diadorim também foram numerosas. Publicada em 10 de novembro de 1956, por exemplo, a crítica de Octavio Mello Alvarenga acentua “um caso de patologia sexual” no romance: “Já disseram que Riobaldo seria o Rio São Francisco [...] mas o que seria Diadorim? Outros, certamente dirão que Riobaldo é caso de patologia sexual, em sua dualidade tão claramente apresentada.”<sup>370</sup> Retomaremos a questão do amor homoerótico entre Riobaldo e Diadorim no próximo capítulo. Por enquanto, buscamos delinear a dimensão erótica na figura mítico-religiosa da androginia.

---

<sup>366</sup> LACAN, 2010, p. 39.

<sup>367</sup> Idem.

<sup>368</sup> Idem.

<sup>369</sup> GULLAR, 1958, p. 50-A

<sup>370</sup> ALVARENGA, 1956, p. 9.

Na visão de Benedito Nunes, a imagem de Eros vai da experiência primitiva e carnal da vida rumo à elevação espiritual. “Em sua função cósmica (Eros), que passa pelo cadinho do sexo, nutre-se dos arroubos do prazer sensível, alastra-se pela Natureza inteira, até consumi-la no fogo ardente do espírito que purifica todas as coisas”<sup>371</sup>, o que conduz à visão de que, em Guimarães Rosa, “o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma”<sup>372</sup>. Sobre o vínculo amoroso entre Riobaldo e Diadorim, foi Benedito Nunes quem primeiro notou uma espécie de relação primordial e “mítico-poética”<sup>373</sup> na ligação entre o casal. Para o autor, a androginia de Diadorim descende da sua face infante, ancorada no imaginário popular e religioso da “Criança Primordial” ou “Criança Divina”, pois é desse mito que descende uma simbologia “comum à simbologia erótica e mística, porque representa a final restituição do homem à divindade”.<sup>374</sup> Segundo Nunes,

[...] a Criança Divina é também a superior excelência de um estado ideal a conquistar. Além dessa ambivalência no tempo, ela possui o caráter ambíguo das teofanias primitivas, peculiar à dialética do sagrado, do *numinoso*. Seduz e fascina, aterroriza e inquieta. Força ambígua, seus efeitos ora são benéficos ora maléficis, podendo ser fonte do bem ou causa do Mal. Possui um polo luminoso, amável e propício, e outro sombrio, repelente e hostil – um polo divino e um polo demoníaco, reversível, pois que o diabo fascina e Deus é, por vezes, sombrio e tortuoso.<sup>375</sup>

Nunes delinea, portanto, nesse universo inquietante e dialético, a tópica do amor de Riobaldo por Diadorim: atração, vínculo e repulsa. O que identificamos é que a própria imagem da aparição do Menino-Diadorim, no porto do Rio-de-Janeiro, é senão outra fórmula para o erotismo, outro modo de expressão da epifania mítica de Eros - tantas vezes apresentado em pinturas e desenhos como uma criança travessa, cujo semblante carrega um duplo aspecto, feminino e masculino, expresso tanto pela fisionomia angelical quanto pelo espírito perverso e maldoso. Se sobrepormos a descrição de Riobaldo de um Diadorim que emana luz e alvura: “Mas eu aguentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. [...] Era uma mão branca, com os dedos dela delicados.”<sup>376</sup> à atitude irresoluta de Diadorim em

---

<sup>371</sup> NUNES, 2009, p. 147-148.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>373</sup> NUNES, 2009.

<sup>374</sup> *Idem*, p. 158

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>376</sup> ROSA, 2015a, p. 97.

cravar a faquinha na perna de um “Mulato” que se insinua maldosamente para as duas crianças no meio do mato: “O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na cõxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar.”<sup>377</sup>, teremos o que Benedito Nunes designa como “infante sedutor”, que seria a junção ou justaposição da beleza iluminada e ambígua do Menino-Diadorim com a maldade expressa em sua atitude corajosa.

A expressão da Criança Divina e do mito do andrógino em Diadorim despertam em Riobaldo um tipo de amor caótico e primitivo que, na perspectiva de Benedito Nunes, são três “diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo e caótico em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília”.<sup>378</sup> Para Nunes, essa espécie de amor instintivo tinha um quê de paradisíaco, de idílico e algo de ameaçador, “escondendo o encanto noturno e proibido de uma felicidade enganosa, que se enfumaçou, em meio ao sangue das guerras de vingança, como se evaporam as simulações do Maligno”.<sup>379</sup>

É curioso notar a maneira como a noção de amor expressa por Diotima a Sócrates em *O banquete* é retomada por Benedito Nunes, cuja visão de Eros que refere-se a uma dialética ascensional, pois que o deus, com o seu desejo de imortalidade, “eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação”<sup>380</sup> sem pretender eliminar os estágios anteriores (ou estágios inferiores) porque “só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige”.<sup>381</sup> Toda essa elaboração da tópica do amor em *Grande sertão: veredas*, que é atravessada pela relação conflituosa de Riobaldo por Diadorim, carrega o sentido daquilo que Guimarães Rosa chamou de “ambiguidade fecunda”<sup>382</sup> para definir o título de sua novela *Campo Gerais*, uma vez que a personagem encontra-se profundamente mergulhada nesse líquido fértil de uma narrativa mitopoética.

Diadorim, em sua face de Eros, carrega a imagem do logro, oscilante. Inclusive é preciso reforçar que Diadorim constantemente opera num jogo de simulação e dissimulação, o que intensifica a sua posição na narrativa enquanto capacidade de articular também papéis sociais. Marcia Tiburi, no seu artigo *Diadorim: biopolítica e*

---

<sup>377</sup> Idem.

<sup>378</sup> NUNES, 2009, p. 138.

<sup>379</sup> Ibidem, p. 161.

<sup>380</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>381</sup> Idem.

<sup>382</sup> ROWLAND, 2011, p. 175.

*gênero na metafísica do sertão*, alerta que: “o disfarce da androginia de Diadorim evita ao longo do texto que ele seja tocado, ao mesmo tempo que permite sua participação no ‘bando dos jagunços’ (e não pertencer a homem nenhum).”<sup>383</sup> Essa situação tem condições de possibilidade sob a forma de uma lei soberana, – enquanto não sabemos que ele é ela. “Bando, por sua vez, é condição biopolítica daqueles que, tendo sido banidos, ao mesmo tempo encontraram um lugar, são incluídos pela exclusão, o que explica bem a condição de Diadorim.”<sup>384</sup> Não obstante, a dupla posição social de Diadorim/mulher: exclusão e sacralidade, sublinha o seu status de *homo sacer*: “[...] tal fórmula investe ao nascer todo cidadão livre e parece assim definir o próprio modelo do poder político em geral. Não a simples vida natural, mas a vida exposta à morte (a vida nua ou a vida sacra) é o elemento político originário.”<sup>385</sup> Rowland também identificou essa ambígua condição de exclusão e sacralidade em *Grande sertão: veredas*: “a correlação entre o exemplo (‘inclusão exclusiva’) e exceção (‘exclusão inclusiva’), que põe em causa a delimitação, num conjunto ou comunidade, entre interior e exterior.”<sup>386</sup>

Adiante faremos uma incursão na tipologia em que Diadorim é habitualmente mais analisada, aquela ligada à herança literária das personagens mulheres vestidas de homem, as *donzelas-guerreiras*.

### 3.1- O *Páthos* da donzela-guerreira

*Pai, ô minha Mãe, ô!  
estou passado de amor...  
Os olhos de Dom Varão  
é de mulher, de homem não!  
Guimarães Rosa*<sup>387</sup>

Diadorim, numa espécie de força atávica, retoma a herança cultural das chamadas donzelas-guerreiras das histórias de cavalaria. Desde as primeiras críticas literárias de Leonardo Arroyo e Cavalcante Proença<sup>388</sup>, a história do velho Riobaldo foi logo associada aos chamados romances de cavalaria. É, pois, sob esse *páthos* literário que grande parte

---

<sup>383</sup> TIBURI, 2013, p. 203.

<sup>384</sup> Idem.

<sup>385</sup> AGAMBEN, 2002, p. 96.

<sup>386</sup> ROWLAND, 2011, p. 277.

<sup>387</sup> ROSA, 2016, p. 146.

<sup>388</sup> ARROYO, 1984; PROENÇA, 1958.

da fortuna crítica de Guimarães Rosa infere respostas quanto a sua inspiração para Diadorim – sua personagem feminina vestida de trajas masculinos. No âmbito de nossa pesquisa bibliográfica, nos deparamos com uma série de estudos que abordam a personagem dentro desse *topos* da donzela-guerreira. Percebemos, inclusive, que muito se disserta acerca da “gênese” e/ou “inspiração” de Guimarães Rosa para a construção de sua obra e personagens. Na investigação de tese da professora Elizabeth Hazin,<sup>389</sup> *No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)*, ela, em correspondência com o escritor Ariano Suassuna, apresenta o que teria sido o “guião” para o enredo de *Grande sertão: veredas*:

Outra coisa de que falamos sobre o *Grande Sertão: Veredas* – desta vez por iniciativa minha – foi ligada à possível presença do romance ibérico, ‘A donzela que foi à guerra’ como fio condutor do enredo do *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa confirmou isso. Lembro-me até de que, como para a pergunta eu tivesse usado a palavra guião, Guimarães Rosa se interessou logo por ela, considerando-a ‘um achado’, e dizendo que realmente o romance medieval lhe serviria de guião para o enredo de seu grande romance guerreiro.<sup>390</sup>

Para Hazin, não só o relato de Ariano Suassuna demonstraria essa estreita relação da gênese do *Grande sertão* com os romances de cavalarias como também uma anotação do próprio Guimarães Rosa nos seus cadernos de estudos, em que transcreve trechos de “A Guerra dos Mascates”, de José de Alencar. Para Hazin, “[...] dois pormenores nela (nas anotações)” chamam a atenção: “O primeiro é o grifo em donzela guerreira: o segundo, o círculo em lápis e caneta ao lado do verso ‘Conheceu-me pelos olhos.’”<sup>391</sup> Sem sombra de dúvidas os olhos de Diadorim são aspectos marcantes no contexto da narrativa e, do mesmo modo, Guimarães Rosa colheu um fragmento de um poema cavalheiresco destacando os mesmos detalhes: “Os olhos de Dom Varão é de mulher, de homem não”.<sup>392</sup>

O trecho foi acrescentado no conto “Uma história de amor (Festa de Manuelzão)”, de *Corpo de Baile*, história que narra a festa religiosa em homenagem a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, oferecida pelo personagem Manuelzão. Joana Xaviel, a “que contava “compridas estórias, de verdade [...]”, era uma das convidadas de Manuelzão,

---

<sup>389</sup> HAZIN, 1991.

<sup>390</sup> SUASSUNA apud HAZIN, 1991, p. 70.

<sup>391</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>392</sup> ROSA, 2016a, p. 146.

“Mulher [...] que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada.”<sup>393</sup> Na cozinha, para os convidados, Joana “recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem.”<sup>394</sup> Nota-se que o detalhe dos olhos de Dom Varão se assemelha à descrição dos olhos de Diadorim: “Mas Dom Varão tinha olhos pretos, com pestanas muito completas.”<sup>395</sup>; “Diadorim, com as pestanas compridas, os moços olhos.”<sup>396</sup> O fascínio do Príncipe para aqueles olhos correspondem ao encantamento de Riobaldo pelos olhos de Diadorim: “o coração do Príncipe não se errava, ele nem podia mais prestar atenção em outra nenhuma coisa”<sup>397</sup>; “– *Diadorim... Diadorim!* – Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava. [...] Ao mais os olhos me perturbavam.”<sup>398</sup> Todavia, Riobaldo não consegue perceber que Diadorim é mulher, marca que intensifica a sua performance masculina, diferentemente da percepção do Príncipe, da história de Joana Xaviel, que ao descobrir o real sexo de Dom Varão corre para contar aos pais: “*Pai, ô minha Mãe, ô! / estou passado de amor... / Os olhos de Dom Varão / é de mulher, de homem não!*”<sup>399</sup>

Não só a atitude e o comportamento masculino de Diadorim se sustentam em toda a narrativa, sua história também difere do enredo das donzelas-guerreiras quanto ao desfecho que estas tiveram, e que nas palavras de Joana Xaviel: “Quando sucedia esse final, o Príncipe e a Moça se casavam, nessas glórias, **tudo dava certo**.”<sup>400</sup> Ademais, Joana Xaviel recita, quase que encena a história do rei, da rainha e do Príncipe, no recontar, e o que vemos é, de algum modo, um dos motes para o enredo de *Grande sertão* – lutas de espadas em meio a trocas de carinhos, amor e guerra, Eros e Marte: “O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha ficava na roca ou rezava o rosário; o trepe-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar [...]”<sup>401</sup>

---

<sup>393</sup> Idem.

<sup>394</sup> ROSA, 2016a, p. 146.

<sup>395</sup> Idem.

<sup>396</sup> ROSA, 2015a, p. 331.

<sup>397</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>398</sup> Ibidem, p. 136, grifo do autor.

<sup>399</sup> Ibidem. 146, grifo do autor.

<sup>400</sup> Idem, grifo nosso.

<sup>401</sup> Idem.



As comparações não são fortuitas, e quando consideramos que *Corpo de Baile* foi escrito concomitantemente ao romance *Grande sertão: veredas*<sup>402</sup> e ambos publicados no mesmo ano de 1956, podemos ver como o mote literário da donzela vestida de homem interessou ao autor. No entanto, Guimarães Rosa complexifica o enredo cavaleiresco medieval e Diadorim passa a operar numa dinâmica mítico-religiosa de outra ordem, como expusemos com sua dimensão andrógina e demoníaca; e além, Diadorim vai articular-se de modo ainda mais complexo no que diz respeito a sua dinâmica social quanto ao gênero no contexto cultural e político em que se desenvolve a narrativa.

Walnice Galvão investiga essa convergência entre o mito e sua dimensão cultural, social e política. No livro *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*,<sup>403</sup> Galvão escreve que esse foi um mito constantemente difundido na história, na literatura, nas civilizações e nas mais diversas culturas. Sua herança é marcada por ser “[f]ilha de pai sem concurso de mãe”, cujo “destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade.”<sup>404</sup> É, pois, um mito que se faz presente tanto no imaginário oriental quanto no ocidente, conforme buscaremos demonstrar.

Em publicações mais recentes, sobretudo naquelas que se ocupam da interface entre os estudos de gênero e a obra rosiana, Diadorim é, também, analisada numa linha interpretativa da qual descendem personagens históricas, isto é, mulheres que lutaram em guerras civis históricas e viveram parte ou toda a vida como homens. Em uma dessas análises, Diadorim reaparece nos estudos comparativos de Edilene Ribeiro Batista em *Análises comparativas entre as donzelas guerreiras Diadorim e Monja Alférez*, de 2016, em que Alonso Díaz, nome masculino para Catalina de Erauso, a Monja Alférez, é comparada à personagem de Guimarães Rosa. Ele foi uma freira que mudou de identidade para viajar na primeira metade do século XVII ao redor do País Basco, Espanha e América espanhola, se passando por Alonso Díaz e por alguns outros nomes masculinos, lutou contra os índios mapuches na Guerra do Arauco, no Chile. Conforme a autora, a figura da donzela-guerreira “encontra-se, portanto, presente nos mitos, na literatura, ou mesmo em documentos da História de diversas nações tal como é o caso da Monja Alférez.”<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> HAZIN, 1991

<sup>403</sup> GALVÃO, 1998.

<sup>404</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>405</sup> BATISTA, 2016, p. 163.

Para nós, o mito “viaja” no tempo e sobrevive a ele pelo seu caráter trágico, por uma força que ocorre na própria fisionomia ou na própria dinâmica do mito, de modo que nossa interpretação a respeito dessa *difusão* citada por Hazin, Galvão e Batista se dá por meio do *páthos* da forma trágica, ou seja, a *pathosformeln* de Aby Warburg. Georges Didi-Huberman<sup>406</sup> escreve que a *pathosformeln* foi pensada por Warburg como um modo de encarar a imagem segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditória, uma espécie de psicomaquia, do grego: alma (*psyco*) e luta (*mach*). Ou seja, o *páthos* é veículo do medo, do sofrimento, da doença e das paixões. Derivaria daí o ensejo criativo de Guimarães Rosa, que ambienta o embate existencial vivenciado por Riobaldo justamente pela contradição dos seus impulsos e pela confusão de sentimentos decorrentes do atormentado embate de sentimentos *com* Diadorim e derivados *de* Diadorim. Além disso, podemos considerar que essa noção da fórmula do *páthos* foi pensada por Warburg como uma tentativa de assimilar, pela memória (do grego Mnémosyne) e pela alma (*psychê*), um certo número de valores expressivos preexistentes por meio da representação da vida em movimento.<sup>407</sup>

O rastro histórico envolvido por esse *páthos* é imenso, pois condensa um elemento de tragicidade: vida, paixão, medo e morte. Willi Bolle<sup>408</sup> e Wander Melo Miranda<sup>409</sup> também identificaram essa dimensão trágica por meio dos instrumentos de análise da imagem elaborados por Aby Warburg. Para Willi Bolle, tanto Euclides da Cunha, autor de *Os Sertões*,<sup>410</sup> quanto Guimarães Rosa foram atingidos pelo *páthos* trágico das batalhas grandiosas e, Guimarães Rosa, “leitor impassível” de Euclides da Cunha, conforme o define Bolle, teria retomado a parte “final d’*Os Sertões* (‘Últimos dias’)” para criar a batalha do Paredão, só que numa estratégia reversa, uma vez que Guimarães Rosa não opta pelo estilo eloquente, resultado do procedimento “estético-retórico” de Euclides da Cunha. Do mesmo modo, Bolle marca o rastro patético ao qual Diadorim estaria vinculada, segundo ele: “Contagiados por essa valorização cristã da paixão, os trovadores provençais inventaram a moderna poesia amorosa ocidental – cujo espírito se sente também nos romances populares d’*A donzela que vai à guerra*”, e determina: “nos quais

---

<sup>406</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013.

<sup>407</sup> WARBURG, 2012.

<sup>408</sup> BOLLE, 2004.

<sup>409</sup> MIRANDA, 2019.

<sup>410</sup> CUNHA, 2001.

se inspirou o criador de Diadorim.”<sup>411</sup> Enquanto para Wander de Melo Miranda: “Há imagens que persistem com grande força significativa em *Grande sertão: veredas* [...]. Duas delas, ligadas a Diadorim, [...] a dos olhos e a do pássaro.”<sup>412</sup> No mesmo ensaio, Miranda empreende uma leitura segundo os instrumentos metodológicos de Warburg, que na visão do autor são imagens tidas como “sobrevivência fantasmal ou residual.”<sup>413</sup>

Agora, apresentamos algumas personagens míticas, literárias e históricas que compõem o chamado imaginário das donzelas-guerreiras, isso por meio de um resgate mitológico e histórico, na tentativa de descrever um pouco as reminiscências dessa *fórmula pathética*. Na tradição ocidental, Palas Athena que é a imagem primordial da deusa da guerra que, nascida unicamente do pai, é a figura mitológica que guia Ulisses com sua astuta inteligência. Vale destacar que, na *Odisseia*, a deusa é constantemente descrita pela característica dos seus olhos: “a de olhos glaucos”. Do mesmo modo, Guimarães Rosa concebe Diadorim com olhos verdes. “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro.”<sup>414</sup> A mesma observação aparece na investigação de Hazin pelos cadernos de Rosa: “[...] os olhos são uma peça chave para o desvendamento do mistério que envolve Diadorim.”<sup>415</sup>

Sob esse prisma, numa dimensão mitológica, panteão das deusas e figuras míticas que simbolizaram a forma feminina por meio da guerra, semelhantes pela coragem e bravura, geralmente caçadoras e guerreiras, podemos citar as Amazonas, figuras que também compõem o imaginário brasileiro, mutiladas no peito direito para aumentar a habilidade e agilidade com arco e flecha; Diana, a caçadora, correspondente romana à deusa grega Artêmis, ambas divindades da lua, protetoras da natureza, dos animais e das mulheres e meninas. Na mitologia iorubá, Iansã é “a que roubou o raio de dentro da boca de Xangô tornando-se senhora das tempestades e das mulheres de cabeça forte.”<sup>416</sup> Senhora dos ventos, controla os raios, trovões e o fogo, ela representa o movimento, a rapidez de raciocínio e a coragem, além de ser símbolo da lealdade e da luta contra as injustiças. Galvão resgata as festas de Imaricumá, observadas no Xingu: “Nessa festa, as

---

<sup>411</sup> BOLLE, 2004, p. 223.

<sup>412</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>413</sup> Idem.

<sup>414</sup> ROSA, 2015a, p. 36.

<sup>415</sup> HAZIN, 1991, p. 72.

<sup>416</sup> GALVÃO, 1998, p. 8.

mulheres se apossam da parafernália masculina [...] incluindo a temível flauta sagrada, que normalmente não pode nem ser vista por elas [...].”<sup>417</sup>

Com maior grau de verossimilhança, existem as donzelas-guerreiras históricas, lutadoras pelos injustiçados, que participaram geralmente de batalhas pela independência de um povo ou nação, da qual deriva a dramática história de Joana D’Arc, importante personagem da história francesa durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), quando seu país enfrentou a rival Inglaterra. Joana D’Arc foi aceita no exército francês, chegando a comandar tropas; durante uma batalha em Paris, foi ferida e capturada pelos borgonheses, que a venderam para os ingleses; foi acusada de praticar feitiçaria em função de suas visões e condenada à morte na fogueira; foi queimada viva no século XV e posteriormente canonizada no século XX.

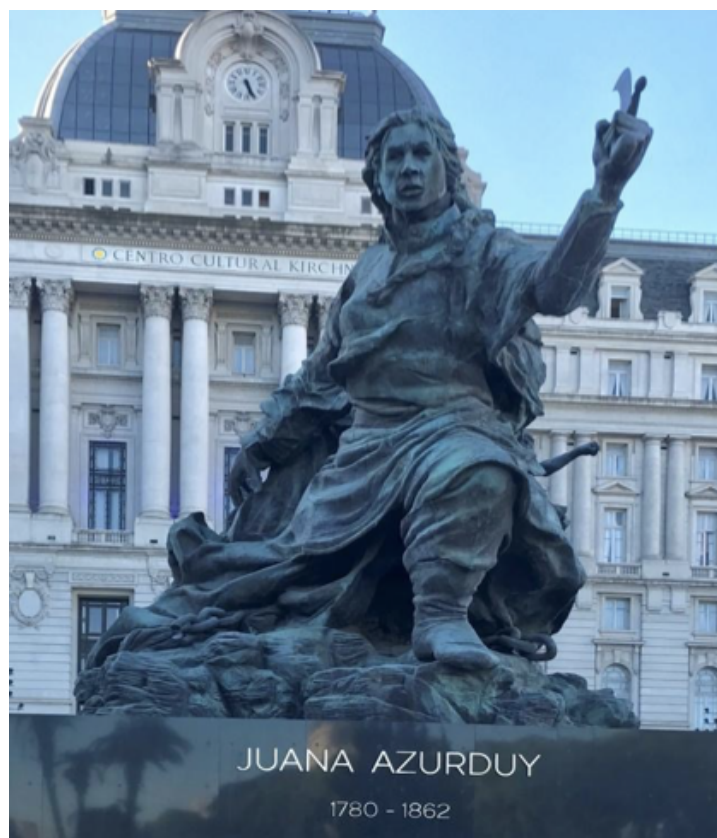
No Brasil, Maria Quitéria de Jesus, ou o Soldado Medeiros (1792-1853), nasceu na Bahia e foi uma militar, heroína na luta pela independência, condecorada com a Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul. Conta-se que o seu sexo nunca foi sabido até que seu pai requereu a seu oficial comandante que a procurasse. Maria Úrsula de Abreu e Lencastre, ou o Baltazar do Couto Cardoso, lutou por mais de doze anos pelo exército português na Índia Portuguesa. Maria Curupaiti (século XIX) e Jovita Feitosa (1848-1867), que lutaram na Guerra do Paraguai. Anita Garibaldi, a guerreira-consorte, tal qual Maria Bonita.

Na Argentina, Juana Azurduy de Padilla (1780-1862), nascida em Toroca, lutou nas guerras de independência hispano-americana pela emancipação de Virreinato do Rio da Prata, converteu-se em Tenente Coronel das Milícias e obteve o título póstumo de Generala do exército argentino e Mariscal das forças armadas do Estado Plurinacional da Bolívia. Em Buenos Aires, foi homenageada pelo governo da presidente Cristina Kirchner com uma gigantesca estátua (figura 8). Nos Estados Unidos, Deborah Sampson, natural de Boston, lutou pela campanha da independência norte-americana, só foi descoberta quando ferida, ganhou a patente de Tenente e foi condecorada. A portuguesa Antónia, ou António Rodrigues, que viveu no século XVI, militar da coroa portuguesa, conhecida como “terror dos mouros” por conta das suas vitórias em Mazagão, atual Marrocos. Da Angola, Nzinga M’bandi (1583-1663), que lutou contra o domínio e a escravidão portuguesa.

---

<sup>417</sup> Ibidem, p. 115.

Figura 8- Estátua em homenagem à guerreira Juana Azurduy, de Andrés Zerner



(Registro realizado na ocasião do Simpósio Internacional - Warburg 2019, em Buenos Aires - Argentina. Momento em que apresentamos o trabalho *Engramas: polaridades dinâmicas na imagem Diadorim II, de Arlindo Daibert*)  
 Fonte: Registro nosso, arquivo pessoal.

Por fim, há tantas donzelas-guerreiras que, segundo Galvão, seria preciso considerar que essa figura “[...] completa, armada e vestida de homem, aparece com tal profusão que quase se pode exagerar um pouco e afirmar ser difícil ter notícia de uma guerra sem a participação de uma mulher disfarçada.”<sup>418</sup>

Importa destacar que o próprio enredo do *Grande sertão: veredas* nos deixa pistas quanto à tópica literária da donzela-guerreira, evidência de caráter metalinguístico e que somada ao poema cavaleiresco, citado por Joana Xaviel em *Corpo de Baile*, podem ser apontadas como motivos da consensualidade a respeito da descendência de Diadorim enquanto tal. Para nós, essa herança descende do *páthos* da forma e tais evidências indiciárias são, também, rastros e pistas simbólicos, bem como fórmulas arcaicas que remetem a uma expressão deixada pelo autor no conjunto de sua criação.

<sup>418</sup> GALVÃO, 1998, p. 82.

O livro *Sinclair das Ilhas* é uma dessas pistas, elemento indiciário de caráter metalinguístico, encontrado por Riobaldo num sítio chamado Currais-do-Padre, “lugar que não tinha curral nenhum, nem padre: só o buritizal, com um morador.”<sup>419</sup> Riobaldo encontra, com o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, um livro chamado *Sinclair das Ilhas*:

[...] capeado em couro, que se chamava o *Sinclair das Ilhas*, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias.<sup>420</sup>

Segundo Galvão,<sup>421</sup> esse foi um dos livros mais lidos no Brasil no século passado. Um romance escrito em 1803 por uma novelista inglesa, Elisabeth Helme, e que penetrou no Brasil por uma versão francesa idealizada por Madame de Montolieu. Com enredo de cavalaria, a história narra fatos que logo de início se inter cruzam com a narrativa do *Grande sertão*. A morte do pai, filho de um casamento bastardo e a saga de Sinclair, um herói abandonado pela mãe malvada e criado pelo tio, que conhece uma bela fidalga donzela recém-chegada à ilha, habitada pelo “misógino herói” e vestida de rapaz. Sobre o desfecho da história, Marlyse Meyer resume:

A destemida mocinha se transforma, mal se casam, em recatada, virtuosa e diligente esposa, e mãe extremosa de três filhos, sem falar no filho adotivo de Sinclair, peça fundamental do enredo. Transforma a rude fortaleza no lar mais aconchegante e o heróico Sinclair num perfeito esposo e pai. O Riobaldo da Otacília, em suma.<sup>422</sup>

A busca de Marlyse Meyer pelo misterioso romance integra sua pesquisa acerca dos problemas da origem do romance brasileiro. Tocada por curioso interesse pelo livro e pelas referências explicitadas em obras de três importantes escritores brasileiros: Machado de Assis, José de Alencar e Guimarães Rosa,<sup>423</sup> Meyer questiona se não haveria

---

<sup>419</sup> ROSA, 2015a, p. 312.

<sup>420</sup> Idem.

<sup>421</sup> GALVÃO, 1998.

<sup>422</sup> MEYER, 1973, p. 62.

<sup>423</sup> Para Meyer, a hipótese da circulação do referido livro entre importantes nomes da literatura brasileira se deu por intermédio do editor que o trouxe para o Brasil: “Hipótese talvez fantasiosa de minha parte. Mas, de qualquer forma, esse Saint-Clair das Ilhas, primeiro ‘de romance’ lido pelo menino Alencar, pelo moço Riobaldo, pelo velho Major, foi também o único ‘de romance’ saído da oficina de um editor que se pode considerar *engagé*. O que sempre permite perguntar se tal escolha não teria tido particular significação” (MEYER, 1973, p. 59, grifo da autora).

alguma relação de sentido para além da popularidade do romance e descobre que o vínculo se dá para além de simples coincidências. Para a autora, há semelhanças do herói com uma realidade vivida no Brasil colônia, pois o citado romance trata-se de um herói banido, “[...] figura essencialmente pré-romântica. Banido num espaço histórica e geograficamente determinado [...]”,<sup>424</sup> além de tocar na dor do ressentimento e melancolia ao recordar os heroicos feitos diante da mesquinhez dos inimigos do herói: “injustamente banido de suas terras, exilado nas ilhas onde o acompanharam os antigos companheiros de armas.”<sup>425</sup>

Meyer acaba por interrogar o próprio Guimarães Rosa a respeito do misterioso personagem *Sinclair*, e lhe questiona sobre o impacto que a popular história de teor medieval teria tido na criação e visão de Riobaldo. A resposta de Rosa é incerta, despretensiosa e sem causalidades. Segundo a autora, Guimarães Rosa não se lembrava do motivo, o que queria era fazer um livro sobre o sertão, cujas lembranças de infância traziam certo exemplar do livro *Sinclair das Ilhas* encadernado em couro “em todas as fazendas do Centro e Centro Norte de Minas por onde andara, – onde, aliás, muita gente se chamava Sinclair”. E completa:

Tenho quase como certo que, quando romance havia, este era o *Sinclair*. O Carlos Magno, a gente contava de cor. Vinha às vezes encadernado com outro livro, imprescindível, o Chernoviz, que existia sempre. Nas casas mais cultas havia um terceiro livro, a mãe-livro, o dicionário; este, vinha trancado na gaveta.<sup>426</sup>

Em sua declaração a Marlyse Meyer, Guimarães Rosa diz ter lido e relido o Carlos Magno. Para Walnice Galvão, a história de Carlos Magno e dos doze pares de França pertencem ao mundo idealizado da cavalaria que torna-se parte “indissolúvel da matéria tratada no romance.”<sup>427</sup> Galvão nos sinaliza para duas personagens saídas do romance medieval às quais Riobaldo elucubra comparações: “Riobaldo só se utiliza, ao longo do livro todo, de duas personagens literárias para fazer comparação [...] o Almirante Balão com que compara Ricardão e Gui de Borgonha com quem se compara.”<sup>428</sup> Duas referências explícitas ao romance medieval. Guimarães Rosa também declara à Marlyse

---

<sup>424</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>425</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>426</sup> ROSA apud MEYER, 1973, p. 39.

<sup>427</sup> GALVÃO, 1986. p. 61.

<sup>428</sup> Idem.

Meyer lembrar-se de ter lido o *Sinclair* quando menino, mas nunca mais o relera, não o tendo reencontrado, “O *Sinclair* misturava-se na memória com o *Kidnapped* de Robert Louis Stevenson.”<sup>429</sup>

A referência ao *Sinclair das ilhas* no quadro narrativo do *Grande sertão: veredas* insere Guimarães Rosa na tradição literária brasileira, cujo interesse verte-se para a relação de dependência e formação da literatura brasileira, tal qual o objetivo da investigação de Meyer. Contudo, a sua presença no romance retoma aquela imagem *en abîme* – de um livro dentro de outro livro – e que, na perspectiva de Clara Rowland, põe em evidência a “materialidade do suporte” na ficção rosiana, pois o corpo do narrador, do mensageiro e do livro são encarados como corpos que resistem,

que retém e não transmite, lugar daquilo que não se pode inteiramente desprender, ou que não se pode representar; e na tensão entre o corpo e a história encena-se o próprio fazer do texto, mensageiro tornado visível: é o próprio dispositivo de representação que é questionado, ativado e *mostrado* nessa tensão.<sup>430</sup>

De volta ao *páthos* da donzela-guerreira, para Galvão, “atrás de Diadorim estão todas as donzelas-guerreiras dos *romances ibéricos*.”<sup>431</sup> De maneira que a nossa personagem central condensa, praticamente, todos os elementos e fórmulas deste imaginário: “órfã de mãe e filha única de grande chefe guerreiro. Os cabelos cortados, o peito apertado em gibão de couro, vestida de homem, virgem [...]”<sup>432</sup> Semelhante às narrativas dessas donzelas, Diadorim, como sinal do sexo ocultado, banha-se sozinha no escuro da madrugada, provocando e aguçando, inevitavelmente, a curiosidade de Riobaldo – curiosidade que também articula elementos do nível do mistério, do inacessível e do inquietante, próprios da estética rosiana. Para além do texto, não é difícil de imaginar os constrangimentos aos quais uma mulher, rodeada por homens rudes do sertão, estaria exposta. A ausência de privacidade nesse universo predominantemente masculino, cujas regras de gênero são claramente preestabelecidas e determinadas, nos leva a pensar a respeito das angústias e privações que não só Diadorim possa ter passado, mas de todas as condições sórdidas e baixas com as quais as donzelas-guerreiras, reais e imaginadas, já foram submetidas.

---

<sup>429</sup> Idem.

<sup>430</sup> ROWLAND, 2011, p. 259.

<sup>431</sup> GALVÃO, 1998, p. 173.

<sup>432</sup> Idem.



Pesquisadoras interessadas pela participação da mulher na obra rosiana questionam a respeito da ausência de Diadorim em longas e variadas passagens do livro: Tais desaparecimentos seriam um modo de cuidar das necessidades femininas no meio de tantas lutas e batalhas? Em conversas no grupo de pesquisa Siruiz, durante a releitura no *Grande sertão: veredas*, nós nos indagamos a respeito do ferimento de Diadorim na batalha contra os zé bebelos, em que Riobaldo guerreia ao lado de Hermógenes, Garanço e “um Montesclarenses.” No meio da batalha, Diadorim recua do bando e é visto pelo jagunço Feijó com a perna suja de sangue, nas proximidades de um riachinho do Jio: “Diadorim, na retirada, bem conseguido; depois se retrasou, por uma cacimba de grota. – ‘...Estava com sangue numa perna de calça. Para mim, foi nada, arranho à-tôa...”<sup>433</sup> Especulamos, portanto: – Teria Diadorim menstruado?

Próprio de sua habilidade em desaparecer e reaparecer, Diadorim ausenta-se do bando por mais de onze dias: “Dias que marquei: foram onze. Certo que a guerra ia indo.”<sup>434</sup> Antes da retirada, Diadorim toma o cuidado de encomendar ao Paspe um recado para Riobaldo: “– Vai, diz por mim ao Riobaldo Tatarana que eu tenho um que-fazer, ao que vou, por dias poucos, com breve estou de volta...”<sup>435</sup> Riobaldo entra num estado de sofrimento e enfermidade: “Fiquei em mim desiludido, caí numa lazeira. Mas cuspi três vezes forte no chão, e risquei de mim Diadorim. Homem como eu não é todo capaz de guardar a parte de amor, em desde que recebe muitas ofensas de desdém.”<sup>436</sup> Ao retornar para o bando, Diadorim procura o amigo e lhe dá uma explicação, só que, o próprio Riobaldo coloca dúvida na estranha atitude do amigo:

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 dum ferimento, tiro que pegara na perna dele, perto do joelho, sido só de raspão. Menos entendi. A real que estando 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, no mato, solitário consigo, feito bicho faz. **Aquilo podia não ser verdade?**<sup>437</sup>

Não é fortuito que no ínterim da ausência de Diadorim o autor insere o simbólico caso da Maria Mutema, uma história contada por Jõe Bexiguento de uma mulher que

---

<sup>433</sup> ROSA, 2015a, p. 189.

<sup>434</sup> Ibidem, p. 193.

<sup>435</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>436</sup> Ibidem, p. 195.

<sup>437</sup> ROSA, 2015a, p. 200, grifo nosso.

assassina o marido inserindo homeopáticas doses de chumbo no seu ouvido. Depois, enlouquece o Padre da cidade incutindo-lhe suas histórias de desejo e sedução nos momentos íntimos da confissão. Maria Mutema é um emblemático caso da figura feminina que vai de bruxa à santa por meio do artifício da indução. Mu-tema é quase um anagrama para a temática *Mulher*. E nos parece que Diadorim age de forma semelhante com Riobaldo, pois, mesmo decidido a “riscar” de vez Diadorim de sua vida, no retorno, este consegue reencantá-lo, transmutando a raiva e a enfermidade em amor:

Afiguro, aí bem que criei suspeitas: aonde Diadorim não teria andado ido, e que feia ação para aprontar, com parte na fingida estória? 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. Magro ele estava, quasso, empalidecido muito, até ainda um pouco mancava. Que vida penosa não era capaz de ter levado, tantos dias, sem o auxílio de ninguém, tratando o machucado com emplastos de raízes e folhas, comendo o que? Assunto de fome e toda sorte de míngua devia de ter penado. E de repente eu estava gostando dele, num descomum, gostando ainda mais do que antes, com meu coração nos pés, por pisável; e dele o tempo todo eu tinha gostado. Amor que amei – daí então acreditei. A pois, o que sempre não é assim?<sup>438</sup>

O vai e vem da narrativa, as passagens de extrema hesitação de Riobaldo, em que operam o jogo do certo e incerto no texto é, também, um modo de decifração do enigma do livro que, na perspectiva de Ana Maria de Almeida, “são elementos de jogo e armadilha que promovem o equívoco proposital, o duplo sentido, a cacografia, através dos quais se antecipa sua revelação.”<sup>439</sup>

Só foi possível perceber essas nuances do ferimento de Diadorim e tantas outras situações de constrangimento de ser homem num corpo de mulher mediante a *releitura* do *Grande sertão: veredas*, gesto sobremaneira metodológico, como bem define Clara Rowland: “Entre a ida e a volta, o texto faz-se outro sendo ainda o mesmo – o reconhecimento da diferença de si a si mesmo, única leitura possível de um texto levado além do seu limite, é o gesto da releitura.”<sup>440</sup> Assim, um detalhe aparentemente simples se torna grandioso no corpo do livro, tal qual o ferimento de Diadorim e tantas outras atitudes de coerção, intimidação e restrição a que a personagem foi submetida, tais passagens pulsam fortemente quando relemos o romance. E se o revisitamos com lentes

<sup>438</sup> Ibidem, p. 200-201.

<sup>439</sup> ALMEIDA, 1998, p. 16.

<sup>440</sup> ROWLAND, 2011, p. 277.

voltadas para os impasses e constrangimentos que um sexo de mulher transitado para um corpo masculino pode sofrer (ou um corpo masculino que não se compreende e não se identifica com o sexo de nascimento), é bem possível perceber que muito se fala da poesia da escrita rosiana quando esta consegue camuflar os segredos do texto, mas pouco se escreve da violência de gênero que tais cenas e tais constrangimentos aí estão implicados. Diadorim ferida, no meio de uma situação altamente masculina que é uma cena de guerra, alude portanto à privação da condição de mulher num sistema patriarcal. Também remete ao desconforto de um corpo que se oculta num estado de exclusão, corpo tomado como *Sacer*<sup>441</sup>, conforme já descrevemos. Não obstante, a narração de Riobaldo localiza-se num ambiente de misoginia e dominação falocrática. Também, não à toa, a figuração da donzela-guerreira no imaginário da literatura se dá pela incorporação da gestualidade masculina/viril/guerreira. Galvão sublinha esses aspectos altamente masculinos em Diadorim, que, como todas as outras, é exemplar na bravura.

É uma bravura ‘masculina’, ou seja, de guerra, de luta, de perícia nas armas, de altivez, de não suportar chacota, de desafiar para a briga, de estoicismo ante duras provas do corpo e do espírito, como fome, sede cansaço, medo. E só se revela mulher ao morrer, quando o corpo cosido de facadas é retirado das roupas de jagunço para o amortalhamento.<sup>442</sup>

Entretanto, há algo que Diadorim difere da tradição literária, cujo desfecho das donzelas-guerreiras é o de se apaixonar por um herói e seguir a vida pelo matrimônio, exemplar no depoimento de Meyer a respeito de *Sinclair das Ilhas*. Diadorim não se casa, não se revela a si mesmo como mulher e morre, de forma heróica, na batalha final. Isso demonstra uma assimetria com relação ao fim que tiveram tantas figuras femininas em contexto de guerra, fato importante é que temos pouca notícia das heroínas mortas em batalha, como Diadorim.

### 3.2 A Morte: “O corpo daquele rapaz moço”

Por meio da *releitura* do romance, também conseguimos identificar cinco efeitos que a morte de Diadorim pôde produzir no desfecho da narrativa: o primeiro, o de torná-la heroína, pois, na batalha final, Diadorim entrega a própria vida para o extermínio do mal e vinga a honra paterna (Joca Ramiro, símbolo da justiça e benevolência no sertão);

---

<sup>441</sup> Op. cit. p. 126.

<sup>442</sup> GALVÃO, 1998, p.173

o segundo, libertar e redimir Riobaldo da culpa e do desejo proibido, oferecendo, assim, um perdão heterossexual, pois justificaria a sua paixão por um jagunço; o terceiro, e bastante explorado por Rowland, a morte como estratégia de não encerramento da narrativa, pois relança o leitor para o meio da história, resultando no ato da releitura do *Grande sertão*, “a descoberta do sexo de Diadorim relança o livro de volta ao seu centro.”<sup>443</sup> Para Rowland, na volta ao livro, o leitor busca as pistas do sexo de Diadorim ocultadas, meticulosamente, por Riobaldo, intensificando o efeito “labiríntico” da narração<sup>444</sup>; o quarto efeito seria o de uma morte que mantém a tradição literária hegemônica, de caráter “falocêntrico” e “fonocêntrico”,<sup>445</sup> cujo costume é o de uma produção, circulação e reconhecimento de obras de arte (livros, pinturas, cinema, literatura etc) produzidas, em sua grande maioria, por homens. Ordem que “garante o caráter prescritivo de uma fala que ao se pronunciar estabelece uma espécie de ‘lei natural’.”<sup>446</sup>; o quinto efeito nos remete a uma crítica ao patriarcado, uma vez que o corpo morto de Diadorim foi enterrado como mulher, ato que reforça a presunção que vincula os órgãos sexuais à identidade de gênero, decorrentes de um modelo heteronormativo, contrariando assim o modo como Diadorim sempre se apresentou: como menino, o jagunço Reinaldo, enquanto homem, portanto: “A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma.”<sup>447</sup> As páginas finais lançam a personagem para o padrão normativo o qual ele mesmo recusou e demonstra que a todo momento o que se pretendeu demonstrar foi uma ruptura com sistema que determina as regras de poder. Enfim, Diadorim enterrado enquanto mulher é um retorno àquilo que ele mesmo evitou, a violência de gênero.

No lastro histórico, devemos nos perguntar: por que um corpo feminino morto foi e ainda é amplamente disseminado na arte, na literatura ou mesmo no noticiário midiático? Um clássico exemplo dessa imagem é o quadro *Moema*, de 1866, pintada segundo as linhas academicistas de Victor Meirelles. Morta, porém sedutora e erótica, a pintura retrata a personagem homônimo do poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita

---

<sup>443</sup> ROWLAND, 2011, p. 223.

<sup>444</sup> BOLLE, 2004.

<sup>445</sup> Marcia TIBURI (2013) retoma o termo “fonocentrismo” de Jacques Derrida, para quem “[t]al noção perma-nece, portanto, na descendência [de um] logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido.” (DERRIDA, 1973, p. 14) Essa perspectiva acompanha as matrizes de um sistema sógnico (significante/significado), que estabelece as regras estruturantes de um modelo de escritura e que acarreta uma “violência da letra” (DERRIDA, 1973).

<sup>446</sup> TIBURI, 2013, p. 193.

<sup>447</sup> ROSA, 2015a, p. 485.

Durão. Essa seria outra expressão do *páthos* de uma imagem trágica e romântica ao mesmo tempo, do qual Shakespeare é, sem sombra de dúvidas, um dos representantes mais expoentes. Tiburi nos chama atenção para esse *páthos* que, segundo os seus termos, não deixa de ser uma “necrofilia epistemológica”: “Na cena da morte de Diadorim, temos a continuação histórica da condenação à morte dada *na e pela* ficção. Tragédia e romantismo unem-se no espetáculo da morte das mulheres das quais Ofélia, morta na água, é a grande musa.”<sup>448</sup> Edgar Allan Poe reforça a manutenção desse imaginário de violência por sua declaração: “a morte de uma mulher é o motivo mais poético do mundo”<sup>449</sup>. Marcia Tiburi também assinala que o momento da morte de Diadorim preserva essa velha tradição textual, cujo efeito produz um “gozo estético”: “Diadorim ‘morta’, momento apoteótico da narrativa”. Na linha do que Bachelard definiu de imaginação material, a personagem Ofélia é também uma expressão de infelicidade e morte: “[...] sempre o nome de Ofélia volta aos lábios [...] é porque seu nome é o símbolo de uma grande lei da imaginação. A imaginação da infelicidade e da morte” encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural.<sup>450</sup>

No contraponto do imaginário dessa necrofilia aquática, Tiburi complementa: “Diadorim, morrendo na seca do Sertão, deve ser o seu oposto complementar.”<sup>451</sup> Devemos lembrar que outro contraponto desse imaginário de uma morte feminina seria o de uma mulher em gozo – livre e libertador –, e que quase sempre está associado a sua força de sedução, como é o caso do gozo das putas, ou mesmo aquele gozo livre e libertador de Maria da Luz e Hortência na fazenda Verde-Alecrim.<sup>452</sup>

O tema da morte de Diadorim merece aqui uma atenção especial, porque segundo uma de nossas hipóteses, Diadorim opera como um fantasma de Riobaldo, espécie de máscara mortuária. A ideia derivada primeiro pelo teor fúnebre da narrativa, também entendida como um canto de morte (um réquiem); segundo por entender que Diadorim é uma imagem morta, uma lembrança ou um Egun, imagem cuja memória o velho Riobaldo não se cansava de reviver. Ideia igualmente reforçada por meio do espelhamento

<sup>448</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>449</sup> POE apud TIBURI, 2013, p. 192.

<sup>450</sup> BACHELARD, 1998, p. 92-93.

<sup>451</sup> TIBURI, 2013, P. 194.

<sup>452</sup> A temática do gozo feminino, sua liberdade e sedução foi abordada no grupo de estudos *Linguagem, poesia e Comunicação* com o projeto: O feminino da tradição afrobrasileira à cultura brasileira - estudo da figura da pombagira, suas imagens e imaginários mediático. O resultado da pesquisa pode ser acessado no livro “Pombagira: Encantamentos e Abjeções” (2016) Disponível em: <https://pombagirafeminino.wixsite.com/pesquisa/livro>> acessado em: 03 de janeiro de 2021.

Diadorim-Guimarães Rosa, e que corresponde à habilidade de se camuflarem, tanto criatura quanto criador.

A máscara mortuária, da qual deriva o sentido etimológico da palavra *imago*, retoma, do mesmo modo, a proposição inicial de nossa pesquisa interessada nos aspectos fantasmáticos da imagem. A referência à máscara aparece desde a primeira página do *Grande sertão: veredas*: “Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com **máscara** de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar.”<sup>453</sup> Aí está uma acepção de máscara que corresponde a sua etimologia latina (*maschera*) cujo significado é pessoa disfarçada e de origem controversa. Sua acepção pelo Houaiss explica que sua origem mediterrânea estaria relacionada ao demônio ou máscara que representa o diabo. O nascimento de um bezerro, com máscara de cão, que marca a abertura do livro, fato que o narrador se esquivou de assistir, vai se desdobrar de forma desmedida ao longo da narração. Essa mesma *imago* como fulguração demoníaca reaparece no final do livro sobre o corpo morto de Diadorim, unindo assim duas pontas do que já descrevemos: a dimensão diabólica da personagem.

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... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...<sup>454</sup>

Riobaldo descreve o seu encontro com a morte, com o fim. No entanto, a aniquilação do corpo e a revelação da “verdade” (que o sexo de Diadorim é presumidamente um sexo de mulher) não fez perecer o nome Diadorim, pelo contrário, o prodigalizou.

A história dos rostos provavelmente nos relata que a face de Cristo tenha sido a imagem de maior profusão desde os primeiros séculos da era cristã. Hans Belting, no seu estudo *A verdadeira imagem*, escreve que as primeiras imagens miraculosas de Cristo introduziram-se porque eram tiradas do seu rosto terreno com sangue e suor dos seus tempos de vida, ou porque tinham estado em contato com o rosto transfigurado,

<sup>453</sup> ROSA, 2015a, p. 19, grifo nosso.

<sup>454</sup> Ibidem, p. 484, grifo nosso.

supraterrestre.”<sup>455</sup> O contato com um rosto não é a mesma coisa que mostrar a própria face, e possivelmente seja dessa lacuna que se formula precisamente a relação construída entre o casal Riobaldo e Diadorim, num jogo de distância e proximidade: “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.”<sup>456</sup> Para Belting, a analogia entre imagem e rosto só vem à luz na máscara, que é, em si mesma, imagem, mas imagem de um rosto.

Na antiguidade greco-romana, o significado de máscara estava ligado à tradição teatral e correspondia à noção de *prósopon*, que no grego significa o rosto visto, que está diante dos olhos. “O rosto é aquilo que se desvela ao olhar do outro”, escreve Belting, retomando uma explicação de Françoise Frontise-Ducroux. Por isso, ela não se usa no nominativo, mas é, acima de tudo, “objeto do olhar”. Belting complementa: “O rosto era, entre os gregos, ‘um meio privilegiado’ para levantar questões filosóficas. Nesta cultura, os cadáveres eram imediatamente subtraídos aos olhares, porque perdiam o seu rosto, logo ao chegar a morte.”<sup>457</sup>

Em Roma, a máscara cênica recebeu o nome de *persona*, termo adotado pelos teólogos para designar o Homem-Deus. Segundo Hans Belting, a tradução latina de máscara para *persona* criou um problema de sentido, pois, no espaço cênico, ele estaria relacionado a falseamento e imitação, enquanto os teólogos estavam se referindo ao homem, como sua imagem (*imago sua*). Na explicação de Hans Belting, “o *prósopon* não esconde, mas mostra”, diferentemente da máscara romana, a *persona*, ela “esconde o rosto do ator, que atua com a sua voz. Daí deriva o conceito de “ressoar” (*per-sonare*).”<sup>458</sup> Os romanos tinham dois conceitos para o rosto, ambos não aplicáveis à máscara: “*facies* para a cara natural que identifica o seu portador, e *vultus* para a cara movida com a expressão da mímica facial.”<sup>459</sup>

Na tradição oriental do teatro-dança, tanto Bali quanto Nôh, as máscaras são tratadas como espíritos que carregam personalidades próprias, quando vestidas pelo ator, estes passam a incorporar os caracteres (personalidade, idade, hábito, humores, costumes e passado) do *ente* que habita a máscara. Contudo, é propriamente a definição de *máscara*

---

<sup>455</sup> BELTING, 2011, p. 85.

<sup>456</sup> ROSA, 2015a, p. 50

<sup>457</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>458</sup> Idem.

<sup>459</sup> Idem.

*mortuária*, empregada por Hans Belting, que nos interessa, e que nos auxilia numa leitura de Diadorim com tal sentido. Para Belting:

A máscara mortuária representava o rosto do defunto sem a sua expressão mímica, distinguindo-se quer da face viva, da qual propunha um duplo, quer da máscara teatral, que se baseava inteiramente da ficção. Era uma imagem da recordação, que só em cerimônias públicas transformava a semelhança dos antepassados na sua aparência em presença fictícia dos mesmos.<sup>460</sup>

A tradição de estudos sobre máscara mortuária, rosto e rostidade ganhou relevância com o relicário cristão do *Santo Sudário*. Estudo que compreende uma ampla literatura, tal que, se fôssemos adentrá-la, nos exigiria um fôlego investigativo um tanto oneroso para o nosso objetivo central. Por ora, vale destacar que Deleuze e Guatarri, no texto *Ano zero – Rostidade*, afirmam: “O rosto é o Cristo”<sup>461</sup>. Georges Didi-Huberman também, no seu ensaio *Face, próximo e distante*, investiga o que é uma “Santa face” a partir da seguinte pergunta: De que enigmático organismo é feita uma “Santa Face”? Em sua acepção, na Santa Face “existe qualquer coisa a menos que uma imagem: um campo de marcas, de vestígios (*vestigia*) que mal se vêem, ilegíveis, em todo o caso – que ainda não são ícones e, ainda menos, signos ou símbolos.”<sup>462</sup> É por essa via que Didi-Huberman elabora uma proposta de quase imagem, e supõe que além “de toda a visibilidade mimética, de todo o reconhecimento aspectual: é, afinal, de *traço* e de contacto que nos fala a noção cristã de ‘Santa Face’.”<sup>463</sup>

Nos parece que a morte de Diadorim levanta essa problemática teórica em torno da máscara, pois, a partir dela, sua participação na narrativa vai para o nível da memória, agindo assim pelos traços de lembrança que se faz entre ausência/presença e proximidade/distância. A própria expressão “Diadorim sou eu” soa como um desejo do autor em prefigurar o seu próprio epitáfio, criando para si sua própria máscara e seu próprio canto de luto assim como o faz o narrador Riobaldo.

Willi Bolle percebeu muito bem essa relação ao definir a narração de Riobaldo como “um trabalho de luto, um pranto”<sup>464</sup>, e é por meio desse *réquiem* que se desenrola a longa narração do romance, como um discurso fúnebre. E na leitura de Willi Bolle, na

<sup>460</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>461</sup> DELEUZE E GUATARRI, 2012, p. 50.

<sup>462</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 174.

<sup>463</sup> Ibidem.

<sup>464</sup> BOLLE, 2004, p. 198.



esteira do pensamento benjaminiano, Diadorim é figura pela qual Riobaldo exprime sua tristeza e lamento como um “*medium-de-reflexão*”:

Na tarefa de retratar o povo do sertão, Diadorim é para Guimarães Rosa não só uma figura elegíaca, mas também um *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*). Com este conceito Walter Benjamin sintetizou o trabalho de crítica poética elaborado pelo Romantismo alemão. ‘Romantizar’, de acordo com Novalis, é investigar por meio do gênero romance, ou seja, exercer a reflexão nesse *medium* literário específico. Se considerarmos a poética de Guimarães Rosa nessa tradição, podemos dizer que é através do *medium* do romance que ele critica o discurso euclidiano sobre o Brasil. Tal trabalho implica também, como esclarece ainda o poeta alemão, uma “autoperscrutação” (*Selbstdurchdringung*) – o que caracteriza perfeitamente o intenso processo de reflexão posto em obra por Guimarães Rosa com a sua invenção Diadorim.<sup>465</sup>

Na visão de Bolle, o trabalho de Riobaldo é trabalho de luto, portanto, “um *pranto* por Diadorim, a pessoa amada e para sempre perdida.”<sup>466</sup> A morte mesma é o *locus* no qual Diadorim constantemente atua, considerando os mais variados sentidos que essa expressão pode produzir: a morte como anulação de sua alegria e prazeres, “mulher é gente tão infeliz”, como Diadorim mesmo o define; morte como destino sempre iminente, “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue”. Ademais, foi no meio dos defuntos, onde há tantos mortos enterrados, verdadeiro cemitério, que Diadorim, enquanto Maria Deodorina, foi batizada: “Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da éra de 1800 e tantos.”<sup>467</sup> A morte não deixa de ser um lugar comum para Diadorim, nascida e preparada para a batalha, e da guerra à mortalha foi a vontade de vingança pela via da morte, “acabar com os Hermógenes”, que sobressaiu ao desejo e à esperança do amor. Mais do que acostumada aos sangues da batalha, enquanto imagem que acopla à lembrança de Riobaldo, Diadorim é o próprio fantasma que o aflige, imagem impregnada na memória que, por obsessão, volta sempre a espreitar-lhe. Um verdadeiro *Egun* que atormenta Riobaldo – termo de origem iorubá que nas religiões de matriz africana designa a alma ou espírito de uma pessoa falecida.

Desse pranto de morte, acompanhado do fantasma de Diadorim, a saudade desencadeada em Riobaldo não deixa de ser um longo e melancólico relato: “O prazer

---

<sup>465</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>466</sup> Ibidem, p. 198.

<sup>467</sup> ROSA, 2015a, p. 489.

muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? – desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor – quanta saudade...”<sup>468</sup> Lembramos que a saudade é também presença, e é presença aguda, expressa por um tipo de intuição que pulsa não só pelas imagens mentais, mas sobretudo pela pungente dor do vazio: “Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às *Veredas-Mortas*... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que eu não tinha tido”<sup>469</sup>; Riobaldo, no luto da morte do amigo, retorna para o mesmo lugar do pacto, as *Veredas-Mortas*, como uma tentativa de negociar o retorno em vida de Diadorim, perdido no combate: “Repór Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim.”<sup>470</sup>; outro modo de demonstrar a imagem gravada no corpo e na lembrança do narrador, como aquele *Egun* batizado no meio de tantos defuntos. Por essa via, o *Grande sertão: veredas* não deixa de ser, do início ao fim, uma história melancólica de um amor perdido, a história de uma pessoa morta que paira como imagem de obsessão, que espreita e assombra Riobaldo, velho fazendeiro frustrado e intelectualmente inquieto: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.”<sup>471</sup>

Percorremos diversas fisionomias de Diadorim nas quais a personagem aparece com sua camada mitopoética: ora encarnando sua fisionomia heroica, figura guia de Riobaldo em que reside sua face guerreira, de “bravo jagunço” e sobrenome fidalgo; ora como herdeira da lei paterna, pois que é filha do nobre chefe guerreiro Joca Ramiro, cujo próprio nome ganha características que lhe marcam sua dimensão dourada e de luz, visto que no codinome *Rei-naldo* e no batistério *Deo-dorina* encontram-se criptografados os signos da realeza divina. Demonstramos, também, que em Diadorim se dá o regresso do *páthos* literário da donzela-guerreira que, a nosso ver, ora aparece como Joana D’Arc reencarnada ou como a figura mítica Palas Atenas – filha de pai sem direito de mãe, guerreira de olhos verdes; ora aparece como a própria encarnação do espírito materno, na figura de Nossa Senhora: “Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia”<sup>472</sup>, adquirindo, assim, qualidades de cuidadora e protetora de Riobaldo; ora como mulher pássaro, reforçando a

---

<sup>468</sup> Ibidem, p. 196.

<sup>469</sup> Ibidem, p. 486.

<sup>470</sup> Idem.

<sup>471</sup> ROSA, 2015a, p. 193.

<sup>472</sup> ROSA, 2015a, p. 403.

camada mística de sua matéria imaginada, forjada com elementos mitológicos, numa articulação dos imaginários clássico, cavalheiresco e paleocristão.

Vimos, também, que Diadorim guarda os aspectos erotizantes e diabólicos do romance, pois em seu nome estão a chave e o segredo que se articulam como elementos desestabilizadores da narrativa. Nele (no nome), as noções de ambiguidade, indeterminação e oscilação formam os componentes deflagradores de nossa tese, os quais nos auxiliaram na compreensão do estado intermediário e movente em que a personagem se encontra. O estado movente de uma imagem é, na perspectiva de Walter Benjamin<sup>473</sup>, a dialética da mobilidade: estado de flutuação não resoluto entre um estranhamento e uma ocorrência de sentido, que mantém em suspensão o seu objeto em um vazio semântico, resultando em sua ambiguidade. No próximo capítulo, trataremos desse aspecto movente mediante a noção de um paradigma *trans*, derivação das ideias de trânsito, travessia e transgeneridade.

Os aspectos de gênero que se articulam desde a “aurora” do desejo, despertado pela imagem do Menino-Diadorim, à revelação do corpo morto de mulher, é a via pela qual encontramos a outra face encoberta da personagem, esta ligada a sua potência de assombro, tanto de Riobaldo quanto do sistema heteropatriarcal. O aspecto no qual consideramos camuflada a “verdade” de Diadorim, e o motivo que levou Riobaldo ao esforço de ocultar de seu interlocutor (e do leitor) o segredo da história toda “E disse. E conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo só no átimo em que eu também só soube...”<sup>474</sup> Essa imagem de assombro é nosso ponto de encruzilhada, na qual se esconde a relação sexo-gênero de Diadorim.

Entendemos que é no problema da relação sexo-gênero de Diadorim que emerge uma quinta tipologia de estudos interessados na participação da personagem no contexto literário, o que poderia contribuir para as abordagens já apontadas por Willi Bolle e que descrevemos na introdução de nossa tese. A saber: 1. “Análises que tematizam o amor num enfoque filosófico-cultural”; 2. “Leituras que identificam Diadorim como encarnação do *topos* literário da donzela-guerreira”; 3. “Estudos mitológicos que veem Diadorim como figura iniciática, andrógina e expressão da *coincidentia oppositorum*”; 4.

---

<sup>473</sup> BENJAMIN, 2009, p. 505.

<sup>474</sup> ROSA, 2015a, p. 485.

“Interpretações que se interessam por Diadorim como figura da poética de Guimarães Rosa”<sup>475</sup>.

A quinta tipologia de estudo, que discutiremos no capítulo a seguir, não faz parte das abordagens delineadas por Bolle, e, nela, buscaremos identificar os aspectos do desejo homoerótico, a indeterminação e a ambiguidade em Diadorim, que nos remete aos estudos ligados à teoria *queer* e aos estudos transgênero, apresentados timidamente por críticos literários das décadas de 1980 e 1990, mas com análises crescentes desde os anos 2000.

---

<sup>475</sup> BOLLE, 2004, p. 196.



CAPÍTULO 04

# DIADORIM TRANS

Desejo e Assombro

*"Ela era. Assim como se desencantava num encanto mais temível" (JRG)*

*"Ela era. Assim como se desencantava num encanto mais temível" (JRG)*



#### 4- DIADORIM TRANS: DESEJO E ASSOMBRO

*O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*  
Guimarães Rosa<sup>476</sup>

*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.*  
Guimarães Rosa<sup>477</sup>

*On m'a attribué le genre féminin à la naissance, dans une ville catholique d'une Espagne qui était encore franquiste.*  
Paul B. Preciado<sup>478</sup>

Após investigarmos as tipologias de análise que identificaram as dimensões simbólicas e míticas de Diadorim no quadro narrativo do romance – estas de caráter canônico e que compõem a expressiva fortuna crítica de Guimarães Rosa –, passaremos a perscrutar a dimensão do assombro na qual a personagem está inserida, e que prescinde seu comportamento masculino (ou de homem transgênero, conforme demonstraremos): moço galhardo, belo e feroz, vestido de jagunço, que seduz e atormenta o homem muito homem que foi Riobaldo, “e homem por mulheres!” – que nunca teve “inclinação pra os vícios desencontrados.”<sup>479</sup> A fusão dos caracteres masculinos e femininos em Diadorim – efeito que resulta na imagem de uma beleza delicada com textura fálica – é a via pela qual trataremos de explorar aquilo que designamos de *imagens de assombro*: “na beleza dele, guapo tão apostado – surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre.”<sup>480</sup>

---

<sup>476</sup> ROSA, 2015a, p. 63.

<sup>477</sup> ROSA, 2015a, p. 92.

<sup>478</sup> PRECIADO, 2020, p. 22.

<sup>479</sup> ROSA, 2015a, p. 129.

<sup>480</sup> Ibidem, p. 151.

Sob esse ponto de vista, Diadorim é a imagem inquietante e insólita que atormenta não só Riobaldo, mas também o leitor, e que provoca sensação de espanto (pasma) misturado com admiração. Daí a etimologia de assombro: pessoa ou coisa que causa admiração, maravilha, portanto, que é sinonímia de êxtase, e corresponde, também, à aparição fantasmática.

Do mesmo modo, Antonio Candido denominou a articulação de coisas aparentemente incabíveis em Diadorim com a ideia de reversibilidade, “que une o fasto e o nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição.”<sup>481</sup> Propomos, então, argumentar acerca dos aspectos que deixam marcas de sombra, pavor, desconforto e rejeição no interior da narrativa. Aspectos abjetos, nos quais se encontra incrustada a problemática sexo-gênero, apontando para a eterna demonização do feminino como monstruoso e para as dissidências de gênero como algo abominável, e que também não deixa ser entendido como preconceito em relação aos aspectos femininos e transmasculinos na sociedade brasileira.

Dialogaremos com uma crítica de caráter “marginal”: Daniel Balder, Laísa Marra, Amara Moira, Helder Tiago Maia, Ashley Brock<sup>482</sup>, autores que não constam nos catálogos e coletâneas de maior circulação, como, por exemplo, as publicações *Veredas de Rosa*, resultantes dos Seminários Internacionais Guimarães Rosa<sup>483</sup>, ou mesmo se considerarmos a última edição do *Grande sertão: veredas*, de 2019, publicado pela Companhia das Letras, cujo projeto editorial selecionou, na seção de extras, duas cartas trocadas entre Fernando Sabino e Clarice Lispector; textos da fortuna crítica literária, entre eles, artigos de Roberto Schwarz, Walnice Galvão, Benedito Nunes, Davi Arrigucci Jr. e Silviano Santiago; além de uma cronologia da vida e obra do autor e sugestões de leitura e imagens de Guimarães Rosa. Compilação que não se preocupou em acrescentar a pulsante crítica com abordagem de gênero que, desde os anos 90, vem se debruçando em análises com viés nas dissidências de gênero ou mesmo a respeito dos aspectos da transgeneridade em Diadorim. Salvo a abordagem contundente de Silviano Santiago, nenhum outro documento na seção de extras faz algum tipo de alusão à dimensão abjeta da obra. O mesmo silenciamento se repete quando se trata da crítica jornalística, conforme o apontamos do artigo “Crítica do silêncio temático em Grande sertão: veredas – uma

---

<sup>481</sup> CANDIDO, 2017, p. 115.

<sup>482</sup> BALDER, 1999; MARRA, 2016; MOIRA, 2018; MAIA, 2018; BROCK, 2018.

<sup>483</sup> DUARTE *et. al.* 2003; 2007.

leitura de Diadorim”,<sup>484</sup> publicado na revista *Mídia e Cotidiano* da Universidade Federal Fluminense (UFF), no qual demonstramos que apesar da efeméride publicitária fazer o livro voltar ao noticiário literário da imprensa brasileira, esse retorno só reiterou o silenciamento das temáticas abjetas e dos tabus. A edição comemorativa e os textos jornalísticos, analisados no artigo, serviram para compreendermos tanto o processo de reificação da obra como o posicionamento conservador, canônico e pouco crítico dado pelos jornalistas e articulistas em suas análises. Tal posicionamento ratifica aquilo que Silvano Santiago<sup>485</sup> chamou de “domesticação” da face “monstruosa” do *Grande sertão: veredas*. Segundo ele, ao tratar do livro, a crítica literária brasileira “na sua vontade de dar continuidade ao já-lido” evita certos temas, enjaulando o corpo indomável da obra.

A nossa intenção é avançar a partir das leituras de “margem”, imaginando que tal discussão, bem como suas tensões com as clássicas análises, podem aportar contribuições riquíssimas para o conjunto crítico da obra. E por considerar que a camada metafísica, mítica e universal, já bastante explorada por Francis Utéza; Benedito Nunes; Antônio Candido; Walnice Galvão; Elizabeth Hazin e tantos outros, só ganha em amplitude quando encaradas as dificuldades e aporias que uma obra da envergadura do *Grande sertão: veredas* nos coloca. Acompanhamos o que Luiz Roncari observa acerca do modelo estilístico de Guimarães Rosa, entendido por meio de sua pretensão de fusão entre *mito* e *logos*, que é, segundo Roncari, um pouco o “milagre da escrita do autor”: “Queiramos ou não, é no campo do discurso e da representação que nos relacionamos com o romance; mas, certamente, ele é também um livro de ideias sobre o homem e o mundo social e institucional em que vive.”<sup>486</sup>

Se considerarmos as condições de uma obra-prima no transcurso do tempo e de sua persistência nele, refletimos que quanto mais uma obra de arte influi no corpo e na vida em sociedade em distintas épocas, mais o seu espírito permanece, e mais ainda o seu mistério se alarga. Jorge Coli nos recorda o conceito de “ruído” elaborado por Umberto Eco, “de interferência exterior, que perturba o nosso contato com o objeto. A obra é um emissor, ela envia sinais que nós recebemos. O tempo, as distâncias culturais são grandes causadores de ruídos que interferem nos sinais enviados.”<sup>487</sup> Entre emissão e

---

<sup>484</sup> CASTRO; BESSA, 2020.

<sup>485</sup> SANTIAGO, 2017.

<sup>486</sup> RONCARI, 2018, p. 15.

<sup>487</sup> COLI, 2006, p. 73.



interferência, a obra vai resistindo ao tempo e dialogando com ele, numa dinâmica de alimentação e retroalimentação contínua entre vida e obra de arte.

Para vislumbrar os assombros da condição humana em Diadorim partiremos daquela imagem *lusfús* discutida anteriormente, porque imprime o caráter inelegível e inapreensível do romance, e que corresponde a uma máscara porosa e áspera: “– Mulher é gente tão infeliz...”<sup>488</sup>, exclama Diadorim a Riobaldo após ter ouvido longas histórias de abusos sexuais e violência contra mulheres cometidos pelo bando de jagunços e mesmo por Riobaldo. Marcada, evidentemente, por sua posição sexual no romance, Diadorim é mais que metáfora do *Outro*, é o próprio *Outro* que mimetiza a sua vida para encontrar meios de existir. O jagunço Reinaldo é, portanto, essa condição de possibilidade de existência, que emerge como nome escolhido, autodenominado, e simbolicamente delineado por sua alcunha nobre e cavalheiresca, pois que é Rei e Cavaleiro medieval ao mesmo tempo: “– O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço...”<sup>489</sup> Por sua outra face, Diadorim, como objeto da exclusão e do abandono, é assinalado pelo estigma da diferença: “– ‘Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...’”<sup>490</sup> Identificamos, portanto, que o par sexo-gênero de Diadorim é o problema em que está alojada sua face abjeta, tão relevante quanto sua face mitopoética.

Problematizaremos a personagem dentro de um quadro teórico que visa desestabilizar a presunção desse par sexo-gênero, desmontar os modelos tomados como naturais dos quais descendem a heteronormatividade consentida. Para tal, levantamos a seguinte questão: Por que definir Diadorim como mulher cisgênero e presumir que sua identidade prescinde da exposição pública do seu órgão genital? Partiremos das problematizações de Judith Butler em *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*<sup>491</sup>, em que questiona a naturalização e biologização do sexo: “talvez o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero”<sup>492</sup>. A partir daí, interrogamos: Como as clássicas leituras do *Grande sertão: veredas* contribuem para a manutenção e continuidade da lógica heteropatriarcal, na qual se presume que exista relação intrínseca entre sexo, gênero e desejo? E, na esteira do que questionou Butler:

---

<sup>488</sup> ROSA, 2015a, p. 149.

<sup>489</sup> Ibidem, p. 460.

<sup>490</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>491</sup> BUTLER, 2014.

<sup>492</sup> Ibidem, p. 27.

“Seriam esses termos distintos e separados?”<sup>493</sup> Que leituras produzem uma subversão da norma heteropatriarcal em *Grande sertão: veredas* e abalam a associação sexo, gênero e desejo a fim de questionar suas supostas relações?

Em seguida, apresentaremos uma proposição fora dos modelos binários homem/mulher, heterossexualidade/homossexualidade, gay/lésbica, para pensar Diadorim dentro de outra perspectiva – que se articula com aquela noção de imagem *entre* discutida anteriormente – segundo as provocações levantadas por Paul B. Preciado nos termos de um “paradigma *trans*”<sup>494</sup>. Proposta pensada com base no comportamento de Diadorim no romance: nascida mulher e reconhecida socialmente como homem a partir dos seus signos masculinos (sejam eles marcados pelo transvestimento, pela transfisionomia masculina, pela transgestualidade ou mesmo pela criança *trans* que aparece na cena da travessia do rio São Francisco), para que possamos reforçar a nossa tese de Diadorim como uma personagem *entre*, uma personagem-encruzilhada. Não por acaso, é exatamente no meio de uma rua, na configuração de um torvelinho, imagem ao mesmo tempo em espiral: “na rua, no meio do redemunho”, que Diadorim encontra o seu *telos* e, na qual, o *letmotiv* da obra ganha forma. Isto é, Diadorim é uma espécie de diagrama de um grande rodopio nas estruturas normativas e pré-determinadas – personagem que embaralha a ordem “natural” e a subverte.

Analisaremos o trecho do encontro de Riobaldo com o Menino-Diadorim, no porto do rio De-Janeiro, como o ponto de formação dessa imagem *entre*, na qual acreditamos que se criam as condições para entrarmos na proposição de Diadorim *trans*, que nos conduzirá subsequentemente para as noções de trânsito, travessia e transcendência. A passagem da travessia do São Francisco, que marcará para sempre a vida do narrador, e mesmo a de Diadorim, é considerada por muitos críticos como uma cena iniciática ou, nas palavras de Willi Bolle, uma “arquierna”<sup>495</sup>, a travessia pelos então garotos Riobaldo e Menino, ambos com aproximadamente quatorze anos de idade (ápice da puberdade): “Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze

---

<sup>493</sup> No prefácio de sua obra, Butler infere as seguintes questões: “No âmbito linguageiro da heterossexualidade presumida, que tipos de continuidade se presume que existam entre sexo, gênero e desejo? Seriam esses termos distintos e separados? Quais práticas culturais produzem uma descontinuidade e uma dissonância subversiva entre sexo, gênero e desejo e questionam suas supostas relações?” (BUTLER, 2019, p. 11)

<sup>494</sup> PRECIADO, 2020.

<sup>495</sup> Na visão de Willi Bolle, o encontro com o Menino, no porto do Rio-de-Janeiro corresponde a essa ideia de “arquicena”, pelo seu caráter de iniciação a cena foi o primeiro fato significativo na vida de Riobaldo. E foi o Menino-Diadorim, “figura iniciática”, que atraiu Riobaldo para o labirinto, “levando-o para um espaço que dá ‘medo maior’ e que simboliza a aventura da vida” (BOLLE, 2004, p. 205).

anos, se”]; “Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade.”<sup>496</sup>, simboliza a iniciação sexual de Riobaldo – o romper de um desejo que até então não havia sentido –, pois que está carregada de alegorias eróticas.

A aparição abrupta e inesperada do Menino, aparentemente parado, encostado na árvore, que sorri num instante fugaz, e que captura a atenção de Riobaldo: “Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro.”<sup>497</sup>, é a própria aparição de uma *imagem dialética*: “dotada de uma dupla economia [...] crivada em si própria de contradições inultrapassáveis – e por isso mesmo tensas, poderosas, fecundas.”<sup>498</sup> Na perspectiva da estética das aparições, o caminho que propomos vai do próprio texto à atualidade, momento em que lemos a obra. À luz de Walter Benjamin, empreenderemos um gesto temporal, segundo àquilo que designou como *imagem dialética*: “um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado.”<sup>499</sup>

#### 4.1 A travessia... A transformação...

Diadorim-Menino, em sua face andrógina, é a própria encarnação do mistério: vestido de boiadeiro, com imensos olhos verdes, ele é a figura do fascínio que amedronta Riobaldo criança, mas não deixa de ser também o *médium* que o conduz para o confronto de sua própria sexualidade<sup>500</sup> – que é, por sinal, marcada pelo “regime da diferença sexual.”<sup>501</sup> Meio sibila, meio criança sagrada – Eros, o infante sedutor –, Diadorim fascina Riobaldo e o conduz para o meio do rio extenso, amedrontável e desconhecido: “Aí o bambalango das águas, a avançada enorme roda-a-roda – o que até

---

<sup>496</sup> ROSA, 2015a, p. 92-94.

<sup>497</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>498</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 171.

<sup>499</sup> BENJAMIN, 2012, p. 225.

<sup>500</sup> Entendemos a sexualidade segundo a noção de Michel Foucault, para quem a sexualidade é uma tecnologia discursiva acerca do sexo. De modo que a sexualidade não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, segundo Foucault, “um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política” (FOUCAULT, 2001, p. 139). Por esse viés, seria possível olhar para Riobaldo sob os termos de uma sexualidade heteronormativa constituída. Riobaldo e todo o sistema jagunço compõem a matriz de uma cultura de dominação que se expressa via violência de classe, de gênero e étnico-racial, compondo, num só tomo, o que poderíamos chamar de regime heteropatriarcal com raízes coloniais.

<sup>501</sup> Paul B. Preciado, em *Je suis un monstre qui vous parle*, entende o “regime de diferença sexual” como um sistema histórico composto por um conjunto de representações, de discursos, de instituições, de convenções, de práticas e de acordos culturais mútuos que influem naquilo que é considerado verdadeiro ou falso, normal ou patológico. Tal regime é, nas palavras de Preciado, “*une machine performative qui produit et legitime un ordre politique et économique spécifique : le patriarcat hétérocolonial*” (PRECIADO, 2020, p. 67-68).

hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia.”<sup>502</sup> E assim, meio sereia ou boto, meio Oxumaré, Diadorim, “no sistema pelintra”, também arrasta Riobaldo para a iminência do perigo, para o embate dos seus extremos existenciais e, principalmente, para a verdade velada na obra: o fenômeno da revelação mediante uma experiência de transformação: “O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável.”<sup>503</sup>

Lembremos que pelas palavras de Benedito Nunes, essa cena iniciática marca o aspecto andrógino de Diadorim que é, ao mesmo tempo, divino e diabólico. Para Nunes: “É ele quem, ainda menino, ensina Riobaldo a ver a beleza que vai pelo mundo. Mas no instante em que ilumina a alma do companheiro, marca-lhe sombriamente o destino”<sup>504</sup>, pois é na amizade iniciada às bordas do São Francisco que estaria a antecipação daquele pacto com o demônio firmado por Riobaldo, uma vez que “na infância já se emaranham fios de incerta origem, que tecem a vida de um homem, em seu direito e avesso.”<sup>505</sup>

Nesse *ritual iniciático*, o Menino com trajes masculinos e olhar encantador, atrai Riobaldo para as águas imensas e profundas do rio São Francisco. Rio que dividirá ao meio a vida de Riobaldo: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes.”<sup>506</sup> O mesmo rio, que no final da história se assemelha a um “pau grosso, em pé, enorme...”, símbolo da lei fálica do sertão. Vemos aí uma das marcas narrativas de Guimarães Rosa como projeto para arriscada transposição de barreiras rígidas, racionalizantes e irresolutas, que nessa cena encontra-se ambientada e sinalizada pelo paradigma da masculinidade. Silviano Santiago<sup>507</sup> percebeu esse paradigma masculino e o descreveu como uma “luta de *gender* (masculinidade versus masculino)” no sertão. Uma verdadeira “confraria de espadas”, cujos membros metafóricos põem “em luta as ideias conservadoras da sociedade patriarcal se vistas da perspectiva das conquistas sociais atuais no plano da opção sexual diferenciada.”<sup>508</sup> A atmosfera masculina estende-se na atitude fraterna de Riobaldo e dentro de um sistema que se organiza pelo sentido de

---

<sup>502</sup> ROSA, 2015a, p. 97.

<sup>503</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>504</sup> NUNES, 2009, p. 160.

<sup>505</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>506</sup> ROSA, 2015a, p. 283.

<sup>507</sup> No artigo *Crítica do Silêncio temático no Grande sertão; veredas* (CASTRO; BESSA, 2020), elaboramos uma proposta de leitura dos temas abjetos e “silenciados” pela crítica canônica. Perspectiva da qual Silviano Santiago (2017) é o motivador, pois seu enfoque em *Genealogia da Ferocidade* busca encarar os assombros e o corpo selvagem do romance de Guimarães Rosa, sem excluir sua dimensão simbólica e universal, e sem, contudo, anatemizar os fantasmas do livro nem o seu aspecto polêmico.

<sup>508</sup> SANTIAGO, 2017, p. 38.

irmandade, por isso é *frater*, e reflete uma prática de vida aprendida entre jagunços. Além do mais, a própria interação entre Riobaldo e o doutor se dá numa conversação entre homens, amigável. Por outro lado, no transcorrer dos três dias que o doutor passa ouvindo a história de vida de Riobaldo, Otacília, “Minha mulher que não me ouça”, não aparece em nenhum instante, relegada e ocultada no seu lugar de esposa, guardada no interior doméstico.

A força da *aparição* do Menino-Diadorim exerce uma atração no nível do fascínio sobre Riobaldo, que é ao mesmo tempo atração e vínculo: “antes fui eu que vim para perto dele.”<sup>509</sup> Riobaldo, ao ver pela primeira vez o “Menino mocinho”, vestido de pequeno boiadeiro, é tomado por um sentimento até então desconhecido: “[...] um prazer de companhia como nunca por ninguém eu tinha sentido.”<sup>510</sup> A “dessemelhança” do Menino foi o lampejo que conduziu Riobaldo para descoberta de *um desejo*: “Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora.”<sup>511</sup> Espécie de perturbação que lançaria o narrador numa vida de embates entre atração e fascínio em detrimento de sua própria liberdade, visto que, em toda narrativa, Riobaldo recusou abandonar essa estranha indefinição advinda do amigo que foi o seu objeto de desejo e par amoroso. Lembremos que a indefinição de Diadorim expressada sob a fórmula de um oximoro reflete tanto contradição como complementaridade, ou mesmo interioridade – Diadorim, que é também o Menino, que é o Reinaldo, que é Maria Deodorina, e além, que é mulher dentro do homem dentro de outro homem, afinal, observamos como Diadorim espelha duas interioridades masculinas: a do escritor, em sua declaração “Diadorim do Grande sertão sou eu”; e a de Riobaldo: “O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu.”<sup>512</sup>

O Menino, figuração do indefinido e fascinador de Riobaldo, o encanta com o instrumento da fala (elemento essencial na formulação estético-literária de Guimarães Rosa): “a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobêjo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta de antiga.”<sup>513</sup> Recordemos que a palavra *encantar* guarda o sentido de aprisionamento por meio do canto (*en* que corresponde ao sentido de dentro e interno + *canto*). O Menino-Diadorim

---

<sup>509</sup> ROSA, 2015a, p. 94.

<sup>510</sup> Idem.

<sup>511</sup> Idem.

<sup>512</sup> Ibidem, p. 258.

<sup>513</sup> Ibidem, p. 94.

sendo, portanto, o portador da palavra, que conduz Riobaldo por intermédio do canto, é também aquele que o aprisiona pelo *fallus*. A origem latina de *falo* advém de *fascinum*, de que descende o sentido de charme maléfico ou membro viril (*fascinus* = *phallus*). É sobretudo na função da linguagem que ocorre a marca de gênero de Diadorim. Assim, dessa relação nasce uma paixão desdobrada num verdadeiro amor *tabu*, misto de medo e repulsa. Reforço daquela luta de gênero (masculino versus masculino) delineada por Silviano Santiago e que aparece no discurso conflituoso do narrador: “Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas?”<sup>514</sup> Em termos de masculinidade, Diadorim é, também, portador do membro fálico, que vai desembocar nessa transmissão de valores tidos como masculinos na ordem patriarcal, na forma da superação do medo e incorporação da coragem:

‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’ – [...] – ‘Você nunca teve medo?’ – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – ‘Costumo não... [...] 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.’<sup>515</sup>

Os termos “meu pai” e “valente” são expressões metonímicas das regras vigentes no sertão – regras patriarcais, cujo valores compartilhados são aqueles ligados à força e à valentia. É nesse cenário composto por normas de gênero claramente posicionadas em que se formula a personalidade de Diadorim, dentro de uma ordem compulsória da heterossexualidade, portanto. Curioso que é exatamente na expressão dessa personalidade segura, corajosa e valente que Riobaldo se sente atraído pelo Menino-Diadorim, seu oposto complementar, porque em tudo o Menino se diferenciava do garoto amedrontado e inseguro que era Riobaldo em sua infância miserável. Luiz Roncari encontra, na desigualdade social entre Riobaldo e Diadorim, assinalada desde o primeiro encontro, o fundamento da diferença entre os dois heróis, para Roncari “esse encontro não foi apenas entre dois meninos semelhantes, mas saídos de duas camadas sociais distintas, uma de grandes proprietários rurais e outra de agregados humildes, com tudo o que isso implica no Brasil.”<sup>516</sup> A distinção de classe que se observa no Menino-Diadorim está na posse de dinheiro, com que compra “um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura”; em suas

<sup>514</sup> Ibidem, p. 468.

<sup>515</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>516</sup> RONCARI, 2018, p. 20.

roupas sem “nódoa nem amarrotado nenhum” e o chapéu-de-couro que tinha e “era quase novo”; pela postura altiva, segura e deliberativa, “deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – ‘Atravessa!’; e pela descrição que faz do pai: “...Meu pai é o homem mais valente desse mundo”. Riobaldo, por outro lado, é inseguro, sente vergonha, e se treme de medo, ao posto que o Menino-Diadorim demonstra nunca ter sentido medo: “– ‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’”.

No meio da travessia, nos “confins do rio” São Francisco, Riobaldo e o Menino-Diadorim travam um diálogo sobre o medo e a coragem. Na paisagem que ambienta a cena, Guimarães Rosa emprega uma fusão entre imagens da natureza e o romper de uma paixão: aquela provocada pela natureza selvagem, dos riscos iminentes do rio e intensificados por Riobaldo não saber nadar, “Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d’Água, não me lembrei do perigo que é a onça-d’água, se diz – a ariranha[...]. Não pensei em nada. Eu tinha o medo imediato”<sup>517</sup>; e a outra pelo medo daquela estranha experiência amorosa, típica dos arroubos de uma primeira paixão, somada, evidentemente, ao inegável detalhe de que o leitor está diante de uma paquera entre garotos: “– Você também é animoso...” flerta o Menino-Diadorim com Riobaldo.

Na consulta aos originais do *Grande sertão: veredas*, disponíveis na biblioteca Guita e José Midlin, da USP, a primeira versão da prova gráfica traz uma marcação em lápis em que Guimarães Rosa suprime a palavra “amor”, escrita no meio da cena da travessia, e a substitui por “maior”: “– o que até hoje, minha vida, avistei, **de maior**, foi aquele rio. Aquele daquele dia.”<sup>518</sup> A existência da expressão “amor” complementa a tríade: amor, medo e coragem, que na perspectiva de Willi Bolle, é a reunião de “todas as emoções-chave da vida de Riobaldo: o medo, a coragem e o amor.”<sup>519</sup> Essa mistura de sentimentos: “o intenso prazer de estar perto do Menino, a perturbação e medo provocado pela natureza selvagem e a tentativa quase impossível de ser corajoso, o que o exige até o limite”<sup>520</sup> resultam em sensações físicas nunca sentidas por Riobaldo. Se imaginarmos a junção da palavra suprimida com a escolhida, teremos a força do significado daquele encontro para o narrador, o encontro com o seu *amor maior*.

---

<sup>517</sup> ROSA, 2015a, p. 96.

<sup>518</sup> Ibidem, p. 97, grifo nosso.

<sup>519</sup> BOLLE, p. 232.

<sup>520</sup> Idem.

Willi Bolle também classificou o trecho da travessia como “uma espécie de laboratório em que se estuda a dialética do medo e da coragem”<sup>521</sup>, sendo a coragem, em *Grande sertão: veredas*, menos uma qualidade já pronta do que um objeto de investigação, isto é: “Ao querer ‘entender do medo e da coragem’, o narrador formula um verdadeiro projeto de pesquisa. [...] Tanto em termos de introspecção e autoanálise, [...], quanto em termos de observação antropológica de campo.”<sup>522</sup> Luiz Roncari elabora via semelhante a da autoanálise, ou de um processo de autoconhecimento por que passa Riobaldo, e escreve: “ao distinguir *o ser de seu outro* ele (Riobaldo) percebia o que lhe faltava, o que ele próprio não era, como um momento de autoconsciência.”<sup>523</sup> O foco das abordagens críticas, que quase sempre se demoram nos efeitos que esse encontro com o Menino tem sobre o narrador, acabam por não aprofundar no que a cena tem a oferecer enquanto passado e significado dessa *aparição*. No conjunto da obra, o Menino, como uma das fulgurações de Diadorim é, evidentemente, o objeto de desejo do narrador. E além, é um *objeto* enquanto corpo estranho que lhe afeta e atrai, somado à subversão de um *objeto* que não é submisso, nem passivo, nos termos de uma identidade frágil, mas um *Outro* irrepresentável e múltiplo, que é oposição e complementariedade simultaneamente. A busca de Riobaldo se formará nessa estranha conjunção de um feminino-masculino que se configura nas bases de uma sujeição e autocontrole mediante um *Outro* que não só o fascina enquanto diferença, como também lhe causa repulsa e se torna a tormenta provocadora de seus assombros.

Por essa via, poderíamos olhar para Diadorim a partir da crítica da representação feminina de Luce Irigaray, em sua expressão “o sexo que não é”<sup>524</sup>, que compreende as mulheres como um paradoxo e uma contradição no seio do próprio discurso da identidade. Sua visão, oposta à abordagem de Beauvoir e mesmo de Freud, demonstra que as mulheres são falsamente representadas por terem sido historicamente descritas a partir de uma visão masculina, e por isso como sexo oposto.

Judith Butler explica tal perspectiva:

Numa linguagem difusamente masculinista, uma linguagem falocêntrica, as mulheres constituem o *irrepresentável*. Em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas. Numa linguagem que repousa na

<sup>521</sup> BOLLE, 2004, p. 219.

<sup>522</sup> Idem.

<sup>523</sup> RONCARI, 2018, p. 23.

<sup>524</sup> IRIGARAY, 1974.



significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar<sup>525</sup>

Ou seja, num sistema de códigos linguísticos em que impera a lógica da significação, “o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar. Nesse sentido, as mulheres são o ‘sexo’ que não é uno, mas ‘múltiplo’.”<sup>526</sup>

A estranha atração que deriva de um vazio semântico, ao menos para Riobaldo, sinalizada pelo *desejo* de que fala, parece ser um sentimento de abrupta paixão, cujo sentido estaria para uma vontade e apetite, mas se converterá, ao longo de sua vida, em lamento tal qual o sentido da palavra *desiderium*, que diz respeito à vontade de trazer de volta o passado, desejo expresso em razão da ausência. De outro modo, na linha filosófica de Spinoza, para quem o desejo é potência de vida, um corpo só existe na capacidade de afetar um outro. Camille Dumoulié<sup>527</sup> demonstra que na história da filosofia há uma longa tradição que remonta a Aristóteles, passando por Hobbes e Nietzsche, e que fizeram do desejo um “apetite”, uma potência de vida, e complementa: “O enigma do desejo pede que todos respondam por suas posições de valores que envolvem mais do que sua existência pessoal. A cada vez, trata-se do sentido que atribuímos à vida, a partir de uma posição estética, de uma atitude política.”<sup>528</sup>

No encontro entre os dois meninos, porém, naquele momento, o desejo é a expressão do despertar do gozo, misto de atração física (sinalizado pela descrição do olhar, das mãos, das roupas, do jeito de andar do Menino) e pelo pavor ao desconhecido (indicado pelas águas profundas e perigosas do São Francisco, por Riobaldo não saber nadar, pelo amigo estrangeiro, vindo de outras terras, pelo medo e pela descoberta da coragem). E com o desejo mistura-se a vergonha, Riobaldo entra na canoa numa postura de menino tímido: “Sentei lá dentro, de pinto em ovo”. O garoto Riobaldo demonstra vergonha por estar esmolando, “[e]scondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando.”<sup>529</sup> Depois, sente vergonha por não saber nadar, acompanhada da vergonha por que passa na insinuada abordagem do “mulato”, até a reconhecida vergonha de sentir atração física pelo Menino-Diadorim, perturbando-se:

---

<sup>525</sup> BUTLER, 2019, p. 31, grifo da autora.

<sup>526</sup> Idem.

<sup>527</sup> DUMOULIÉ, 2019.

<sup>528</sup> “L’énigme du désir demande à chacun de répondre par des positions de valeurs qui engagent plus que son existence personnelle. À chaque fois, il y va du sens qu’on attribue à la vie, d’une position esthétique, d’une attitude politique.” (DUMOULIÉ, 2019, p. 06, tradução nossa)

<sup>529</sup> Ibidem, p. 94.

E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse 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. Arre vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa: ‘...*Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua benção...*’ Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá.<sup>530</sup>

Evidentemente é uma cena erótica por trás de uma simplicidade comum da infância, verdadeira manifestação de Eros infante, misto de pureza e constrangimento. O encontro é igualmente marcado por outras duas referências fálicas, o Menino pitando um cigarro e Riobaldo com vontade de urinar. Embora Diadorim-Menino se recuse ver Riobaldo urinando, ele mantém o “pito” acesso como outra forma de demarcação de sua virilidade: “Assim quando me veio vontade de urinar, e eu disse, ele determinou: – ‘Há-de, vai ali atrás, longe de mim, isso faz...’<sup>531</sup> Riobaldo é interrompido com a chegada maliciosa do “mulato” insinuando um momento de pedofilia, “era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com feições muito brutas. Debochado, ele disse isto: – ‘Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...’ Aduzindo fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente.”<sup>532</sup> O momento exige de Riobaldo o aprendizado da autodefesa, mas é o Menino-Diadorim, que semelhava não “ter tomado nenhum espanto”, que age em defesa dos dois. Numa espécie de falsete, ou jogo teatral, o Menino simula a sua própria voz de mulher. “ouvi a bonita voz do menino dizer: – “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala e o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele.”<sup>533</sup> Sem sombra de dúvidas essa é uma primorosa inversão de sentido elaborada por Guimarães Rosa, empregando aí o princípio da reversibilidade comentado por Antonio Candido. Diadorim imita a si mesmo para oferecer seu corpo de menina, de modo a atrair a atenção do assediador, fato que reforça a nossa proposição de logro em Diadorim. Sem dúvida, é sua condição de mulher somada com sua habilidade astuta de garoto que lhe permitem formular combinações de si mesmo como modo de sobrevivência. Temos, portanto, um Diadorim que imagina a si mesmo na condição de um estrategista, um articulador que aprendeu com o pai os valores da guerra e com o tio

---

<sup>530</sup> Ibidem, p. 97, grifo do autor.

<sup>531</sup> Idem.

<sup>532</sup> ROSA, 2015a, p. 98.

<sup>533</sup> Idem.

as regras do comércio. Do mesmo modo, veremos que Diadorim investirá suas mesmas habilidades em Riobaldo, tal qual peça de xadrez para o jogo da batalha no sertão jagunço, negociando com o “herói sem iniciativa própria”<sup>534</sup> sua façanha de vingança.

Entendemos que a cena da travessia do rio São Francisco é a metáfora do enfrentamento ao desconhecido, motivo impulsionador dos questionamentos existenciais de Riobaldo – homem-jagunço que enxerga a realidade por oposições: “eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco.”<sup>535</sup> Porém, da aurora do desejo no São Francisco ao desfecho da história, Riobaldo não consegue nomear o sentimento despertado pela estranha e indefinida composição: Menino-Reinaldo-Diadorim-Maria Deodorina. O que se apreende, ao final do breve relato da travessia do São Francisco, é um sentimento de transformação acompanhado da enunciação do inominável, que remete àquele vazio semântico: “O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. *Muita coisa importante falta nome.*”<sup>536</sup>

A resistência ao inominável e desconhecido desemboca naquela força melancólica e fúnebre da qual falamos anteriormente, transformando a narrativa num relato de luto que é ao mesmo tempo uma espécie de aprisionamento, pois que a melancolia decorrente da perda do objeto amado resulta numa eterna tristeza – longa, tênue e arrastada, expressão do sentimento de saudade, este, por sua vez, privado de esperança: “Moço: toda saudade é uma espécie de velhice.”; “Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor.”<sup>537</sup> Com isso, entendemos que o sentimento melancólico em Riobaldo nada mais é que a passagem daquele desejo de potência convertido em desejo como ausência, nos termos da noção de *desiderium*, como forma de manter viva a lembrança do sujeito amado, internalizando-o, ao mesmo tempo que marca um tempo-espaco de indeterminação. Essa melancolia na qual o velho Riobaldo encontra-se mergulhado pode ser encarada também como *topos* da indeterminação. Veremos mais adiante como essa relação do desejo internalizado dialoga com um espaço de suspensão e indefinição, também entendido como o espaço *queer* da narrativa.

---

<sup>534</sup> Op. cit. p. 89.

<sup>535</sup> ROSA, 2015a, p. 265.

<sup>536</sup> Ibidem, p. 99, grifo nosso.

<sup>537</sup> Ibidem, p. 45; p. 489.

#### 4.2. “Vergonha, um estúrdio asco” – abjeção e aspectos de gênero

Em seu corpo selvagem e indomável, conforme o definiu Silviano Santiago, *Grande sertão: veredas* toca os anátemas morais da tradicional e conservadora sociedade brasileira. E é nesse contexto que percebemos que as leituras com interface de gênero são temáticas de difícil abordagem e por tantas vezes foram meramente tangenciadas pela grande crítica. Desse modo, retomamos aquela questão de como a crítica contribuiu para a manutenção e continuidade da lógica heteropatriarcal, sem se interessar pela subversão do modelo normativo posto por Guimarães Rosa com a elaboração de Diadorim. No mesmo sentido, outras temáticas permanecem à sombra do “corpo selvagem” da obra: O satanismo de Riobaldo, por exemplo, pode ser pensado ao lado dos saberes ligados à vingança e à traição e até hoje não recebeu tratamento adequado, bem como a questão do puro e do impuro como arquétipos determinantes na visão de mundo de Riobaldo; igualmente, o tema da bipolaridade residual – o diabólico e o simbólico (Hermógenes e Diadorim); a poluição e a limpeza (as prostitutas e Otacília); o sistema de dominação masculino versus o matriarcado e a liberdade sexual feminina (Maria da Luz e Hortência donas da fazenda Verde-Alecrim); o poder de destruição e o poder de regeneração (o Liso do Sussuarão e o sertão metafísico); os restos (os Catrumanos) que estariam associados ao tema dos “de baixo”, aqueles que estão à margem, “os condenados da terra”, como chamou Frantz Fanon<sup>538</sup> em livro homônimo; o negro em associação ao diabo, a miséria e infância (o menino Guirigó); a feitiçaria e a macumba<sup>539</sup> (Ana Duzuza) e outros aspectos ligados ao candomblé e à umbanda e suas matrizes de origem africanas; o espiritismo popular (o compadre Quelemém); os abusos sexuais; a homofobia; a misoginia (o conjunto de violências de gênero) e a transgeneridade.

Essa longa lista nos faz ver que o *Grande sertão: veredas* está eivado de temáticas abjetas nas quais são retratadas imoralidades e violências exercidas sobre os excluídos social e politicamente de um país conservador e retrógrado. De outra maneira, podemos dizer que uma parte temática do livro se inscreve naquilo que Peter Sloterdijk chamou de “Empíria negra”<sup>540</sup>, ou seja, no campo dos “saberes polêmicos”, e que existem em

---

<sup>538</sup> FANON, 2018.

<sup>539</sup> Conforme Câmara Cascudo (2005), a macumba é um instrumento musical e que corresponde aos ritos religiosos de matriz africana como o candomblé e o xangô pernambucano. No Rio de Janeiro, é mais habitual dizer macumba do que candomblé, diferentemente da Bahia. Na visão popular, está ligada à prática do feitiço, do ebó e da reunião de bruxaria associados ao culto dessas religiões.

<sup>540</sup> SLOTERDIJK, 2012, p. 340.

decorrência de um pensamento fundamentalista e reacionário, isto é, aquele que se recusa a tratar dos temas marginais, insolentes, cruéis e demoníacos. Ao longo do tempo, os saberes polêmicos não receberam a devida atenção por não serem considerados “nobres”, “esclarecidos”, “iluminados” e “confortáveis”, ou mesmo devido ao pudor dos cientistas e pesquisadores.

Por essa via, Silviano Santiago<sup>541</sup> colocou em questão o modo como a obra foi recebida, sofrendo um processo de “domesticação” pela crítica, sobretudo aquela dos estudos comparatistas, que associou o *Grande sertão* a valores predominantes da cultura dominante. Santiago entende que: “É preciso, pois, cuidado com o método, com a tática de abordagem dos objetos, em suma: com a *estratégia* de leitura dos textos afins.”<sup>542</sup> Para ele, as matrizes metodológicas de análise da obra são, em sua maioria, comparatistas, elaboradas pelos críticos como base em princípios etnocêntricos, definidos por Santiago pelas noções de “fonte e influência”, reforço dos aspectos dependente, repetitivo e redundante das literaturas periféricas, de modo a garantir a voz da crítica consolidada. Para Santiago: “O levantamento desses aspectos duplicadores (útil, sem dúvida, mas etnocêntrico) visa a sublinhar o percurso todo-poderoso da produção dominante nas áreas periféricas por ela definidas e configuradas.”<sup>543</sup>

Ao nosso ver, a crítica canônica é feita sobremaneira por pessoas cisgênero, garantindo assim a permanência de uma visão de heteronormativa, diminuindo a dimensão do oculto e obliterando as temáticas abjetas do romance. Uma única entrada com o termo *abjeto*, no Banco de Dados Bibliográficos de João Guimarães Rosa, por exemplo, resultou numa única publicação de Ermilinda Maria Araújo Ferreira, de 2011, o artigo “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”, que aborda a relação entre o homem e o animal a partir de Giorgio Agamben, para quem: “A humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem.”<sup>544</sup> O artigo parte de personagens da literatura e os encara como metáfora animal, utilizadas para representar o ser humano abjeto, em condições de sujeição, marginalização e degradação.

A hipótese, portanto, de que a crítica canônica brasileira se recusa, não quer ou não sabe lidar com a temática da abjeção nas obras literárias foi notavelmente explorada

---

<sup>541</sup> SANTIAGO, 2017.

<sup>542</sup> SANTIAGO, 1982, p. 20, grifo do autor.

<sup>543</sup> Idem.

<sup>544</sup> AGAMBEN, 2012, p. 108.

por Vanessa Daniele de Moraes, em seu livro *Passagens abjetas*<sup>545</sup>, estudo sobre o tema em *A Paixão Segundo G. H.*<sup>546</sup>, de Clarice Lispector. De acordo com Moraes, o abjeto não diz respeito apenas ao que aparenta sujeira, mas ao que internamente surge como caótico, confuso, desordenado, semelhante ao estilo de composição narrativa adotada por Riobaldo ao contar sua história. Moraes resgata Bataille e Kristeva ao tentar entender como o abjeto aparece na literatura. Ao citar *Pouvoirs de L'horreur – Essai sur l'Abjection*<sup>547</sup>, de Julia Kristeva, ela identifica o abjeto como aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. É o que não respeita os limites, os lugares, as regras. Segundo Moraes, o conceito de abjeto engloba “a melancolia da perda”, semelhante ao estado de espírito de Riobaldo ao descrever sua relação com Diadorim. Em sua obra, Kristeva adverte que, na abjeção, não há objeto definível: “Quando sou invadida pela abjeção, essa torção composta de afetos e pensamentos, que denomino assim, não possui propriamente nenhum objeto definível.”<sup>548</sup>

A questão do desejo homossexual de Riobaldo e a transgeneridade em Diadorim compõem esse campo temático da abjeção, sobretudo porque exigem uma mudança de perspectiva do mesmo modo que promovem rupturas no pensamento ligado à moral cristã e nas regras heteropatriarcais, fortemente influenciadoras da sociedade brasileira ou mesmo daquela dos leitores de Guimarães Rosa, incluindo jornalistas, articulistas e ensaístas, que continua a interditar o tema da sexualidade.

No ensaio “Don Riobaldo do Urucúia – Cavaleiro dos Campos Gerais”, publicado dois anos após o lançamento do *Grande sertão: veredas*, o debate sobre o teor homossexual do romance já estava instalado. Cavalcanti Proença faz uma breve referência ao tema: “Aliás, a paixão do jagunço Riobaldo pelo moço Diadorim, não parece, no seu primitivismo, com o refinamento de romancistas europeus lavrado no lusco-fusco do homossexualismo.”<sup>549</sup> Proença não se atém à ideia de claro-escuro<sup>550</sup> refinadamente elaborada por Guimarães Rosa, sobretudo, a partir da noção que estamos investigando como proposta de um Diadorim *lusfús*, e que o autor utiliza para ambientar poeticamente a cena amorosa do casal:

---

<sup>545</sup> MORAES, 2011.

<sup>546</sup> LISPECTOR, 2009.

<sup>547</sup> KRISTEVA, 1980.

<sup>548</sup> “*Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'objet définissable.*” (KRISTEVA, 2004, p. 09, tradução nossa)

<sup>549</sup> PROENÇA, 1958, p. 26.

<sup>550</sup> Op. cit. p. 80.

Desse lufús, ia escurecendo. Diadorim acendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembra, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas.<sup>551</sup>

Nada aí se perde ao “refinamento” de Oscar Wilde, Marcel Proust, Thomas Mann e Virgínia Woolf<sup>552</sup>, o requinte na tessitura da cena resulta evidentemente num efeito intensamente lírico e erótico (vale lembrar que a paisagem natural – pássaros, flores, vegetação etc. – é frequentemente tratada por Guimarães Rosa como uma expressão do erotismo). Assim, Proença logo se esquiva da questão e não encara com profundidade a problemática. Compara a relação de Riobaldo e Diadorim com os longínquos romances medievais, lançando a questão para bem longe, vinculando-a às atitudes nobres e moralizantes dos enredos de cavalaria. O ensaio, ao analisar Diadorim, se ocupa das passagens em que Guimarães Rosa camufla o seu sexo, atitude que reitera a visão do sexo como natural e biológico, ao mesmo tempo que reforça aquela espécie de perdão heterossexual.

Se os romances de cavalarias também bebem dos épicos micênicos, Elizabeth Hazin logo resgata essa correlação, seguindo semelhante leitura crítica e posicionando o seu olhar para os temas considerados “nobres”. Elabora aproximações entre o par Riobaldo e Diadorim com os atenienses Pátroclo e Aquiles: “Por sua vez, da mesma forma que uma estreita amizade liga Riobaldo e Diadorim, Aquiles e Pátroclo vivem em

---

<sup>551</sup> ROSA, 2015a, p. 35.

<sup>552</sup> A tópica dos relacionamentos homoeróticos constituem temáticas recorrentes na literatura moderna ocidental. Oscar Wilde (1854-1900) talvez seja o caso mais emblemático, autor dos versos: “Eu sou o amor que não ousa dizer o nome” e que serviu de provas para sua condenação por práticas de “atos impróprios com rapazes” na Inglaterra Vitoriana. Wilde cumpriu dois anos de prisão com trabalhos forçados, período em que escreveu a longa missiva que se verteria na publicação *De profundis*, texto que descreve o seu relacionamento com Lord Alfred Douglas (vulgo Bosi) e desenvolve uma profunda reflexão sobre o autoconhecimento, a sociedade, a arte e demais outros assuntos. Marcel Proust (1871-1922) menciona a história de Wilde em *Sodoma e Gomorra* e aproxima os excluídos de *Sodoma* aos judeus exilados. *A morte em Veneza*, publicado em 1912 por Thomas Mann (1875-1955), conta a história de Gustav von Aschenbach, um prestigiado escritor alemão de meia idade que encanta-se pelo jovem polonês Tadzio, de apenas 14 anos, durante sua estada na ilha de Lido, em Veneza. Virgínia Woolf (1882-1941) acompanha seus contemporâneos ao elaborar seu romance *Orlando*, personagem homônima do livro que se transforma de belo e viril rapaz em mulher, tão bela e atraente quanto. O romance, em parte, é um retrato de Vita Sackville-West, com quem a escritora manteve um relacionamento amoroso.

nível idêntico a camaradagem guerreira.”<sup>553</sup> A comparação é feita mais pelos contrastes do que por semelhanças, embora o paralelo que Hazin faz acerca do travestimento de Aquiles fique no plano do disfarce, a afirmação de que Diadorim “disfarça em homem para ir à guerra, Aquiles é disfarçado em mulher para que não vá à guerra”, parece ignorar que o travestimento de Diadorim não estaria meramente no nível do disfarce, nem mesmo é um travestimento como condição para guerrear, mas um travestimento enquanto modo de existir. A leitura que enxerga o travestimento de Diadorim como única condição para ir à guerra e vingar a morte do pai desconsidera o seu comportando masculino em todo o enredo, afinal só temos notícia de Diadorim enquanto homem e exigindo um reconhecimento de sua participação no bando enquanto tal: “surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro.”<sup>554</sup> Fica evidente o sintoma de repetição do bom-mocismo crítico, efeito e sinal da “domesticação” assinalada por Santiago<sup>555</sup>, gesto que nos parece manter a aura de “grandiosidade” que o livro e o seu autor carregam.

O esforço desses e de outros autores em contornar a temática homoerótica do romance foi confrontado com leituras a partir de diferentes aportes teóricos e metodológicos, sobretudo com a emergência dos estudos de gênero das últimas três décadas. Houve também aqueles que logo perceberam a história de um amor gay na relação entre Riobaldo e Diadorim. O poeta Décio Pignatari deu um depoimento categórico a esse respeito:

Se quisessem falar da alienação do Rosa — eu não acho que é alienação —, é que em plena era do Sputnik, em plena era da energia atômica, ele vem contar a história de uma paixão gay lá no sertão de Minas, na confluência do Nordeste, nos fins do século passado. [...]. Isso é espantoso. E eu ria muito quando vinham estudar essa questão do Rosa. Estudos, por exemplo, "O amor em Guimarães Rosa". Então se falava em tudo menos na homossexualidade.<sup>556</sup>

Da mesma forma, a revista francesa *Le nouvel observateur* (L'OBS)<sup>557</sup>, na ocasião do lançamento da segunda tradução de *Grande sertão: veredas* para o Francês, de 1991,

---

<sup>553</sup> HAZIN, 1999, p. 63.

<sup>554</sup> ROSA, 2015a, p. 151.

<sup>555</sup> SANTIAGO, 2017.

<sup>556</sup> CALLADO *et al.*, 2011, p. 35.

<sup>557</sup> *Le Nouvel Observateur* (L'OBS), revista francesa originada do periódico *L'Observateur politique, économique et littéraire*, foi criada em 1950 com a colaboração de Jean-Paul Sartre. Veja a reprodução da revista no Anexo C.



publicou a crítica literária de Dominique Fernandez<sup>558</sup>, célebre escritor francês e investigador do universo homossexual. Fernandez não se demorou em sublinhar o caráter homoerótico do romance: “‘*Grande sertão: veredas*’, que data de 1956, tem, desde já, seu lugar de ouro e marcado na literatura homossexual, como um clássico da clandestinidade amorosa e da paixão casta, elevado à potência do continente americano.”<sup>559</sup> O título da crítica jornalística de Fernandez destaca a problemática do desejo ambientada na geografia originária do Brasil, o sertão: “Uma obra-prima da literatura brasileira: O Sertão dos desejos”<sup>560</sup>, título que sinaliza paixão exótica para um público interessado no calor dos trópicos. Devemos considerar que a inversão elaborada por Fernandez é minimamente instigante, típica da crítica jornalística, em que personifica a geografia rosiana (o sertão) e o desejo adquire um valor geográfico, cujo significado aponta para a rudeza e a brutalidade das terras distantes do litoral, paisagem na qual a história é ambientada. No subtítulo da matéria, por meio dos adjetivos “brutal” e “vasto”, o autor encontra no próprio corpo do livro a matéria da qual ela mesma foi produzida, isto é, a complexidade violenta do Brasil e sua imensidade irresoluta: “João Guimarães Rosa, no ápice de sua arte, nos oferece ‘*Grande sertão: veredas*’ um romance brutal e vasto como o Brasil.”<sup>561</sup>

Fernandez não deixa de mencionar a cena da travessia do rio São Francisco e a aparição do Menino, apresentando Diadorim sob o emblema de uma luz misteriosa, bela e enigmática: “a luz que envolve o romance é de um halo misterioso, Diadorim, o belo, o enigmático Diadorim, o companheiro tão amado do narrador, que por intervalos mais ou

---

<sup>558</sup> Dominique Fernandez (1929) recebeu o prêmio Goncourt de 1982 com a obra *Dans la main de l'ange* e foi eleito membro da Academia Francesa de Letras em 08 de março de 2007. No site da Academia Francesa, consta uma publicação do autor em que explora o campo semântico e genealógico da palavra *homossexual*. Segundo Fernandez, foi o escritor Húngaro Karl-Maria Benkert que forjou, em 1869, o termo *homossexual*, a intenção seria, provavelmente, a de introduzir um termo “científico” que se esquivasse das conotações morais associadas às ideias de vício, depravação e degeneração. O termo logo entrou para a linguagem médica, no entanto, o seu “criador”, segundo Fernandez, não percebeu que ao dar a tônica “sexo” para palavra, ele acabaria por estigmatizá-la, pois associa-se ao sentido de obcecados por sexo e incapazes de sentimentos amorosos.

Disponível em: <https://www.academie-francaise.fr/homosexuel-0>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

<sup>559</sup> “« *Diadorim* », qui date de 1956, a sa place d'ores et déjà marquée dans la littérature homosexuelle, comme un classique de la clandestinité amoureuse et de la passion chaste, hissé à la puissance du continent américain.” (FERNANDEZ, 1991, p. 99, tradução nossa)

<sup>560</sup> “*Un chef-d'œuvre de la littérature brésilienne: Le sertao des désirs.*” (FERNANDEZ, 1991, p. 99, tradução nossa)

<sup>561</sup> “*João Guimarães Rosa, au sommet de son art, nous offre avec « Diadorim » un roman brutal et vaste comme le Brésil.*” (Ididem)

menos regulares, interrompe a narração para meditar em cima desse estranho amor que o uniu a um rapaz.”<sup>562</sup>

Convém destacar que Diadorim ganha status de título para a versão francesa<sup>563</sup>, atitude que remarca sua centralidade no quadro narrativo e que compreende o público francês como espectador mais interessado nos casos amorosos. Fernandez destaca a sutileza dessa história de amor iniciada à beira de um rio, a descreve por sua admirável delicadeza desconhecida: “Tudo é sugestivo, o nascimento de uma paixão ambígua, a atração e o pavor que provoca a beleza, o medo do rio que é senão uma metáfora do horror diante de um sentimento de defesa.”<sup>564</sup> O texto da década de 90 classifica o *Grande sertão: veredas* como uma literatura homoerótica, inserindo-a na história dos romances gays. Apontamento que ganha força nos anos seguintes, cujo objetivo, em sua grande maioria, é o de mostrar como o narrador, consciente do fato, sente prazer em recontar a história sob o ponto de vista de um homem que amou outro homem, mesmo sendo esse *outro* homem uma pessoa com traços femininos e atitude ambígua.

Do ponto de vista do conflito sexual de Riobaldo, a ambiguidade de Diadorim pode ser compreendida como uma barreira cultural que colocaria em xeque sua masculinidade, leitura que nos levaria à relação conflituosa de Riobaldo como decorrente do desejo privado por outro homem. Segundo Daniel Balder, escritor chileno, “Riobaldo

---

<sup>562</sup> “*lumière qui auréole le roman d’un halo mystérieux, il y a Diadorim, le beau, l’énigmatique Diadorim, le compagnon bien-aimé du narrateur, lequel, à intervalles plus ou moins réguliers, interrompt son récit pour méditer sur cet étrange amour qui l’a uni à un garçon.*” (Ibidem)

<sup>563</sup> O primeiro livro de Guimarães Rosa traduzido para o francês foi *Corpo de Baile*, publicado pela Seuil em dois volumes, em 1961 e 1962, sob os títulos de *Buriti* e *Les Nuits du Sertão*. A tradução é de Jean-Jacques Villard, que também se ocupou da primeira tradução para o francês de *Grande sertão: veredas*, publicado pela Albin Michel, em 1965. Em francês, a obra passa a se chamar *Diadorim*, solução consentida entre Guimarães Rosa e Villard por meio de uma série de correspondências. Em março de 1963, J. J. Villard envia carta sugerindo os seguintes títulos: “*Les Combes du Grand Sertão*”; “*Le Sertão de Dieu*”; “*Sertão du diable*”; “*Diadorim*”; “*Le Diable dans le tourbillon*”. Mesmo oferecendo uma série de opções o tradutor sinaliza seu interesse para o tão somente, “*Diadorim*” e acrescenta: “*Toutefois je crois que ‘Diadorim’ Frapperait plus l’imagination du lecteur, à condition naturellement que l’éditeur soit d’accord, et vous aussi en premier lieu*” (“Em todo caso, creio que ‘Diadorim’ atacará mais a imaginação do leitor, na condição naturalmente que o editor esteja de acordo e o senhor, em primeiro lugar” – tradução do autor). Guimarães Rosa responde com as seguintes sugestões: “*Achei bom Diadorim, ou o Sertão de Dieu, Sertão du Diable*. Mas pensei também alguns outros aqui vão. *Diadorim du Démon de Dieu*” Ele destaca essa última opção, pois o escreve centralizado e sozinho numa linha, mas continua: “*‘La Traversée’; ‘Diadorim de Fleuves’; ‘Devant les grands fleuves’; ‘Les fleuves du démon de dieu’; ‘Diadorim de l’Urucuia, Du Démon, de Dieu, des fleuves; du Droit du démon de Dieu’; ‘Désormais Diadorim’; ‘Les Hors-la-loi’; ‘la Croissée des chemin’*” (ROSA, 1964, p. 02). A decisão chega somente em março de 1964, momento em que Guimarães Rosa decide: “*DIADORIM. Me parece o melhor título. ‘Diadorim’ o mais sonoro, simpático e sugestivo de todos aqueles que examinamos. Ficarei contente.*” (idem)

<sup>564</sup> “*Cette scène est admirable d’une délicatesse inouïe; tout y est suggéré, l’ambiguïté d’une passion nasissante, l’attraction et l’effroi que provoque la beauté, la peur du fluve n’étant qu’une métaphore de l’épouvante devant un sentiment défendu.*” (FERNANDEZ, 1991, p. 99, tradução nossa)

pensa que está apaixonado por um homem, algo que o preocupa, mas que sente dificuldade em classificar; a descoberta posterior de que este homem é uma mulher não explica o desejo que sentiu antes, e por muitos anos, quando pensou que era um homem.”<sup>565</sup> Logo, nos questiona Balder: “Por que definir Riobaldo como um homem heterossexual?” Ao menos deveríamos tratá-lo com uma fluidez de sua orientação, uma espécie de bissexualidade, comum e relativa aos desejos ambíguos. No entanto, a tocaia linguística torna a espreitar, pois, numa obra como *Grande sertão: veredas* “Não se pode nem falar de ‘bissexualidade’, nem de orientação sexual: o desejo em *Grande Sertão* é tão fluido que não pode ser canalizado, que transborda os canais de uma orientação desejada.”<sup>566</sup>

Walnice Matos Vilalva também investiga a questão da homossexualidade no *Grande sertão: veredas* e destaca que Riobaldo, mesmo sabendo da verdadeira identidade de Maria Deodorina, opta por apresentá-lo como jagunço: “Essa opção intensifica, no discurso, o tema da homossexualidade, mas busca resgatar o percurso da descoberta da identidade de Diadorim.”<sup>567</sup> Vilalva sustenta que a partir das falas: “Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele” e, “Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido.”<sup>568</sup>, Riobaldo afirma ter amado outro homem.

E Walnice Galvão afirma que “[a]o longo de toda a sua atormentada relação com Diadorim, Riobaldo enfrenta esta contradição: ele, um homem de mulheres, ama um homem, e sabe que ama um homem.”<sup>569</sup>

– Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia.<sup>570</sup>

---

<sup>565</sup> “Riobaldo piensa que está enamorado de un hombre, cosa que le preocupa pero que logra encasillar; el descubrimiento posterior de que ese hombre es mujer no explica el deseo que sintió antes, y por muchos años, cuando pensaba que era hombre.” (BALDER, 1999, p. 02, tradução nossa)

<sup>566</sup> “Ni siquiera se puede hablar realmente de ‘bissexualidad’, ni de orientación sexual: el deseo en *Grande Sertão* es tan fluido que no se deja canalizar, que se desborda de los cauces de una deseada orientación” (BRUYAS apud BALDER, 1999, s/p. tradução nossa).

<sup>567</sup> VILALVA, 2008, p. 233.

<sup>568</sup> ROSA, 2015a, p. 245 e 266.

<sup>569</sup> GALVÃO, 1986, p. 101.

<sup>570</sup> Ibidem, p. 398.

Para Antônio de Pádua Dias da Silva, no artigo “Desejo homoerótico em Grande sertão: veredas”, a potência homossexual do romance é apontada como uma questão de valor histórico-cultural referente à concepção de um romance com temática tabu, e imbuída numa realidade brasileira de preconceitos e misoginia. Para o autor, Guimarães Rosa problematizou as questões da sexualidade humana à luz do pensamento em que a obra foi publicada, em 1956, demarcando, do ponto de vista da cultura, “os padrões heterossexuais da sociedade misógina e machista como se comportou ao longo de sua história, o homem brasileiro.”<sup>571</sup> Para o autor, “do ponto de vista da formulação estética da obra, Guimarães Rosa esteve à frente de sua geração”<sup>572</sup> aliando-se a uma corrente de escritores que produziram certas rupturas no padrão normativo dos romances modernos da literatura brasileira, tais como Adolfo Caminha em *Bom-Crioulo* (1985), Nelson Rodrigues em *Toda nudez será castigada* (1965) e *Beijo no asfalto* (1960), Plínio Marcos em *Navalha na carne* (1967), e contemporâneos como Fernanda Young em *Dores de amor romântico* (2005) bem como a produção de Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst, João Gilberto Noll, Silviano Santiago e João Silvério Trevisan.

Para nós, o tema da homossexualidade foi tratado por Guimarães Rosa na difícil junção do espaço social e mítico da narrativa. Ele elaborou a questão na intersecção entre passado e modernidade, e é esse ponto de vista, complexo e contemporâneo, que permitiu, e ainda permite, que a obra dialogue com tantas abordagens teóricas: estudos antropológicos, socioculturais, leitura sob a ótica psicanalítica etc. O desconforto da temática vai da abominação da homossexualidade (associação feita por sua vinculação ao diabólico), passando pelas figuras míticas de Hermes e Afrodite (das quais deriva o termo hermafrodita), ganha efeitos poéticos e belos por meio da androginia até o conflito moral e psicológico vivenciado por Riobaldo, próprio dos dramas modernos.

A temática homossexual do romance encontra-se atravessada pelos valores morais e conservadores ligados ao pensamento masculinista dominante. Por exemplo, a questão da vergonha associada a uma atitude de chacota depreciativa, existente pela proximidade entre dois homens, aparece desde as primeiras páginas do livro. É um pequeno caso, quase uma anedota, e diz respeito ao relato de Riobaldo sobre Jazevedão, “delegado profissional”, que surge acompanhado de um capanga, “um secreta”. Riobaldo descreve aqueles sujeitos: “e eu bem sabia os dois, de que um era ruim, como o outro

---

<sup>571</sup> SILVA, 2008, p. 204.

<sup>572</sup> Idem.

ruim era.”<sup>573</sup> A cena se passa em Sete Lagoas, quando Riobaldo velho parte de trem para uma consulta médica: “Fui vestido bem, e em carro de primeira, por via das dúvidas, não me sombrearem por jagunço antigo.”<sup>574</sup> O tal delegado com o secreta ocupam um assento próximo a Riobaldo que hesita mudar de lugar, “primeiro tive um estrito de me desbancar para um longe dali, mudar de meu lugar. Juízo me disse, melhor ficar”, e, ficando, Riobaldo encara Jazevedão, “cara de homem fornecida de bruteza e maldade.” O homem não ria, “mas falando ou calado, a gente via sempre dele algum dente.” Em seguida, o delegado olhava uma papelada até que, certo momento, o secreta provoca Riobaldo com um “receio”, “no bobo do corpo”: “O secreta, xereta, todo perto, sentado junto, atendendo, caprichando de ser cão. Me fez um receio, mas só no bobo do corpo, não no interno das coragens.”<sup>575</sup> Uma das laudas cai da mão do delegado e Riobaldo abaixa-se para pegar – “e eu me abaixei depressa, sei lá mesmo por quê, não quis, não pensei – até hoje crio vergonha disso – apanhei o papel no chão, e entreguei a ele.” Na elaboração desse trecho encontramos, de forma implícita, uma insinuação sexual do capanga de codinome “secreta” para Riobaldo, num estilo provocativo evidentemente, mas que ultrapassa os limites de certa ordem tácita e arbitrária daquele sistema jagunço do qual o narrador é fiduciário. O contraste dessa cena reverbera na explicação de Riobaldo a respeito da estreita amizade que teve com parceiro Reinaldo-Diadorim:

Eu estava todo o tempo quase com Diadorim. 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 misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito um por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, çaçoasse, digo — podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam.<sup>576</sup>

A tônica dessa declaração soa como justificativa para a proximidade entre os dois, fato que evidencia uma espécie de não-dito socialmente pressuposto de que dois machos não podem e não devem viver juntos em carícias, não convém abraçar em excesso, nem encostar um corpo no outro, menos ainda caminhar de mãos dadas, de braços dados ou de cumprimentar-se com beijos. O que Riobaldo busca explicar é que a proximidade dos dois, em forma de amizade, foi sendo acomodada no grupo, caracterizando, de forma

---

<sup>573</sup> ROSA, 2015a, p. 27.

<sup>574</sup> *Idem*.

<sup>575</sup> *Idem*.

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 35.

subentendida, um tipo de subversão da norma consensual daquele sistema jagunço, de homens brutos. Não por acaso, sente necessidade de justificar tal proxemia<sup>577</sup>, todavia, ele vive eternamente o conflito dessa proximidade confrontada com a necessidade em guardar distância: “Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas?”<sup>578</sup>

Em diversos trechos, o narrador descreve essa relação conflituosa da proximidade e distância do amigo Diadorim, que ora o atormenta, porque faz emergir a hipótese de uma paixão por outro homem, ora vira desespero e confusão, porque sente falta daquela presença. Na passagem em que os dois se encarregam de vigiar uma munição, na “Crôa-com-ilha do Malinácio”, no Rio das Velhas, mesmo antes de saber que o Reinaldo era Diadorim, Riobaldo vivencia as alegrias de estar sozinho com o amigo, aprende a apreciar, “por prazer de enfeite, a vida mera” dos pássaros, a beleza sem fim do mundo – conhece aquele que é o “passarim mais bonito e engraçadinho” segundo Reinaldo, o manuelzinho-da-crôa; sente, inclusive, prazer por tirar a roupa e ficar nu na presença deste: “Cheguei a tirar a roupa. Mas então notei que estava contente demais de lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. “Agançagem!”<sup>579</sup> — eu pensei.”<sup>580</sup> Descrição essa que possui referências que denotam o teor homoerótico do romance. No entanto, para Riobaldo, são os valores culturais da heteronormatividade que fazem prevalecer a confusão desse desejo, que é “fofo e perturbado”.

Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo

<sup>577</sup> O termo *proxemia* consiste no estudo da distância e proximidade entre pessoas e diz respeito aos limites do espaço físico entre indivíduos no convívio pessoal. Foi estudado, na década de 60, pelo antropólogo Edward T. Hall, que o caracterizou em quatro diferentes níveis de distância física: as distâncias da intimidade, pessoal, social e pública. Michel Maffesoli retoma a noção no seu estudo sobre as *tribos urbanas*, de 1988. Na perspectiva do sociólogo francês, para quem a sociologia deve enxergar na superfície a profundidade, em certos momentos as comunidades significam mais do que os indivíduos que nelas se inscrevem e, da mesma forma, “importa menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia a dia, as situações imperceptíveis que, justamente, constituem a trama comunitária.” (MAFFESOLI, p. 169). Aspectos que Maffesoli caracteriza, portanto, como os significados do termo *proxemia*.

<sup>578</sup> ROSA, 2015a, p. 567.

<sup>579</sup> Segundo Martins (2020), agançagem corresponde à safadeza e estaria associado a um sentido depreciativo da atividade das prostitutas, pois o vocábulo é cunhado com base no termo popular *gança* (prostituta). Na linguagem chula brasileira existe o termo afogar o ganso, que possui conotação de ato sexual.

<sup>580</sup> ROSA, 2015a, p. 126.

dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí riço comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois.<sup>581</sup>

O trecho explora um estranhamento do mundo via vontade e desejo, misto de paixão erótica com idealização de um amor distante, jamais concretizado. Para nós, a hipótese de um desejo homoerótico em Riobaldo encontra-se ancorada no próprio texto, conforme a série de citações que aqui reproduzimos. Ideia que abala a correspondência entre desejo sexo e gênero dentro de um sistema heteronormativo. Para Riobaldo, “homem muito homem” que foi, a matriz de pensamento se apoia na presunção de que só se pode sentir desejo e prazer sexual dentro de um par binário, homem e mulher. Mas, o que de fato sente não corresponde a esse pressuposto, e isso o leva a expressar julgamentos morais advindos dessa heterossexualidade compulsória, o que possivelmente poderia explicar seu sentimento de “nojo” e “asco” nos momentos em que se percebe enamorado por outro jagunço: “A vai, coração meu foi forte. Sofismei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco!”<sup>582</sup> Enfim, o desejo gay se opõe aos seus valores morais, tal qual essa última frase, na qual Riobaldo inicia com a palavra “coração” e termina com uma repressão do seu próprio sentimento. Repressão esta que introjeta-lhe um vigilante de si próprio, garantindo o controle de qualquer situação de descontrole em que se encontre, guardando sempre postura ativa.

Retornando, então, à cena do delegado Jazevedão em Sete Lagoas, o ato provocativo do capanga, o “receio”, “no bobo do corpo”, é, sem dúvida, uma afronta a Riobaldo, pois ultrapassa o limite culturalmente imposto. E Riobaldo, que estava bem-vestido perto daqueles dois homens brutos: “Os pretos dos dedos de jagunços, ladrões de cavalos e criminosos de morte”, reforça a provocação daquele ato. Logo, Riobaldo, ao abaixar-se para pegar a folha caída, perde a postura ativa e acaba por se colocar em posição inferior, passiva portanto, ato que lhe causa vergonha. Quanto às figuras daqueles homens maus, são a síntese da tirania que vigora no sertão, cuja ordem vigente é da violência, da força e da insubordinação. Não é por acaso que a história de Jazevedão e seu secreta (nomes que imprimem o significado de força e brutalidade pelo superlativo,

---

<sup>581</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>582</sup> Ibidem, p. 62.

no primeiro, e de atos escusos, no segundo) desembocam na seguinte reflexão do narrador: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinho de metal...”<sup>583</sup>, fala que ratifica os valores falocráticos fundamentados nas lógicas de força e poder.

Riobaldo, em sua vida de jagunço, esforça-se para manter-se nesse sistema de dominação em que vigora a lei do mais forte, demarcando assim a sua masculinidade, mesmo que ela esteja sob questionamento. Talvez seja dessa luta para não ser submisso e passivo que Riobaldo vive a dificuldade de assumir seu amor por Diadorim. Para Luiz Roncari, Riobaldo evoluiu de um herói “incapaz de definir o próprio objeto de sua vontade” – herói sem iniciativa própria, conforme já dissemos – para que, de pouco a pouco, pudesse aprender as astúcias da chefia e, conseqüentemente, ganhar o reconhecimento de seu bando. Todavia, é num nível íntimo que Riobaldo se depara com o conflito da submissão e atitude ativa dos chefes como Zé Bebelo e Joca Ramiro ou mesmo Diadorim.

Na passagem em que morre Medeiro Vaz, Riobaldo tem a oportunidade de se tornar o chefe do bando, mas rejeita; Diadorim não queria perder o controle da situação, ele mesmo assume a chefia: “- ‘A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com atenção!’”<sup>584</sup> Na postura ativa de Diadorim se sobressai sua característica astuta, comparada com a de um felino, pois que tinha a capacidade de olhar para além da situação (atitude também projetista): “Aí ele era mestre nisso, de astuto se certificar só com um rabeio ligeiro de mirada - tinha gateza para contador de gado.”<sup>585</sup> Lembremos que, no conjunto da guerra contra Hermógenes, é Diadorim que mantém atitude ativa, mesmo quando aparenta ser submissa. Isso aponta para um estado que não é nem todo feminino nem todo masculino, mas um estado intermediário. Riobaldo, por sua vez, se vê numa posição de desvantagem, que, na visão de Roncari, é uma nova condição, que acabaria por redefinir a posição até então de iguais entre os dois, elevando Diadorim “à posição do mando e da chefia”. Tal situação “passaria [Diadorim] a estar acima dele e se tornar o homem ou, nos termos usuais da época, no ‘cabeça do casal’”<sup>586</sup>

---

<sup>583</sup> ROSA, 2015a, p. 28.

<sup>584</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>585</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>586</sup> RONCARI, 2018, p. 33.



Riobaldo, então, revida tal ideia de submissão, uma vez que já se sentia vulnerável na condição de sujeito apaixonado:

Num nú, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não. Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. **Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um máu amor oculto** – por mesmo isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei – que como um sino desbadala:

– ‘Discordo.’<sup>587</sup>

A fala de Riobaldo, no transcorrer dessa passagem, é exemplar no modo como demonstra uma confissão do seu desejo homossexual. Ele materializa sua visão de mundo baseada na impossibilidade de um amor entre dois homens. Não é pouco afirmar que “concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito máu amor oculto”, expressão que condena o comportamento gay como um ato abominável, vergonhoso e inominável, porque não se deve falar sobre tais sentimentos ocultos. Contudo, o que temos é uma confissão do narrador, pois compreende seu desejo como um ato vexatório a ponto de “estragar-se” a si mesmo. A que tipo de estrago estaria se referindo Riobaldo? Algo ligado a sua moral masculina? Ou seria alguma coisa que poderia corromper sua honra? Ademais, a expressão “amigo” e “louca amizade” são eufemismos que tangenciam a questão do desejo gay.

Lembremos que uma forma de encarar a história da sexualidade entre casais gays é investigando a questão, desde o mundo antigo até a modernidade, segundo a tônica das amizades íntimas. Está aí uma forma de falar da história dos amores homossexuais sem pronunciar o nome desse sentimento. Nessa linha, estão Pátroclo e Aquiles; Alexandre, o imperador e seu amigo de guerra, e tantos outros. Descende daí, a clássica noção *aristeia* e *philotimia*, conceitos que remetem à honra misturada com a estreita amizade entre os heróis gregos. De maneira semelhante, Riobaldo, para falar do amor que sente pelo amigo, quase sempre usa o recurso da amizade: “Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade.”<sup>588</sup> É, sobretudo, de Riobaldo o sofrimento do qual decorre o impedimento moral de investir sobre aquela estranha paixão: “O que compunha minha opinião era que

<sup>587</sup> ROSA, 2015a, p. 78, grifo nosso.

<sup>588</sup> Ibidem, p. 241.

eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final.”<sup>589</sup>

Voltando ao impasse da chefia, após a morte de Medeiro Vaz, com a recusa de Riobaldo a receber ordens de Diadorim, Roncari demonstra que o problema de Riobaldo não era o de se submeter a um chefe, mas um problema pessoal entre ele e o amigo, a saber: “qual dos dois deveria ter o comando ou [...] ser o ‘chefe da casa.’”<sup>590</sup> Essa aparente “luta de braços” termina com o consentimento de Diadorim: “Diadorim abaixou as vistas”, e o êxito de Riobaldo, “Pude mais do que ele!”. Apesar da postura de superioridade, vocalizada pela sentença “pude mais do que ele!”, Riobaldo não deixa de ser a figura que constantemente cede aos encantos do amigo, causa de sua crise existencial:

De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa? Eu era o chefe. O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa ... Aquilo eu repeli?<sup>591</sup>

Os termos “culpa” e “aquilo repeli” reforçam o sentido da proibição e da negação. É por esse raciocínio que acreditamos que Riobaldo continua a confessar o seu desejo homoerótico, o qual para ele é impróprio, mas que não anula o fato de o ter sentido. O curioso é que mesmo tendo vivido essa experiência assustadora de um embate íntimo, ele opta por recontar toda a história do mesmo modo que a vivenciou, reforçando o prazer dessa excitação entre dois homens, espécie de um fetiche amoroso.

O que tentamos demonstrar é que a temática homoerótica envolve a dimensão social e lírica do romance, questão que existe na obra mesmo como modo de negação. Negação que ratifica a regra social de uma impossibilidade, pois expressões como: “nanje”, “nôjo”, “asco”, “mau amor oculto”, “Reajo que repelia”, “vergonha”, “vexável afeição”, reforçam o entendimento de que o amor entre dois homens é algo abominável e deve ser combatido, mesmo diante de um forte desejo. Essa é uma questão de Riobaldo, uma crise que abala sua honra e moral masculina. Seria possível, inclusive, aproximar essa negação e associação pecaminosa do desejo homoerótico à perspectiva teórica de

---

<sup>589</sup> ROSA, 2015a, p. 44.

<sup>590</sup> RONCARI, 2018, p. 34.

<sup>591</sup> ROSA, 2015a, p. 403.

Michel Foucault<sup>592</sup>, para quem a “hipótese repressiva” funcionou na ordem de uma censura, interdição e negação do sexo. O que se pretendeu silenciar foi, na verdade, uma maneira de recolocar o discurso sobre a sexualidade em circulação, quer dizer, ao tentar calar as falas e práticas sexuais, a sociedade moderna, burguesa e vitoriana, a partir do século XVII, fez foi falar sobre sexualidade. É, a partir daí, que Foucault identifica uma “colocação do sexo em discurso”, que ao contrário de um processo de restrição foi, na realidade, “submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa, mas de disseminação e implementação das sexualidades polimorfos.”<sup>593</sup>

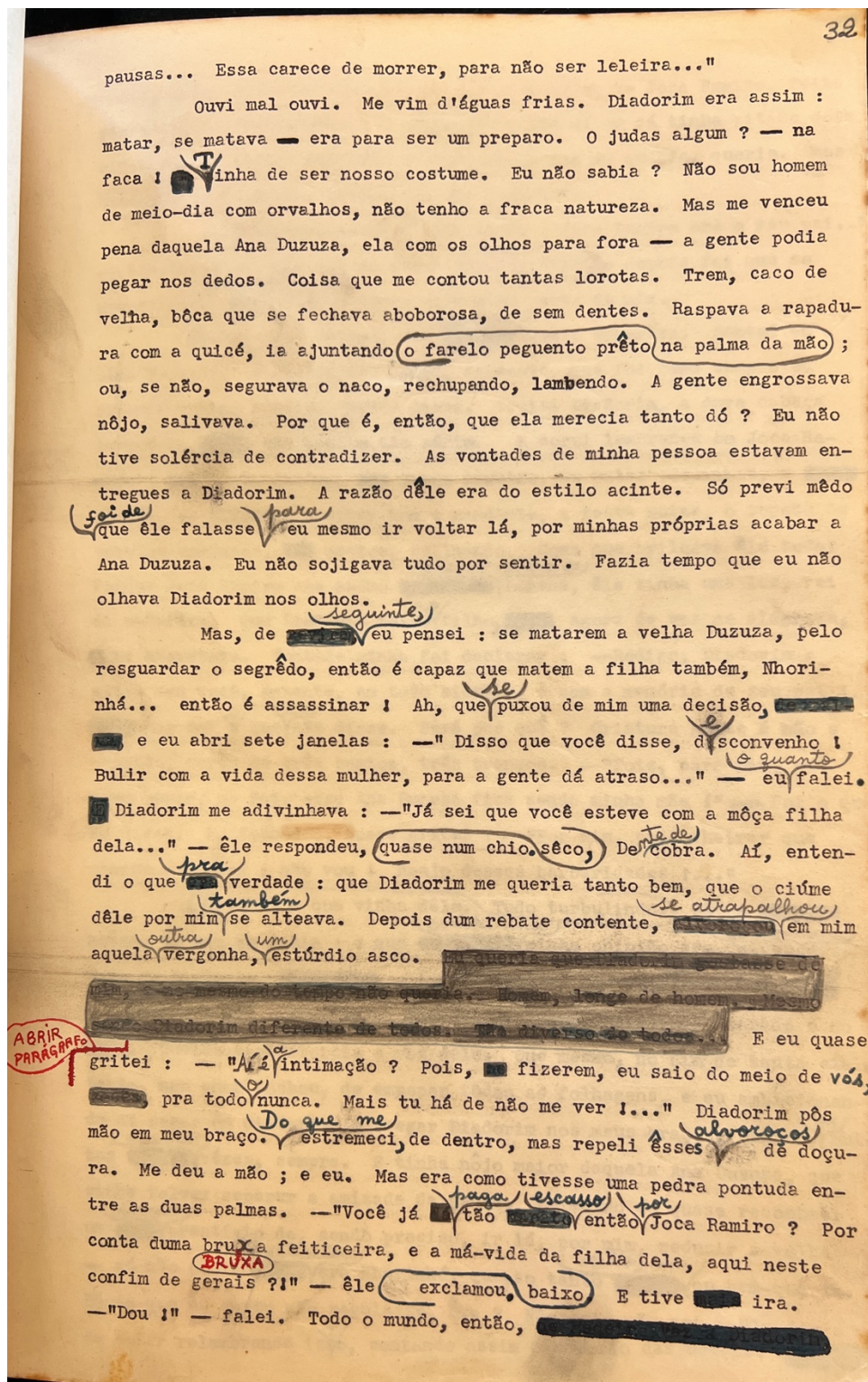
Por essa lente, seria possível inferir que o narrador de *Grande sertão: veredas* investiu numa linguagem e em seus efeitos sobre o sexo, o que resultou na verdadeira elaboração de um discurso sobre o desejo homoerótico, mesmo que por uma estratégia de negação. Isto é, a obra está atravessada pela temática abjeta do amor entre iguais, e nela há a produção de um discurso sobre o que é aceito moralmente e o que deve ser “repelido”, “recusado” e “combatido”. É curioso o modo como Guimarães Rosa cuidadosamente inseriu o assunto no fluxo narrativo. Em visita à Biblioteca Guita e José Mindlin, da USP, encontramos, na página 32 do manuscrito datilografado, um trecho suprimido pelo autor, que demonstra esse cuidadoso trabalho de mostrar e esconder a temática gay e o viés moralizante do narrador: “Eu queria que Diadorim gostasse de mim, e no mesmo tempo não queria. **Homem, longe de homem.** Mesmo sendo Diadorim diferente de todos. Tão diverso de todos.”<sup>594</sup> O trecho suprimido, como tantos outros que foram riscados, rasgados, cortados e substituídos no manuscrito, demonstra o trabalho do autor em esconder ou mesmo complicar o sentido do texto. Na expressão “Homem, longe de homem” está a síntese de um valor normativo de um pensamento que coloca como execrável a relação homossexual, impondo um impasse romântico (sob uma perspectiva clássica das histórias amorosas) no par Riobaldo e Diadorim.

---

<sup>592</sup> FOUCAULT, 2012.

<sup>593</sup> FOUCAULT, 2012, p. 19.

<sup>594</sup> ROSA, 1956, p. 32, grifo nosso.

Figura 9 – fac-símile do manuscrito de *Grande sertão veredas*.

Fonte: Biblioteca Guita e José de Mindlin, USP. (1956, p.32)

Convém esclarecer que a temática do amor gay em *Grande sertão: veredas* ainda insere-se entre as duas bordas da questão, de caráter dualista: gay/lésbica, homossexual/heterossexual. Para nós, a temática ganha camadas mais profundas quando a encaramos sob uma abordagem intermediária e fluida (a perspectiva *trans*), afinal, o livro engendra um conjunto de saberes e lógicas do sistema sexo-gênero muito mais variado do que puramente um debate binário, que entende o sexo como natural e o enxerga por oposições. Na crítica geral do livro, podemos dizer que reinou uma lógica da discriminação, atitude que relegou ao benefício da sombra aquilo que poderia ser “perigoso” ou mesmo comprometedor à luz do dia.

De modo geral, a problemática de gênero em *Grande sertão: veredas* pode ser subdividida em diferentes abordagens: 1. Há os trabalhos interessados na questão de gênero sob a ótica dos estudos feministas e que investigam os papéis das mulheres ao longo da narrativa. Destacam-se, entre eles, o trabalho de Walnice Nogueira Galvão, Cleusa Rios Passos e Lígia Regina Calado Medeiros<sup>595</sup>. Tais estudos contribuem para uma leitura social juntamente com os aspectos simbólicos e imaginários do feminino; 2. Há os estudos associados aos romances gays, que discutem a questão do desejo homoerótico sob uma perspectiva histórico-literária. Incluem-se aí pesquisas de vertente psicanalítica que buscam identificar um complexo da falta no discurso melancólico de Riobaldo, com destaque para os trabalhos de Antônio de Pádua Silva e Walnice Matos Vilalva<sup>596</sup>; 3. No nível discursivo, a partir dos anos 2000 foram publicados trabalhos que exploraram a dimensão *queer* do romance, por meio de uma narrativa de aspectos “estranhos” e “indeterminados”, sobretudo mediante a participação de Diadorim, com destaque para Joyce Anitagrace e Ashley Brock<sup>597</sup>; 4. Por fim, e ainda muito incipientes, aparecem estudos que investigam uma abordagem transgênero, interessados na figura de Diadorim como homem *trans*, cuja abordagem ganha destaque com as publicações de Marra Bastos, Helder Tiago Maia e Amara Moira.<sup>598</sup>

Outras questões ainda carecem de investigação, imaginamos estudos que poderiam se debruçar sobre as lentes epistemológicas do estudo feminista negro, que nas últimas décadas avançou em número e profundidade teórica, especialmente se pensado a partir da abordagem interseccional que compreende o gênero como um dos eixos

---

<sup>595</sup> GALVÃO, 1998; PASSOS, 2000; MEDEIROS, 2018.

<sup>596</sup> SILVA, 2008, VILALVA, 2008.

<sup>597</sup> ANITAGRACE, 2005; BROOCK, 2018.

<sup>598</sup> BASTOS, 2016; MAIA, 2018; MOIRA, 2018.

discriminatórios que não deve ser desassociado dos eixos étnico-raciais e de classe. Foi no âmbito jurídico, munido substancialmente das lutas sociais que Kimberlé Crenshaw cunhou o termo *interseccionalidade*, visando demonstrar “as várias maneiras pelas quais raça e gênero se cruzam para moldar os aspectos estruturais, políticos e representacionais da violência contra as mulheres não-brancas.”<sup>599</sup> Por essa via, caberia um olhar especial para Ana Duzuza, por exemplo, “falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora”, velha e estigmatizada como feiticeira.

Do mesmo modo, é possível uma leitura do amor lésbico e consensualmente livre das personagens Hortência e Maria-da-Luz: “Mulheres sagazes! Até mesmo que, nas horas vagas, no lambarar, as duas viviam amigadas, uma com a outra – se soube.”<sup>600</sup> Visão idealizada de um matriarcado, igualmente inclusiva, pois acolhe Felisberto, jagunço e vigia que guarda, encrustada na cabeça, uma bala de cobre, “vem em quando todo verdeava verdejante”.

Além do mais, a passagem de Riobaldo pelo Verde-Alecrim é marcada por um tipo de travestimento por que passa o próprio narrador:

Maria-da-Luz aí trouxe uma roupagem velha dela, que era para eu amarrar na cintura, tapando as partes. Experimentei. Daí, entendi o desplante, me brabeei, com um repelão arredei a mulher, e desatei aquilo, joguei longe. Tornei a vestir minhas roupas, botei até jaleco. Elas melhor me riam. Eu era algum saranga? Eu podia dar bofetadas - não fosse a só beleza e a denguece delas, e a estrôina alegria mesma, que meio me encantava.<sup>601</sup>

Não menos obscena, a imagem de Riobaldo vestido de mulher é uma espécie de sátira ou jogo de inversão de valores e que remete às comédias teatrais. É, também, uma articulação retórica, moral e política, pois que as putas, aparentemente submissas na lógica de poder, demonstram engenhosidade e sabedoria do riso. Adolfo Hansen nos recorda que: “Satiricamente, a obscenidade é o efeito da transformação do corpo em outro, e nela opera o procedimento do ornato dialético do engenho conceptista que aproxima e condensa análogos distantes como incongruência.”<sup>602</sup> Tal engenhosidade obscena é típica metáfora do ridículo que a um só tempo move o riso e o espanto, por

---

<sup>599</sup> “I build on those observations here by exploring the various ways in which race and gender intersect in shaping structural, political, and representational aspects of violence against women of color” (GRENSHAW, 1991, p. 1244).

<sup>600</sup> ROSA, 2015a, p. 429.

<sup>601</sup> Ibidem, p. 428.

<sup>602</sup> HANSEN, p. 392.

isso, a peça pregada em Riobaldo não deixa de ser uma ironia do autor, numa demonstração ridícula daquela necessidade de afirmação de sua virilidade.

Por fim, mas não como encerramento da questão, há os estudos transfeministas, que aportam fundamentos teóricos e empíricos a contribuir para nossa leitura e para as futuras leituras do *Grande sertão: veredas* sob os aspectos de gênero. Tais estudos surgem como uma resposta ao feminismo de base biológica uma vez que reconhecem o gênero como uma categoria distinta da de sexo. Para Jaqueline Gomes de Jesus, o “sexismo, de caráter legal-biologizante, tem sido fundamento, particularmente, para negar o estatuto da feminilidade ou da ‘mulheridade’ às mulheres trans, da masculinidade aos homens trans”<sup>603</sup>, fato que endossa a ideia de uma legitimidade sobre o sexo-gênero, que os categoriza como mulheres e homens “de verdade”. Passaremos a abordar tais questões com olhar especial aos aspectos transgêneros em Diadorim e como este reivindica para si o reconhecimento enquanto homem.

---

<sup>603</sup> JESUS, 2015, p. 18.

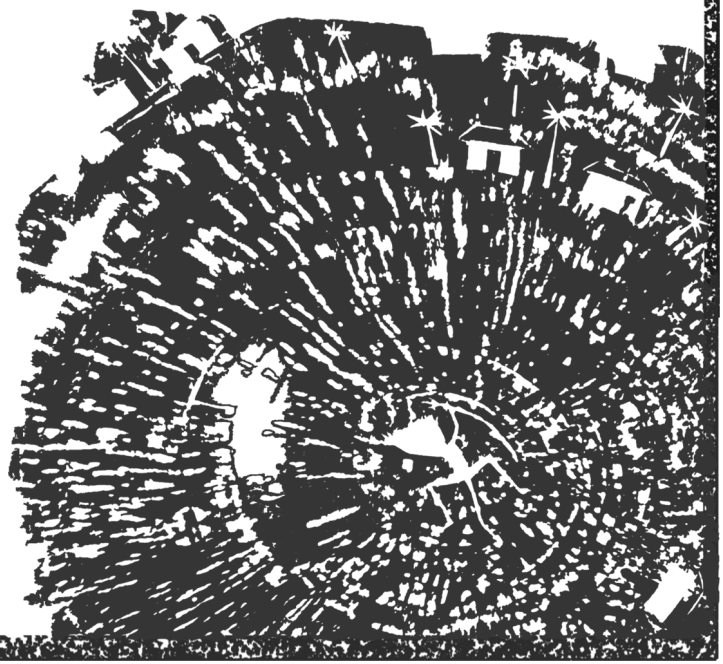
“O idioma é a única porta para o infinito”. (JGR)



“O idioma é a única porta para o infinito”. (JGR)

CAPÍTULO 05  
Transgeneridade  
**GUERREIRA**

D I A D O R I M  
D R I  
I D I  
O  
A M  
D R I D I O M A





## 5- TRANSGENERIDADE GUERREIRA

“O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele  
sabia ser homem terrível. Suspa!”

“Oxente! Homem tu é, mano-velho,  
patricio!”

Guimarães Rosa<sup>604</sup>

“Dans l'art de diriger les consciences, on utilise  
souvent le terme de « discrétion ». Mot singulier qui  
désigne la capacité de percevoir les différences, de  
discriminer les sentiments et jusqu'aux moindres  
mouvements de l'âme, de débusquer l'impur sous ce qui  
paraît pur et de séparer dans les élans du cœur ce qui  
vient de Dieu et ce qui est insufflé par le Séducteur. La  
discrétion distingue, à l'infini s'il le faut ; elle a à être «  
indiscreète», puisqu'elle a à fouiller les arcanes de la  
conscience. Mais, par ce même mot, les directeurs de  
conscience entendent aussi l'aptitude à garder la  
mesure, à savoir jusqu'où ne pas aller trop loin, à se  
taire sur ce qu'il ne faut pas dire, à laisser au bénéfice  
de l'ombre ce qui deviendrait dangereux à la lumière  
du jour.”

Michel Foucault<sup>605</sup>

No que diz respeito ao papel da mulher no romance de Guimarães Rosa, Walnice Nogueira Galvão foi pioneira ao abordar aspectos de gênero em sua obra *As formas do falso*, de 1986, na qual toma como fundamento para [sua] tese central a passagem em que Diadorim segura com [as] duas mãos uma cabaça<sup>606</sup> com pedaço de ferro dentro: “Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente.”<sup>607</sup> Do mesmo modo, a micronarrativa de Maria Mutema – esposa que pinga, até a morte, chumbo no ouvido do marido – sustenta o argumento de Galvão de que há “um conto no meio do romance.”<sup>608</sup> Artifício de logro (*tromp l'oeil*), ao mesmo tempo índice de uma interioridade ocultada, é a premissa de Galvão *da coisa dentro de outra*: “Nas linhas mais gerais tem-se [...] o letrado dentro do

<sup>604</sup> ROSA, 2015a, p. 138; 139.

<sup>605</sup> FOUCAULT, 2002, p. 16.

<sup>606</sup> Na leitura de Francis Utéza (2016), a cabaça balanceada com as duas mãos por Diadorim ecoa sua virgindade escondida e alude à linguagem chula brasileira, como referência ao hímen virginal. O trecho narrado é, também, a metáfora do desconhecido que sinaliza, na estrutura do romance, quem é o portador do segredo: Diadorim. Simbolicamente e, por associação, a cabaça é um objeto que faz referência ao órgão sexual feminino.

<sup>607</sup> ROSA, 2015a, p. 61.

<sup>608</sup> GALVÃO, 1986, p. 13.

jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus.”<sup>609</sup> Mediante as duas passagens, a autora investiga a dimensão da ambiguidade no romance, formulada, sobremaneira, pelo signo da feminilidade. Seja Diadorim com a cabaça ou Mutema com metal no crânio do esposo, o que nos figura é, sem dúvida, a imagem do feminino pavoroso e assustador.

Trabalhos subsequentes de Galvão, ainda tímidos nas questões homoeróticas, *queer* e transgênero<sup>610</sup>, aprofundam-se em investigações sobre as donzelas-guerreiras, assinalando assim a braveza do jagunço Diadorim ao tratá-lo na esteira dessa tradição literária, conforme já salientamos. Embora a filiação da donzela-guerreira seja uma sinalização do próprio Guimarães Rosa, e a sua forma estético-literária ratifique tal imaginário, essa nos parece ser uma associação confortável para a crítica literária, canônica e de inclinações heteronormativas, sobretudo porque tal filiação descende de um passado longínquo e se mantém numa certa conformidade patriarcal. Além disso, grande parte dos artigos que analisam Diadorim sob a tópica dos estudos de gênero a condicionam numa abordagem representacional, de viés acadêmico, principalmente<sup>611</sup>, poucas se ancoram em experiências empíricas, nem mesmo articulam a recepção da obra junto ao público LGBTQIA+. Essa crítica é, segundo Medeiros, “verticalizada nas representações culturais e pensada a partir da compreensão dos gêneros como elemento socialmente construído.”<sup>612</sup>

Consideramos que a perspectiva com a qual Cavalcante Proença, Walnice Galvão, Elizabeth Hazin e outras pesquisadoras trabalham ressalta os aspectos míticos da obra, tributários aos romances de cavalaria, e trata a donzela-guerreira como figura arquetípica, ou mesmo como *páthos* de um padrão imagético-literário que se movimenta numa temporalidade, transferindo-se de uma cultura a outra por caracteres comuns de um princípio feminino e guerreiro, do qual participam tantas outras figuras que permeiam o imaginário de diferentes povos, conforme as já citadas Iansã, Ártemis, Diana, Mu-Lan e Palas Atenas. Há, sem dúvida, uma dimensão mitopoética, de aspectos épicos, que

---

<sup>609</sup> Idem.

<sup>610</sup> Conforme já demonstramos, a temática homoerótica do romance foi uma preocupação que vicejou a partir da década de 90, mas numa perspectiva de um desejo reprimido do narrador, diferentemente de questionar, em Diadorim, uma suposta “dissidência de gênero”. Pesquisas, em grande maioria, ancoradas numa lógica da onisciência, isto é, reforçando o caráter falográfico do romance de Guimarães Rosa.

<sup>611</sup> Expusemos tal perspectiva acadêmica, por meio de uma revisão bibliográfica, no estudo apresentado ao XVI Congresso Internacional ABRALIC, com o título *Imagens e Imaginários de Diadorim: uma perspectiva queer em Grande sertão: veredas*. Disponível em: [shorturl.at/rsGUX](http://shorturl.at/rsGUX), acesso em: 05 de janeiro de 2022.

<sup>612</sup> MEDEIROS, 2018, p. 33.

imprime o efeito estético e fascinante na obra quando Diadorim inicia Riobaldo na inconstância dos sentimentos de medo e coragem: “Quieto, composto, confronto, o menino me via. – ‘Carece de ter coragem...’ – ele me disse.”<sup>613</sup>

O que nos interessa pensar, no entanto, são as variações possíveis dentro da formulação criativa de uma personagem como Diadorim, e modo como esta dialoga com questões transgênero devido a seu estado intermediário e inelegível. Nos interessa pensar, sobretudo, como Diadorim subverte a própria lógica binária de gênero tanto debatida na época da publicação da obra e, como, somente quase meio século depois, aparecem outros instrumentos epistemológicos e metodológicos para uma discussão mais qualificada a respeito da transgeneridade em Diadorim, ou das fronteiras e linhas de tensão que balizam tal dissidência de gênero. Ademais, consideramos essa abordagem de um Diadorim transgênero como uma quinta tipologia de análise a ser acrescentada ao esquema de estudos elaborado por Willi Bolle e, portanto, uma nova aparição de Diadorim para o nosso tempo presente.

Nesse contexto, verificamos o entrecruzamento de outras formas de aparição em Diadorim ao analisarmos a intenção de Helder Thiago Maia de *queerizar* a leitura sobre as donzelas-guerreiras. Isto é “contaminar a crítica literária com os estudos *queer*, especialmente, neste caso, mediante as considerações de Halberstam (2008) e Mauro Cabral (2006) sobre masculinidades”<sup>614</sup>, autores que aportam reflexões acerca dos desafios conceituais que a transgeneridade nos coloca, e que têm abalado o próprio sentido de gênero e suas correspondências simbólicas e epistemológicas. A investigação de Maia e sua proposta de *queerização* do cânone literário resultam na identificação de quatro expressões de gênero, significativamente distintas entre si, ampliando aquele tratamento de caráter unicamente genético e mítico.

Entendemos, portanto, que nessa constelação literária das donzelas-guerreiras há: ‘mulheres masculinas’, personagens que não foram à guerra e nem viveram como homens; ‘mulheres guerreiras’, personagens que não viveram como homens, mas foram à guerra; ‘donzelas-guerreiras’, personagens que viveram como homens temporariamente, em segredo e foram à guerra; ‘transgeneridade guerreira’, personagens que viveram sempre que puderam como homens e que foram à guerra.<sup>615</sup>

---

<sup>613</sup> ROSA, 2015a, p. 97.

<sup>614</sup> MAIA, 2018, p. 99, grifo do autor.

<sup>615</sup> Idem.

Helder Maia nos oferece outros operadores epistemológicos para os estudos da transgeneridade em *Grande sertão: veredas* partindo de posicionamento crítico à tradição psicanalítica,<sup>616</sup> cujo foco reside na falta do falo e “não só compreende a biologia como destino, como também entende o trânsito entre gêneros como patologia.”<sup>617</sup> Maia coloca em suspensão os estudos literários sobre a tipologia em questão, pois entende que esses estudos trataram o gênero de forma exclusivamente biológica e binária: “reduzindo todas as diversas experiências das donzelas-guerreiras à lei paterna.”<sup>618</sup> Para o autor, a crítica vem “invisibilizando os corpos e as vidas literárias que transitam entre os gêneros, uma vez que os entende como uma impossibilidade ontológica.”<sup>619</sup> O mesmo pode ser dito para as diversas tentativas de tradução imagética<sup>620</sup> de Diadorim para o audiovisual (muitas delas problemáticas do ponto de vista das representações de gênero ou da sustentação do segredo do sexo que o enredo guarda), que ganhou forma com as atrizes Sônia Clara e Bruna Lombardi<sup>621</sup>, e na qual se reforçou o contorno do sexo de mulher da personagem, desconsiderando as possibilidades de trânsito de gêneros e garantindo, assim, que a ordem da sexualidade não fosse ultrapassada, configurando-se numa espécie de “representação tranquilizadora.”<sup>622</sup>

---

<sup>616</sup> Galvão também empreende duras críticas à herança psicanalítica: “O pacto da donzela-guerreira, o compromisso entre uma jovem e seu pai de não se tornar mulher, traz à linha de frente um par escamoteado. E escamoteado não só porque Freud, continuadores e dissidentes deixaram na sombra o complexo de Electra enquanto se concentrava no complexo de Édipo; afinal, esse era o problema *deles*. (GALVÃO, 1998, p.141, grifo da autora)

<sup>617</sup> MAIA, 2018, p. 99.

<sup>618</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>619</sup> *Idem*.

<sup>620</sup> O que chamamos de tradução imagética são as diversas tentativas de transportar a imagem escrita para a imagem visual e plástica. Não consideramos um ato de representação, pois há, aí, um transporte de linguagens e códigos. Por isso, existem tantas figurações distintas de Diadorim, não havendo, pois, repetição da sua imagem, mas tentativas de plasmar aquilo que está descrito na obra, seriam, portanto, outro modo de apresentação de Diadorim, por isso uma re-apresentação.

<sup>621</sup> A atriz Sônia Clara atuou no papel de Diadorim na versão cinematográfica de 1965, dirigida por Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Bruna Lombardi retorna no mesmo papel em 1985 na minissérie *Grande sertão*, dirigida por Walter Avancini e produzida pela Rede Globo de televisão.

<sup>622</sup> MAIA, 2018.

**FIGURA 10:** Atriz Sônia Clara no papel de Diadorim.



Fonte: Filme Grande Sertão: Veredas, 1965.

**FIGURA 11:** Bruna Lombardi no papel de Diadorim.



Fonte: Minissérie Grande Sertão, 1985.

Como vimos anteriormente, na perspectiva dos estudos de gênero, o desejo de Riobaldo pelo companheiro de luta e travessias não explica a categoria de gênero de Diadorim, que é ao mesmo tempo o Menino, Reinaldo e Maria Deodorina. Essa característica que não é nem binária, nem exclusivamente biológica, menos ainda de caráter determinista, é o centro da questão nos debates *queer*: “Em teoria, *queer* está incessantemente em desacordo com o normal, a norma, seja a heterossexualidade dominante ou a identidade gay/lésbica. É categoricamente excêntrico, a-normal.”<sup>623</sup> Com isso, é possível desassociar o conflito sexual de Riobaldo, do ponto de vista do desejo homoerótico, da categoria de gênero de Diadorim. Na perspectiva dos estudos *queer*, essas são duas categorias distintas.

O termo *queer* pode ser interpretado por estranho, excêntrico, raro e extraordinário. A expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Este termo é assumido por uma vertente de movimentos homossexuais para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação. Para eles, *queer*

---

<sup>623</sup> SPARGO, 2017, p. 33.

significa ir contra a normalização, tendo como principal alvo a heteronormatividade.<sup>624</sup>

Alguns movimentos de gays e lésbicas, no fim dos anos 1980, se autodenominavam *queer* como ato reivindicativo do que, a priori, era um termo pejorativo. Na perspectiva acadêmica, por sua vez, o estudo do termo visa à continuidade do projeto genealógico de Michel Foucault ao investigar as diversas formações das diferentes identidades sexuais, buscando entender quais os discursos e dispositivos de poder que levaram à construção de uma certa “ciência da sexualidade”. Segundo Spargo: “Se a homossexualidade é um produto da cultura, como Foucault afirmava, então o que é a heterossexualidade? E por que esta é vista como sexualidade natural, normal?”<sup>625</sup> É, portanto, dessa oposição dialogada a partir da história da sexualidade foucaultiana com a análise textual desconstrucionista que se assentam os estudos *queer*.

Belidson Dias e Carla Barreto<sup>626</sup> analisam a etimologia do termo *queer* e demonstram que este é usualmente utilizado como “nome, adjetivo ou verbo”, além de apresentar outras raízes como sua origem indo-européia que possui sentido de “através” (*twerk*), do qual também originou o alemão *quer* (atravessado), o latim *torquere* (torcido, entrelaçado) e o inglês *athwart* (transversalmente). Como contraponto ao uso coloquial e popular do termo que corresponde aos significados de “loucura, vileza, inutilidade e homossexualidade”, Dias e Barreto destacam o lado positivo da teoria *queer*, compreendendo-a como um “entrelugar” e espaço “transverso”, “que ao mesmo tempo está sujeito a grandes esforços para não institucionalizar/normalizar, para que assim possa permanecer como um processo ambíguo de transformação, interpretação e análise.”<sup>627</sup>

Do ponto de vista da teoria *queer*, a presença de Diadorim no quadro narrativo provoca, ao nosso ver, uma subversão da ordem e da normatividade, sua estética não se direciona para uma imagem exclusiva do espectro feminino, tampouco do masculino. Nessa fronteira de gêneros, Diadorim transita de um espectro a outro e sua presença permite levantar reflexões sobre como o feminino se manifesta transversalmente no corpo masculino e vice-versa, aderindo, assim, ao campo das rupturas fronteiriças, conforme definição de Guaciara Lopes Louro: “A fronteira é o lugar de relação, região de encontro,

---

<sup>624</sup> LOURO, 2001, p. 20.

<sup>625</sup> SPARGO, 2017, p. 36.

<sup>626</sup> DIAS e BARRETO, 2011.

<sup>627</sup> DIAS e BARRETO, p. 20.

cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão.”<sup>628</sup>

Diadorim, em seu corpo “estranho”, manifesta ora aspectos femininos: “na fina cintura”, “no tão bonitos braços alvos”, “nas compridas pestanas”; ora aspectos masculinos: tudo “num homem-darmas, brabo bem jagunço”, “O Reinaldo pitava muito”, “na dura cabeça levantada” e “sério, testalto”. Essa fusão figurativa, que também é estético-descritiva, carrega uma lógica não estabelecida e não identificável, embaralha o silogismo racionalizante de Riobaldo. Articulação que confunde e questiona os padrões culturais de gênero e os tumultua de forma a quebrar as barreiras preestabelecidas socialmente. Enfim, a personagem representa um conflito entre as barreiras do masculino e feminino e produz um movimento de abertura para outras questões, além fronteiras, de modo que transcende as categorias apriorísticas do par sexo-gênero. Essa categoria de indeterminação em Diadorim transborda da personagem para a estratégia narrativa. Não por acaso, fala-se que a narração em *Grande sertão: veredas* se dá por uma estratégia de suspensão que insiste em manter o leitor no meio do ato de contar, semelhante ao sentido de travessia: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada.”<sup>629</sup>

Assim, é nos termos de uma “*queer love stories*” que Asheley Brock<sup>630</sup> sugere um modelo recursivo da narração de Riobaldo, expresso no longo e melancólico monólogo, cujo fundamento do desejo de Riobaldo está em “continuar a habitar um tempo-espaco distintamente estranho de latência, potencialidade e indeterminação, associado ao *leitmotiv* de Guimarães Rosa da travessia.”<sup>631</sup> Complementamos que esse tempo-espaco da travessia consiste numa espécie de permanência na melancolia, que é um modo de Riobaldo insistir na lembrança, mantendo a imagem do amigo morto ainda viva por meio das imagens mentais, que é também campo específico do imaginário. Ou seja, o narrador permanece em um espaco suspenso, uma espécie de mundo que ora lhe é estranho e familiar, ora fantasioso e distante. Nesse ato de contar histórias vividas com a pessoa

---

<sup>628</sup> LOURO, 2018, p. 19.

<sup>629</sup> ROSA, 2015a, p. 41.

<sup>630</sup> BROCK, 2018.

<sup>631</sup> I suggest that this structural recursivity expresses not simply resistance to the imposition of novelistic form on the orality of Riobaldo’s tale but also a melancholic longing to continue to inhabit a distinctly queer time-space of latency, potentiality, and indeterminacy, which I link to Rosa’s *leitmotiv* of the travessia. (BROCK, 2018, p. 196, tradução nossa)

amada, e que já morreu, Riobaldo expressa sua tristeza daquele amor irresoluto, revisitando lembranças do passado como imagens de outrora sobre a face do presente.

Aliás, a primeira aparição de Diadorim no romance, que se dá como uma recordação, vem acompanhada por uma referência simbólica ao canto triste dos pássaros João-congo e tirirí – este último aparece na versão datilografada do livro que posteriormente será substituído por um João-de-barro para só então ceder lugar ao primeiro –: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um **João-congo** cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim.”<sup>632</sup> Os dois pássaros associados à primeira lembrança do amigo ressaltam esse aspecto melancólico que é reforçado pelo narrador em descrições futuras: “O João-congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. Isto é, minto: hoje é triste, naquele tempo eram as alegrias.”; “Triste, triste, um tirirí cantou.”<sup>633</sup>

Brock, na linha de pensamento de Butler, nos mostra que os desejos homossexuais renunciados são preservados por meio de uma melancolia, caracterizada por um processo de incorporação ao ego. Assim, ao reafirmar o repúdio do desejo por outro homem, o sujeito tanto afirma a sua heterossexualidade quanto se apega ao objeto de amor rejeitado. E mesmo que o amor pelo mesmo sexo deva ser negado externamente, a estrutura internalizante da melancolia permite que esse amor sobreviva em um estado de suspensão. Ashley Brock propõe “ler a relutância de Riobaldo em narrar a dupla perda de Diadorim (‘Ele está morto, não é o homem que eu pensava que era’) como uma expressão de uma melancolia queer.”<sup>634</sup> Ao apresentar seu desejo decididamente homoerótico por Diadorim como nunca totalmente abolido e nunca totalmente renunciado, Riobaldo permite que seu amor proibido escape à extinção e à heteronormatização, permanecendo, desse modo, numa zona de indeterminação.

*Grande sertão: veredas* é uma história de amor *queer* na perspectiva de Ashley Brock, a qual sugere, ainda, que Riobaldo não seria o único a se seduzir por um desejo homoerótico, mas também o leitor estaria seduzido por essa história de um amor *queer*.<sup>635</sup> Sobre a morte de Diadorim, a autora assinala uma redução a um corpo feminino

<sup>632</sup> ROSA, 2015a, p. 29, grifo nosso.

<sup>633</sup> Veja no Anexo D uma reprodução do manuscrito que demonstra essa alteração do autor.

<sup>634</sup> “I propose reading Riobaldo’s reluctance to narrate the double loss of Diadorim (“He is dead, he is not the man I thought he was”) as an expression of such a queer melancholia.” (Ibidem, p. 195, tradução nossa)

<sup>635</sup> “I would go a step further and suggest that not only is Riobaldo seduced by a man but that the reader, too, is seduced by a queer love story and, ultimately, by the fundamentally queer chronotope of the travessia.” (BROCK, 2018, p. 191, tradução nossa)



fetichizado (morto e virgem), contudo há algo que foi atenuado por essa “fetichização”: a psique anteriormente dinâmica, ambígua e não-binária de Diadorim. Residiria aí a temporalidade *queer* em *Grande sertão*, pelo espaço intermediário da travessia, em sua dinâmica indeterminada e ambígua. Brock segue a tese de Clara Rowland e acrescenta o fato de que o lugar da travessia “o meio” é também o tempo-espaço *queer* da narrativa: “Eu me baseio em tais teorias da temporalidade *queer* para retomar a premissa da leitura de Rowland – que a narrativa de Riobaldo perenemente volta, longe da morte e na intencionalidade do fim e em direção ao que ela chama de “o lugar do meio””.<sup>636</sup>

Segundo Rowland, tal postura equivale a uma recusa de fechamento, e funciona para uma leitura do *Grande sertão* que resista ao pensamento impositivo e determinista, de modo que a forma narrativa não se faz por bordas delineantes: “Na vida e na ficção, a procura de uma legibilidade teologicamente orientada para um fechamento resulta, inevitavelmente, no encontro com a morte.”<sup>637</sup> Em sua afirmação, Rowland diz que “uma narrativa ‘aberta’,” como a de Riobaldo, “‘com menos formato’, faz-se assim *contra* essa morte, fundindo poética e ética”<sup>638</sup>, e a “superação do limite da morte de Diadorim pelo movimento de releitura que o romance impõe”<sup>639</sup> torna-se exemplar no modo como o narrador resiste a esse fim.

Importa esclarecer que o *queer* não reivindica uma expressão do desejo, não é uma teoria identitária, é uma teoria pós-identitária, não é, também, uma noção que se opõe ao normal ou ao heteronormativo. A teoria *queer* existe no exterior à norma, não é um jogo binário entre normal e a-normal, é um ex-normal, por isso ela é excêntrica, assim como a transgeneridade escapa às representações e se aproxima da perspectiva de Tereza de Lauretis, para quem ao feminino foi imposto um silêncio e um exílio linguístico, por isso diz respeito ao campo do irrepresentável:

O paradoxo de um ser ausente e ao mesmo tempo prisioneiro do discurso, constantemente discutido, mas que permanece, em si mesmo, inexprimível; um ser espetacularmente exibido, mas ao mesmo tempo não representado ou irrepresentável, invisível, mas constituído como objeto e garantia da visão; um

---

<sup>636</sup> “[...] I draw on such theories of queer temporality to take the premise of Rowland’s reading — that Riobaldo’s narrative perennially doubles back, away from the death and finality of the ending and towards what she calls “o lugar do meio” (BROCK, 2018, p. 196).

<sup>637</sup> ROWLAND, 2011, p. 58.

<sup>638</sup> Idem, grifo da autora.

<sup>639</sup> Idem.

ser cuja existência e especificidade são simultaneamente afirmadas e negadas, questionadas e controladas.<sup>640</sup>

Por fim, a chave de leitura que coloca Diadorim na zona do meio, no lugar da não determinação e sustentada pela potente noção de *terceira margem* em Guimarães Rosa, é o caminho que nos parece rico em significado, pois não esgota o sentido, sobretudo em se tratando de um objeto de arte. Tal ideia transcende o binarismo, ao mesmo tempo que não encerra a personagem numa categoria definitiva e elabora uma crítica às concepções patriarcais e heterossexistas do mundo. Por isso, nossa proposta de um Diadorim *trans* guia-se por esse tempo-espço da jornada, pela travessia, pelo meio. Espaço de ocultação e mistérios. É a própria “matéria vertente” que transborda em sentidos: “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.”<sup>641</sup> Objetivamos dar um passo adiante em relação às barreiras do sexo homem/mulher e lançar um olhar não só através dos princípios masculino/feminino como também para as nuances que habitam a complexidade intermediária desses princípios. E, por considerarmos que a feminilidade é algo que interpela o ser humano do mesmo modo que a masculinidade, acreditamos que ambas podem ser parte expressiva das subjetividades, emanando daí outras bordas para o pensamento, ou nos termos da criação literária de Guimarães Rosa: uma “terceira margem”.

Outra possibilidade de abertura epistemológica, sob os aspectos de gênero, foi igualmente levantada em 2016 pela pesquisadora da UFMG, Laísa Marra, no seu artigo “Diadorim Trans? Performance, Gênero e Sexualidade em Grande sertão: Veredas”.<sup>642</sup> Essa parece ser a primeira publicação a circular em cadernos acadêmicos em que se sugere olhar para Diadorim como uma personagem não binária. A autora delinea as seguintes aporias a respeito do gênero de Diadorim: “Seria apenas um disfarce, como sugere o mito da donzela-guerreira? Trata-se de uma identificação psicossocial da personagem com o gênero masculino?”<sup>643</sup> Contudo, o que sabemos é que Diadorim sabia

---

<sup>640</sup> “La paradoja de un ser que está ausente y a la vez prisionero del discurso, sobre quien se discute constantemente pero permanece, de por sí, inexpresable; un ser espectacularmente exhibido, pero a la vez no representado o irrepresentable, invisible, pero constituido como objeto y garantía de la visión; un ser cuya existencia y especificidad al mismo tiempo se afirman y se niegan, se ponen en duda y se controlan.” (LAURETIS, 2011, p. 11, tradução nossa)

<sup>641</sup> ROSA, 2015a, p. 92.

<sup>642</sup> MARRA, 2016.

<sup>643</sup> MARRA, 2016, p. 338.

desde a adolescência que precisaria ser diferente: “– Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...”<sup>644</sup> Por fim, Bastos sugere pensarmos Diadorim também como um homem *trans* uma vez que seria possível ver em Diadorim uma masculinidade partilhada com a de Riobaldo, como um homem que também se veria na confusão de desejar uma pessoa que se percebe do mesmo gênero, “Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: – Oxente! Homem tu é [...]”<sup>645</sup>

Sob a ótica de Amara Moira<sup>646</sup>, no suplemento literário *Pernambuco*, a possibilidade de uma leitura *trans* em Diadorim parte não só de sua aparência masculina como da sua existência enquanto homem para as pessoas do seu convívio. E mesmo quando há dúvidas a esse respeito, Diadorim, na fisionomia do jagunço Reinaldo, resoluto de si, marca sua posição masculina:

Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safano nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apôio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava. O fechabrir de olhos, e eu também tinha agarrado meu revólver. Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: – ‘Oxente! Homem tu é, mano-velho, patricio!’<sup>647</sup>

Há, aí, uma reivindicação do seu reconhecimento enquanto homem, agindo valentemente segundo um sistema arbitrário de normas masculinas. Seria, portanto, por essa perspectiva política, mediante sua participação na vida coletiva, que Diadorim revelaria sua face transgênero, pois “construiu para si uma identidade masculina e foi, inclusive, assim reconhecido. O que é ser homem senão existir enquanto tal, sobretudo quando respaldado pelo reconhecimento coletivo?”<sup>648</sup> Seguindo o mesmo percurso epistemológico, Susan Stryker<sup>649</sup> alerta para o automatismo relacional do gênero ao órgão genital, e assinala que nas comunidades *trans* costuma-se empregar os termos para

---

<sup>644</sup> ROSA, 2015a, p. 86.

<sup>645</sup> Ibidem, p.124.

<sup>646</sup> MOIRA, 2018.

<sup>647</sup> ROSA, 2015a, p. 139.

<sup>648</sup> MOIRA, 2018, p. 18.

<sup>649</sup> STRYKER, 2017.

“homem trans”, “homem transgênero” ou “homem transexual” quando se fala de pessoas às quais se assinalou o gênero feminino ao nascer, no entanto, que se *consideram* homens e *apresentam-se* como tal, ou “pessoa transmasculina” para fazer alusão a alguém a quem se assinalou o gênero feminino ao nascer, no entanto possui certo grau de identificação e expressão masculina.

‘Homem’ e ‘Mulher’ referem-se, em consonância com a definição de gênero fornecida anteriormente, à categoria social com a qual a pessoa se identifica, convive e pertence, não o sexo biológico ou o gênero atribuído no nascimento. Quando os pronomes de gênero são usados em vez de pronomes neutros, eles se referem ao gênero social e à identidade de gênero da mesma maneira: ela para mulheres trans e ele para homens trans.<sup>650</sup>

O nome Reinaldo é a marca de reconhecimento da masculinidade de Diadorim no bando, o que lhe assinala o seu aspecto transgênero. E mesmo para Riobaldo, para quem o nome Diadorim foi re-velado (porque a confiança de Diadorim não revela, de fato, o segredo e sim o manteve enquanto segredo velado), o pronome utilizado sempre foi *ele*. Diadorim mesmo resgata a lembrança do primeiro encontro e se autodenomina “– ‘Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa.... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.”<sup>651</sup> A passagem é exemplar em articular aquilo que definimos de imagem *lufús*, que oscila entre mostrar e esconder – trânsito do objeto amoroso incognoscível que vai da iluminação (a revelação) ao mistério (o velamento).

Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos — logo eu disse! — *Diadorim... Diadorim!* — com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava. Aí tive o fervor de que ele carecesse de minha proteção, toda a vida! Eu terçando, garantindo, punindo por ele. Ao mais os olhos me perturbavam; mas sendo que não me enfraqueciam. Diadorim. Sol-se-pôr.<sup>652</sup>

<sup>650</sup> «Hombre» y «mujer» hacen referencia, en sintonía con la definición de género provista anteriormente, a la categoría social con la que la persona se identifica, con la que vive y a la que pertenece, no al sexo biológico o al género asignado al nacer. Cuando se emplean pronombres de género en lugar de los neutros, del mismo modo estos hacen referencia al género social y a la identidad de género: ella para las mujeres trans y él para los hombres trans. (STRYKER, 2017, p. 63, tradução nossa)

<sup>651</sup> ROSA, 2015a, p. 136.

<sup>652</sup> Ibidem, p. 136, grifo do autor.

E além, Riobaldo, mesmo consciente do sexo de Diadorim, continua a referir-se a *ele* ao mesmo tempo que *ela*:

E, Diadorim, às vezes conheci que a **saudade dele** não me desse repouso; nem o **nele** imaginar. 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.<sup>653</sup>

Convém reafirmarmos que os estudos de gênero avançaram nas últimas décadas, sobretudo no que tange aos estudos transgêneros e, mais recentes ainda, aos estudos transfeministas. No entanto, a fórmula de uma espacialidade e temporalidade de indefinição e indeterminação atravessa o livro de ponta a ponta, marcando, sem dúvida, um esforço riobaldiano em compreender o mundo, o homem e a existência, além fronteiras dicotômicas.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, **este mundo é muito misturado...**<sup>654</sup>

Esse plano de indeterminação é o que entendemos como paradigma *trans*, ou o espaço que faz de Diadorim a própria aparição de uma *imagem dialética*.

### 5.1 Imagem dialética e o paradigma *trans*

A noção de *imagem dialética* desenvolvida por Walter Benjamin, contribui para nossa estética da aparição em Diadorim, via pela qual investigamos o embate entre as faces bela e terrível da personagem, e também a oscilação fisionômica dessa imagem. Intencionamos observar tanto sua camada mitopoética, na qual reside sua dimensão sublime, mítica e espiritual, quanto sua face oculta, em que se aloja sua fisionomia assombrosa, advinda da camada velada de sua sexualidade<sup>655</sup>, do tabu, bem como dos

<sup>653</sup> Ibidem, p. 489, grifo nosso.

<sup>654</sup> Ibidem, p. 265, grifo nosso.

<sup>655</sup> Pouco se fala da sexualidade de Diadorim e de sua identificação de gênero. No lugar de olhar para a personagem sob aquilo que oferece enquanto outra condição de vida, o que se fala ou escreve, no conjunto

regimes violentos da heteronormatividade, resultando em sua dimensão abjeta. Para nós, interessa a força dialética dessa *imagem literária*, o encontro dessas duas dimensões, não os polos, mas o seu centro de embate, pois é aí que reside o seu mistério, ou o seu ponto de indeterminação, incluindo sua dialética *trans*.

A noção de *imagem dialética* foi formulada por Walter Benjamin no período dedicado aos estudos sobre o poeta Charles Baudelaire e no livro das passagens parisienses. Para Benjamin, “A imagem dialética é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado”<sup>656</sup>, isto é, um lampejo no qual o outrora se concentra no agora. No caso de Diadorim, e o que definimos como aparição, é quando percebemos a formulação dessa relação imagético-temporal, e que se dá entre o ocorrido com o instante, ou seja, uma dialética. Nesse sentido, toda a fulguração de Diadorim no nível do inapreensível é a imagem de uma “dialética *da* imobilidade”, também pensada nos moldes de um paradigma da travessia, fundamentada pela oscilação da forma: o Menino, “encostado numa árvore”, e a canoa atravessando as águas do São Francisco, “bambalango das águas, a avançada enorme roda-a-roda”, são contrastes que formulam esse paradigma da travessia. Tal paradigma investe uma oscilação ainda não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido, dessa forma, a *imagem dialética*, “mantém em suspensão o seu objeto em um vazio semântico. Disso decorre sua ambiguidade.”<sup>657</sup>

Nossa proposta de leitura do *Grande sertão: veredas*, próxima à postura metodológica de Willi Bolle<sup>658</sup>, trata-se de *observar* os aspectos mitológicos presentes no romance sem deixar de lado as implicações sociais e culturais no âmbito das disputas de gênero. Do mesmo modo, consideramos que “[a] História e a ‘realidade brasileira’ não são problemas secundários em Guimarães Rosa.”<sup>659</sup> Aliás, diante da dificuldade de se elaborar instrumentos teóricos adequados para interpretação desses componentes da obra, entendemos que a chave de leitura de Benjamin: “– analisar a ‘mitologia’ no espaço da História”<sup>660</sup>, é também um modo de experimentar uma perspectiva de leitura que apreende as dimensões mitológicas conjuntamente com abordagens sociais, filosóficas,

---

da fortuna crítica, é sobre o seu sexo revelado – revelado porque morto. Desse corpo de mulher nem poderíamos falar senão pela ótica masculina, afinal não é dado a Diadorim a fala, embora ele é quem tem o controle do falo, conforme já o demonstramos.

<sup>656</sup> BENJAMIN, 1994, p. 224.

<sup>657</sup> AGAMBEN, 2012, p. 41.

<sup>658</sup> BOLLE, 2004.

<sup>659</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>660</sup> *Idem*.

políticas e culturais, sobretudo no que diz respeito aos aspectos relacionados às questões de gênero no romance. Para Bolle, de acordo com a terminologia benjaminiana, “o pacto em *Grande sertão: Veredas* seria uma ‘imagem arcaica’ que permite, quando devidamente decifrada, conhecer a *Urgeschichte*, isto é, a história arcaica, originária ou primeva da sociedade.”<sup>661</sup>

Aí está um hiato tanto de ordem temporal quanto temática, que é, no fundo, um problema de “sobrevivência” ou de “regresso” das formas. Didi-Huberman levanta problemática semelhante ao analisar a “Santa Face” na esteira da noção warburgiana de *Nachleben*: “esta lei paradoxal mais respeitante aos anacronismos do que às evoluções.”<sup>662</sup> Para Didi-Huberman, o problema das aparições, que também pode ser entendido do ponto de vista das sobrevivências, é um problema de natureza antropológica “que engloba a longa duração, no próprio interior das temporalidades singulares onde cada objeto se situa na história.”<sup>663</sup> Problema que diz respeito ao hiato entre *o que é* e *o que representa* a imagem sobrevivente. Didi-Huberman complementa que esse problema se vincula a um movimento que implica “a capacidade estrutural de conversão entre ordens de realidade heterogêneas”, que pode ser qualificado de *dialética da imagem* e que necessita de mais de um parâmetro de análise. Não obstante, nos guiamos pelo viés mitopoético acessado pelo imaginário sem perder de vista o caráter social e histórico.

O foco da nossa abordagem metodológica responde de outro modo aos anseios do pensamento linear de característica cronológica, estes preocupados com causas e efeitos. Ao passo que, se nossa postura for considerada anacrônica, entendemos, pois, que os instrumentos teóricos atuais funcionam por meio de outros parâmetros para a leitura do feminino em *Grande sertão: veredas*. São lentes que nos permitem refletir que tal feminino possui as condições para imaginarmos uma pessoa *trans* no romance de Guimarães Rosa, ou mesmo nos permite operar rupturas de gênero como saídas possíveis para aquilo que Paul B. Preciado<sup>664</sup> descreveu como *regime de diferença sexual*: “Esse regime que almeja ser uma ordem natural, não é outra coisa senão uma economia política dos corpos e uma gestão coletiva das energias reprodutivas.”<sup>665</sup> Ademais, para quem enxerga anacronismo, Benjamin viu sincronismo: “Todo presente é determinado por

---

<sup>661</sup> Idem.

<sup>662</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 174.

<sup>663</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>664</sup> PRECIADO, 2020.

<sup>665</sup> Ibidem, p. 78.

aquelas imagens que lhe são síncronas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade.”<sup>666</sup> Isso porque, “[o] índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época.”<sup>667</sup>

No decurso de nossa pesquisa, percebemos uma recorrência de referências a Diadorim ressoando como um sintoma dessa nossa articulação. Na última edição da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em mesa redonda entre Caetano Veloso e Paul B. Preciado, *Mesa 8: Transições*<sup>668</sup>, Caetano Veloso notou, na tradução do título *Une appartement sur Uranus: pour une révolution sexuelles*, de Preciado, a presença do termo *travessia* na versão em português: *Um apartamento em Urano: Crônicas sobre a travessia*<sup>669</sup>, e comentou que a obra de Guimarães Rosa termina com a mesma locução: “O Diabo não há! [...] Existe é homem humano. *Travessia*.”<sup>670</sup> Logo após, Caetano Veloso recorreu a Diadorim, despertando o interesse do filósofo espanhol, e recordou que o poeta Manuel Bandeira questionou Guimarães Rosa, em carta de março de 1957, sobre o desfecho de *Grande sertão*: “E o caso de Diadorim, seria mesmo possível? Você é dos gerais, você é que sabe. Mas eu tive a minha decepção quando se descobre que Diadorim era mulher. *Honni soit que mal y pense*<sup>671</sup>, eu preferia Diadorim homem até o fim.”<sup>672</sup>

A glosa de Manuel Bandeira admite a relação entre dois homens no sertão brasileiro, envergonhe-se quem vê maldade no amor entre dois jagunços. Por que não? Bandeira mesmo demonstra não se importar com a amizade entre Riobaldo e Diadorim e provavelmente se diverte com as passagens de inquietação de Riobaldo: “De Diadorim não me apartava. Cobiçasse de comer e beber os sobejos dele, queria pôr a mão onde ele tinha pegado. Pois, por quê? Eu estava calado, eu estava quieto. Eu estremeia sem tremer.”<sup>673</sup> Nos parece que o poeta gostaria de ter lido uma história de amor entre dois guerreiros, ambientada no interior atrasado e machista do Brasil, animada pelas intrigas, batalhas, ciúmes, vingança, misticismo, amor e ódio.

---

<sup>666</sup> BENJAMIN, 2009, p. 505.

<sup>667</sup> Idem.

<sup>668</sup> Mesa 8 da Flip, mediada por Ángel Gurría-Quintana, publicada em 05 de dezembro de 2020, pode ser acessada pelo link: [https://www.youtube.com/watch?v=MxVB\\_lbOu8U](https://www.youtube.com/watch?v=MxVB_lbOu8U). Acesso em 31 de março de 2021.

<sup>669</sup> PRECIADO, 2020.

<sup>670</sup> ROSA, p. 492, grifo nosso.

<sup>671</sup> Manuel Bandeira está se referindo ao lema da ordem britânica Jarreteira: *maldito seja quem pense mal disso* (*Most Noble Order of the Garter*).

<sup>672</sup> BANDEIRA, 1983, p. 512.

<sup>673</sup> ROSA, 2015a, p. 262.



Argumentamos, então, sobre a atualidade de *Grande sertão: veredas* e o modo como a obra irrompe como um clarão para diversas questões sociais, políticas, culturais e estéticas do Brasil atual. É em sua capacidade de dialogar com o presente, articulando imagens do passado, que verificamos o seu valor literário. Como sincronia de nossa pesquisa, no decorrer dos quatro anos, fomos nos deparando com diversos projetos e interesses convergentes com a nossa leitura, espécie de sintoma de nossa observação. O projeto *Anônimos Diadorins*<sup>674</sup>, por exemplo, foi um trabalho de reportagem multimídia realizado pelos jornalistas Gustavo Werneck, Fred Bottrel e Alexandre Guzanshe do jornal *O Estado de Minas* à efeméride de 60 anos da publicação de *Grande sertão: veredas*. Eles relatam histórias de pessoas LGBTQIA+ no sertão mineiro em busca da própria identidade, exemplos que evidenciam a pluralidade de gêneros no interior do Brasil, bem como suas vulnerabilidades. O trabalho foi vencedor do prêmio Petrobras de Jornalismo na categoria Cultura.

Figura 12 – Frame da reportagem multimídia *Anônimos Diadorins*



Fonte: Alexandre Guzanshe/EM/D.A Pres.<sup>675</sup>

<sup>674</sup> O projeto está disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=SFXOj9LYNfg&t=4s> Acesso em 25 de janeiro de 2022.

<sup>675</sup> Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2017/10/09/interna\\_nacional.907319/estado-de-minas-vence-premio-petrobras-de-jornalismo-com-travessia.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2017/10/09/interna_nacional.907319/estado-de-minas-vence-premio-petrobras-de-jornalismo-com-travessia.shtml). Acesso em: 31 de março de 2022.

*Grande sertão: veredas* ganhou uma adaptação para o teatro sob direção de Bia Lessa<sup>676</sup> e ficou em cartaz por três anos. O espetáculo-instalação, como mesmo definiu a diretora, propôs uma leitura moderna da obra com figurinos de feltro e cenário de andaimes, que cercaram os atores numa espécie de gaiola. Da exposição no Museu da Linguagem Portuguesa, em 2006, passando pela montagem teatral, Bia Lessa trabalha numa adaptação do livro para o cinema com o título de *Travessia*, pensada a partir de sua montagem cênica (ainda não lançada no momento em que escrevemos o trabalho). Os atores Caio Blat e Julia Arraes, que representaram Riobaldo e Diadorim na adaptação de Bia Lessa, viverão os mesmos personagens em outra adaptação do livro para o cinema, essa com direção de Guel Arraes, que escreve o roteiro com Jorge Furtado.

Figura 13 – Júlia Arraes como Diadorim no espetáculo teatral *Grande sertão: veredas*, dirigido por Bia Lessa



Fonte: Redação do correio 24 horas.<sup>677</sup>

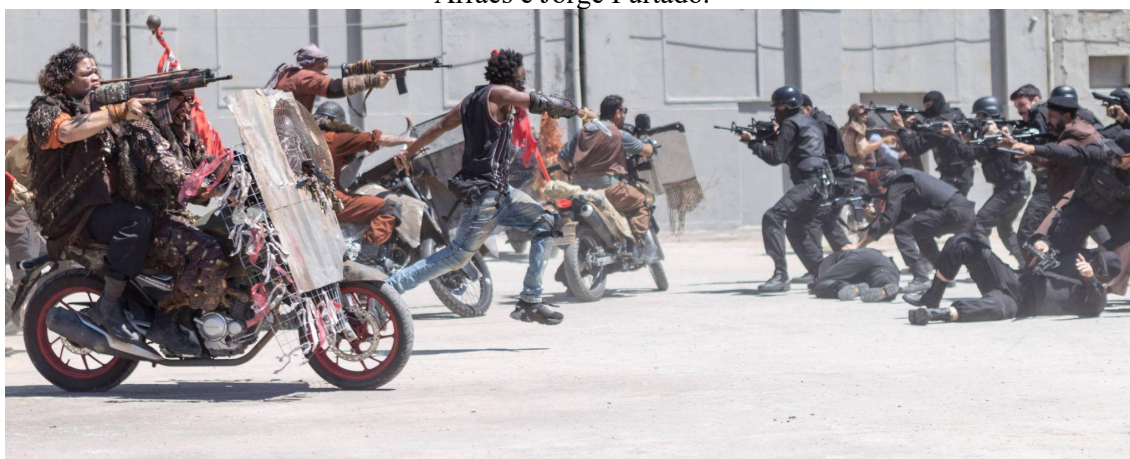
---

<sup>676</sup> Bia Lessa é diretora de espetáculos e artista multimídia, foi responsável pela exposição *Grande sertão: veredas* na inauguração do Museu da Língua Portuguesa em 2006 e 2007.

<sup>677</sup> Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/peca-grande-sertao-veredas-chega-a-salvador-em-sessao-unica/>. Acesso em: 31 de março de 2022.

O Jornal *Folha de São Paulo* divulgou a adaptação como uma reinvenção da obra de Guimarães Rosa para o cinema por Guel Arraes: “Novo ‘Grande Sertão’ reflete a era Bolsonaro<sup>678</sup> com milícias e tem Diadorim não binário”. Na visão do diretor, esse é um livro que trata de um Brasil “perverso e degenerado”. A matéria foi escrita pela estudiosa de Guimarães Rosa, Ana Luiza Albuquerque, que fez a seguinte descrição da leitura contemporânea de Arraes: “transpôs o sertão para uma gigantesca periferia urbana, cercada por um enorme muro”, e “com as atualizações das discussões sobre gênero, a abordagem será diferente no filme - Diadorim poderia ser considerada, por exemplo, uma pessoa não binária.”<sup>679</sup>

Figura 14 – set de gravação de *Grande sertão: veredas* para o cinema. Direção de Guel Arraes e Jorge Furtado.



Fonte: Folha de São Paulo. Helena Barreto/Divulgação<sup>680</sup>

Outra manifestação de caráter síncrono com nossa investigação é a leitura coletiva do *Grande sertão: veredas* pelo Clube de Leitura LGBT, coordenado por Paulo Lannes, com participação de Amara Moira. O clube publicou uma chamada de leitura coletiva da obra em sua conta no Instagram e recebeu mais de setenta inscrições interessadas nessa articulação entre gênero e o romance de Guimarães Rosa. Diante desses exemplos, e pela provocação feita anteriormente por Helder Tiago Maria, a de *queerizar* os cânones literários, nos parece que o *Grande sertão: veredas* já é uma obra vertida nesta insurgência temática. Do mesmo modo que, ao olharmos para as imagens que revisitam

<sup>678</sup> Período de 2018 a 2022.

<sup>679</sup> ALBUQUERQUE, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-nao-binario.shtml>, acesso em: 31 de março de 2022.

<sup>680</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-nao-binario.shtml>. Acesso em: 31 de março de 2022.

a obra de Guimarães Rosa, podemos perceber uma atmosfera de atualidade, que vai da releitura para adaptação como reflexo dessa capacidade de resistência ao tempo.

Verificamos, portanto, que questões atuais interconectam-se com temáticas do romance, atualizando, assim, a obra e ampliando o seu circuito de sentidos em um constante movimento de mudança e preservação que a mantém viva. Em nossa perspectiva de um paradigma *trans*, acompanhada da lógica de ampliação dos significados múltiplos contidos no texto, conseguimos, por meio de Diadorim, conectar questões do passado histórico com nossas buscas atuais, e além, entrecruzar elementos da linguagem (em âmbito narrativo e estético) com a realidade dos conflitos e tensões de gênero. Assim, pensar Diadorim nesse paradigma *trans* acompanha a crítica de Preciado, para quem um paradigma pode determinar uma maneira específica de se experienciar a realidade por meio da linguagem. Preciado<sup>681</sup> relembra Bruno Latour<sup>682</sup> ao escrever que “um paradigma é a prática, o *modus operandi*, que autoriza novos fatos a emergir. Um paradigma se assemelha muito mais a uma via que permite acessar um espaço experimental, que um filtro que colorirá para sempre as informações.”<sup>683</sup> Assim, os contratos ditados pelo paradigma heterocolonial, entendido como regime da diferença sexual, são acordos nos quais “reina uma certa paz técnico-simbólica, uma certa coerência”, diz Preciado, “não são modelos imutáveis.”<sup>684</sup> Preciado se coloca em uma perspectiva crítica a esses modelos impostos pelo discurso patriarcal e colonialista, e se autodenomina como um mutante, um monstro, no sentido de fazer falar e abalar aquela “paz reinante”: “Atualmente, os corpos monstruosos de outrora produzidos pelo regime patriarcal e colonial da diferença sexual, falam e produzem um saber sobre eles mesmos.”<sup>685</sup>

Em suma, Diadorim enquanto *imagem dialética* é, para o romance, a dialética da imobilidade, que instaura a ruptura de um regime heteronormativo mediante sua força mobilizadora e movente. Personagem *medium*, Diadorim guia Riobaldo nas andanças do sertão, na travessia do rio São Francisco, na superação do Liso do Sussuarão, até o ato heroico da vingança da morte do pai Joca Ramiro, rompendo, inclusive, com fim dado às

---

<sup>681</sup> PRECIADO, 2020.

<sup>682</sup> LATOUR, 2006.

<sup>683</sup> “Il est, explique Latour, la pratique, le *modus operandi*. il ressemble plus à une route qui permet d’accéder à un site experimental, qu’à un filtre que colorerait à jamais les donnés.” (LATOUR, apud PRECIADO, p. 69, tradução nossa)

<sup>684</sup> Idem.

<sup>685</sup> “Aujourd’hui, les corps autrefois monstrueux produits par le régime patriarco-colonial de la différence sexuelle parlent et produisent un savoir sur eux-mêmes.” (PRECIADO, 2020, p. 119, tradução nossa)

donzelas-guerreiras nos romances de cavalaria. Diadorim enquanto diabo no meio torvelinho, “... o diabo na rua, no meio do redemunho...”, é a imagem de uma força motriz, mobilizadora de sentimentos confusos em Riobaldo e das contradições que entrecruzam forças obscuras do regime falocrático, da lei jagunça e do sistema coronelista que visa preservar a hereditariedade heteropatriarcal. Imagem espelho da luta contra a morbidez na paisagística do sertão brasileiro, de atraso e retrocessos versus a ideia de modernidade. Do mesmo modo, outras personagens operam tais oscilações de mobilidade e inércia, Zé Bebelo e o alemão Vulpes, por exemplo, são símbolos da modernidade que avançam para interior do país, enquanto os catrumanos e Seo Habão “capitão de guarda”, simbolizam o retrocesso e o atraso. Mesmo depois da “grande batalha final”, Riobaldo enquanto velho, o paradoxo do atraso versus modernidade se mantém, e pode ser percebido naquela passagem do delegado Jazevedão e o seu capanga, uma vez que Riobaldo vai a uma consulta médica de trem, depois de carro, elementos que articulam a vida moderna (saúde e avanço tecnológico), enquanto que o delegado e o seu secreta são o oposto, simbolizam o mandonismo e a lei do mais forte. Enfim, Diadorim é o motivo motor que mobiliza o monólogo em suas instâncias de conflito, instaurando a articulação dos contrários complementares, seja em Riobaldo, seja provavelmente no próprio autor e, também, nos leitores.

Até aqui elaboramos duas articulações, uma, de aspectos teóricos, que compreende Diadorim como uma dissidência de gênero, que desestabiliza a narrativa e a visão de mundo de Riobaldo, esta, por sua vez, constituída mediante os signos de uma ordem heteropatriarcal. Tal desestabilização percebida no transcurso de nossas leituras deriva do seu estado movente e oscilante que vai do fascínio ao assombro, cujo o ponto de partida é o encontro do Menino com Riobaldo até sua morte física, para só então renascer simbolicamente como feminino. Utéza nos recorda que a morte de Diadorim é o ponto alto do seu feminino singular, ungida com o símbolo por excelência da totalidade, a rosa – cosmos interior e exterior: “[...] são os rosários, coroas trançadas em louvor da Mãe de Deus, rainha da natureza, flor entre flores.”<sup>686</sup> A referência ao rosário depositado no peito de Diadorim é outra reminiscência aos desenhos que povoam as catedrais, sobretudo de estilo medieval.

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou

---

<sup>686</sup> Perrot *apud* Utéza, 2016, p. 270.

o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedrada-ametista, tanto trazida... O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim. Como tinham ido abrir a cova, cristãmente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: – ‘Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...’<sup>687</sup>

Recordemos a imagem de Daibert *Diadorim II*<sup>688</sup>, cujo centro da imagem demonstra a dialética das duas polaridades circulares. Uma estrela ou pentagrama desenhado exatamente no meio de uma forma ovalada (outra referência ao feminino como portal ou passagem), acionando assim um terceiro elemento na imagem, gravado exatamente na zona intermediária dos círculos: espiritualidade, cosmos e equilíbrio ao mesmo tempo. E do mesmo modo como a descrição de Riobaldo, a imagem de Daibert encerra os elementos entalhados em um retângulo branco, o *opus magnum*, figurando tanto na imagem em xilogravura quanto na montagem de Guimarães Rosa, “quadral” em velas, onde o corpo de Diadorim foi velado e, posteriormente. Riobaldo parece não dar conta daquela estranha verdade, pede para ocultar o corpo do amigo, distante de todos, como segredo e como impossibilidade. Postura que retoma a noção de *Unheimlich*, porque é algo que jamais deveria ser visto ou pronunciado, mas que veio à tona.

Com a própria morte, Diadorim atinge o ponto alto da sua participação na narrativa, que diz respeito a sua própria transformação no contexto da obra: a revelação do seu sexo. Para Utéza, a revelação do sexo de Diadorim é a transformação de guerreiro e herói para uma simbólica ascensional. Bachelard, poeticamente assinala: “Ao voar, a volúpia é bela...”, e complementa: “contra todas as lições da psicanálise clássica o vôo onírico é uma volúpia do puros.”<sup>689</sup> Lembremos que o pássaro é também símbolo de Eros sublimado. Somada a essa visão de um Diadorim pássaro está aquela de um Diadorim que “dansa”, complementando assim a figura de um herói sedutor e em movimento: “– ‘Diadorim, você dança?’ – logo, perguntei. – ‘Dansa? Aquilo é pé de salão ... – quem respondeu foi o Garanço[...].’”<sup>690</sup>

Meio Eros alado ou infante sedutor, Diadorim é a *Alma Mater*, introduzindo assim, na mitologia da obra, o princípio feminino e recriador do mundo, articulando por meio de uma dinâmica ascensional que pode ser percebida quando Riobaldo revisita o

<sup>687</sup> ROSA, 2015a, p. 485.

<sup>688</sup> Op. cit. p. 106.

<sup>689</sup> BACHELARD, 1990, p. 66.

<sup>690</sup> ROSA, 2015a, p. 151.

lugar do suposto pacto, para “repor Diadorim em vida”, nas chamadas *Veredas-Mortas*, local que, por contiguidade dessa imagem do irrepresentável, muda de nome três vezes ao decorrer do relato: de *Veredas Tortas* passa a *Veredas-Mortas* até que, no final, se torna *Veredas-Altas*, assinalando o ato da *transcendência* evidenciada em Diadorim.

Essa imagem da morte de Diadorim é formulada num ponto de tensão, ou zona de indeterminação, espaço em que reside nossa segunda articulação. Por meio das noções de *aparição* e *imagem dialética*, entendemos que Diadorim encontra-se constantemente numa colisão temporal, num irromper de elementos místicos, imaginários e formulações advindas da vida moderna. Ou seja, por meio da morte sua dimensão feminina ganha sentido mítico ao transcender enquanto formulação de uma vida condenada ao sofrimento em direção ao sublime de uma matéria idealizada e poética. Por outro lado, enquanto condição feminina num sistema patriarcal, Diadorim transcende a obrigação e destinação de uma vida matrimonial, doméstica e marcada pela sujeição e silenciamento, distante das aventuras do sertão. Essa é uma dinâmica de vai e vem contra a ideia de uma linearidade cronológica. Ademais, nos parece que Guimarães Rosa buscava essa colisão temporal, espécie de explosão para uma nova ordem: *Ex Nihilo*. As primeiras palavras do romance sinalizam essa intencionalidade: “– Nonada, tiros que o senhor ouviu”, semelha um boom criativo, um big bang, que de um espaço vazio (o nada) sucede uma explosão (o tiro). Nasce, portanto, uma cosmologia de tipos, lugares, histórias em um universo imaginário elaborado pelo escritor, povoado por mitos universais e populares sob a camada áspera da vida ordinária e que resulta naquilo que chamamos de complexidade criativa.

## 5.2 “Mulher é gente tão infeliz...” – o aberto e a transcendência

É por considerarmos a necessidade de um espírito disposto para uma abertura teórica que articulamos essa mirada interpretativa: Diadorim, figura que ultrapassa e transcende as lógicas dicotômicas, e que, ao mesmo tempo, formula um princípio de indeterminação no romance. Logro que oscila entre imagens de beleza/fascínio e assombro/repulsa: “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.”; e “Mas eu carecia era de mulher ministrada, da vaca e do leite. **De Diadorim eu devia de conservar um nôjo.** De mim, ou dele?”<sup>691</sup>

Retomemos a passagem em que Diadorim segura uma cabaça nas mãos e a chacoalha com um pedaço de metal dentro. O momento é descrito logo depois de Ribaldo contar ao doutor que havia trazido uma pedra de topázio de Arassuaí, e que daria de presente a Diadorim: “Eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!”<sup>692</sup> O relato ocorre de maneira descompassada e entrecruzado com frases aparentemente soltas, mas que sinalizam a angústia de Ribaldo ao lidar com natureza incerta de Diadorim e com aquele “máu amor oculto” que sentia por ele: “Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso?”; “O amor? pássaro que põe ovos de ferro”; “Diadorim era aquela estreita pessoa – não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia”; Dele eu queria saber? Só se queria e não queria.”<sup>693</sup> Essa reflexão embaralhada – espécie de perturbação que questiona a temporalidade e orientação da narrativa<sup>694</sup> – é um dos tantos *pas en arrière* que o narrador emprega para recomençar a história: “Ou conto mal? Reconto”. A partir daí, Ribaldo retoma o fio da história com uma descrição da paisagem idílica: “Ao que nós acampados em pé duns brejos, brejal, cabo de várzea”. E segue relatando aquela estranha lembrança de Diadorim com uma cabaça nas mãos:

Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. ‘Seja por ser, Ribaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...’ – pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. – ‘Bota isso fora, Diadorim!’ – eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. E ficava toda-a-vida com a cabaça nas mãos, era uma cabaça baiana fabricada, desenhada de capricho, mas que agora sendo para nôjo.<sup>695</sup>

Na leitura de Francis Utéza<sup>696</sup>, a cabaça balançada com as duas mãos por Diadorim ecoa sua virgindade escondida e alude à linguagem chula brasileira, como referência ao hímen virginal, e a expressão popular chula “perder o cabaço” corresponde

<sup>691</sup> ROSA, 2015a, p. 484; p. 261.

<sup>692</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>693</sup> Idem.

<sup>694</sup> ROWLAND, 2011.

<sup>695</sup> ROSA, 2015a, p. 61.

<sup>696</sup> UTÉZA, 2016.



a não ser mais virgem. O trecho narrado é, também, a metáfora do desconhecido que sinaliza, na estrutura do romance, quem é o portador do segredo: Diadorim. Mas a simbologia da cabaça é bem mais ampla, seu imaginário ecoa nas religiões de matrizes africanas. Na simbologia dos orixás, a cabaça corresponde ao princípio da fecundação, da geração e do gerado, ou seja, o pai, a mãe e o filho. Segundo Florence Dravet<sup>697</sup>, no culto da Senhora dos Pássaros<sup>698</sup>, a cabaça recebe o nome de “Igbadu” ou “cabaça do universo”, e sua forma dividida em duas partes representa o feminino e o masculino, “[a] metade inferior - o receptáculo - representa o feminino, enquanto a metade superior representa o masculino. O que há dentro não deve ser revelado.”<sup>699</sup> A cabaça de Diadorim, que guarda seu taco de ferro “sem serventia” (outro elemento fálico da personagem), sendo a sua virgindade e segredo é, provavelmente, por extensão, o seu órgão não subscrito e não nomeado, provavelmente seu órgão sem utilidade procriadora, sua zona erótica e autônoma: seu clítoris.

Voltemos àquela visão de Simone de Beauvoir sobre a iniciação sexual de uma mulher, que compreende a zona erógena feminina como um objeto não objetificável – por ser interna, sem “utilidade procriadora” e não fazer sentido para a excitação masculina –, por isso mesmo que ganha valor de mistério. Recordemos que o trecho marcado na edição de Guimarães Rosa destaca esse aspecto da autonomia erótica feminina pelo clítoris: “a mulher conserva durante toda a vida essa autonomia erótica”<sup>700</sup>. É curioso que no momento em que balança sua cabaça com taco de ferro, Diadorim continua firme e fixa sua obstinação de prover guerra com demonstração de prazer em guerrear: “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...’ – pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera.”<sup>701</sup>

A passagem da sexualidade infantil à maturidade dos garotos, por sua vez, na perspectiva de Beauvoir, é relativamente simples: “há a objetificação do prazer erótico que, em lugar de ser realizado na sua presença imanente, é intencionado em um ser transcendente”<sup>702</sup>, e completa: “A ereção é a expressão dessa necessidade”<sup>703</sup>. Na

---

<sup>697</sup> DRAVET, 2013.

<sup>698</sup> Na tradição ioruba e nos cultos de matriz africana no Brasil, como a Umbanda, a Senhora dos Pássaros refere-se a uma sociedade secreta de mulheres poderosas, associadas às grandes mães e que representam o princípio feminino por meio da mobilidade, liberdade e geração.

<sup>699</sup> *Ibidem*, p. 08.

<sup>700</sup> BEAUVOIR, 2009, p. 251.

<sup>701</sup> ROSA, 2015a, p. 61.

<sup>702</sup> BEAUVOIR, 2009, p. 250.

<sup>703</sup> *Idem*.

iniciação sexual de Riobaldo, demonstrada na leitura da passagem da travessia, ocorre no encontro com o Menino, momento da passagem de sua infância para maturidade. Ali Riobaldo sente vontade de ser como o Menino, destemido, o que sugere uma exaltação da atividade masculina. É uma iniciação sugestiva, poética, e em que não há concretização do ato sexual, embora haja muitas referências simbólicas que indiquem o despertar do seu apetite sexual. No entanto, a primeira prática sexual de Riobaldo não é diferente do que habitualmente ocorre com os rapazes virgens, iniciados com mulheres mais velhas. Foi no Curralinho que Riobaldo conheceu Miosótis e Ros'uarda, e foi com essa última, uma turca, filha do seu Assis Wababa e dona Abadia, que aprendeu “as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos [fizeram], no fundo do quintal, num esconso.”<sup>704</sup>

Na expressão de Beauvoir, a objetivação do prazer masculino, preparado desde a infância para o sexo e a dominação, situa-se de maneira totalmente oposta ao prazer erótico da mulher, considerado mais enigmático por refletir a complexidade da situação feminina. Por essa via, ela identifica a situação essencialmente assimétrica entre homens e mulheres. A dinâmica da sociedade patriarcal reservou aos homens uma posição totalmente privilegiada, que procede do seu papel “biologicamente agressivo em sua função social de chefe, de senhor”<sup>705</sup>, atributo pelo qual as diferenças fisiológicas imprimem valor e sentido em suas funções desempenhadas, que serão entendidas, do ponto de vista do existencialismo, como transcendência: “nesse mundo, soberano, o homem reivindica como sinal de sua soberania a violência de seus desejos: diz-se de um homem dotado de grandes capacidades eróticas que é forte, que é potente: epítetos que designam como uma atividade de transcendência.”<sup>706</sup> As mulheres, no entanto, “sendo apenas um objeto”, acabaram por desempenhar atividades “passivas”, qualificadas frequentemente pelo estado *quente* ou *frio*.

Diadorim se mostra bravo guerreiro em praticamente toda a narrativa e, em certos momentos, até goza de sua posição privilegiada como herdeiro da figura paterna por excelência, Joca Ramiro. Ele é a personagem ativa no primeiro encontro com Riobaldo, no porto do Rio-de-Janeiro. Arquiteto do projeto de extermínio do Hermógenes, controlador até mesmo das vontades do amigo, “E ele, o Reinaldo, era tão galhardo garboso, tão governador.”<sup>707</sup> “Astuto” jagunço, constantemente comparado a bicho

---

<sup>704</sup> ROSA, 2015a, p. 103.

<sup>705</sup> BEAUVOIR, 2009, 252.

<sup>706</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>707</sup> ROSA, 2015a, p. 31.

predador, preparado, inclusive, para ser chefe se fosse preciso, pois, com a morte de Medeiro Vaz, até então chefe do bando, Diadorim se candidata ao comando, “– A pois, então, eu tomo a chefia.”<sup>708</sup>, atitude reconhecida por Riobaldo como valente e heroica: “Hê, mandacarú! Ôi, Diadorim belo feroz! Ah, ele conhecia os caminhares.”<sup>709</sup> Mas, na hora da morte, enquanto corpo morto, Diadorim ganha a expressão da desventura feminina, “– ‘A Deus dada. Pobrezinha”. O epíteto que lhe designam é o da subjugação, assinalando a sujeição enquanto outro. Não há uma só linha depois da morte de Diadorim que louve ou que cante o seu ato glorioso de guerreiro, Diadorim ofereceu sua própria vida para o extermínio do mal, no entanto, a frase que lhe resta no fim é de compadecimento e pena: “pobrezinha”. Por fim, a descrição que Riobaldo faz, apoia-se na ideia de passividade, “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia”, *fria*, portanto.

Segundo Anitagrace<sup>710</sup>, o corpo de uma mulher assassinada com uma faca está atravessado pelo falocentrismo, carregado de misoginia e violência. Na voz do narrador, seria como se ele estivesse nos dizendo “sem dizer diretamente: aqui tem o que o senhor quer, o que o senhor ama: o corpo da mulher morta, passiva, impenetrável, perpétua, virgem.”<sup>711</sup> Concordamos com Anitagrace ao reconhecer no corpo morto de Diadorim uma forte crítica do romance de Guimarães Rosa ao patriarcado e à violência sexista, ao passo que a “crítica relacionada ao romance apresenta um curioso silêncio com relação a esta imagem.”<sup>712</sup>

Corpo apresentado como virgem, concessão feita pelos encargos da guerra, “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...”<sup>713</sup> A saída dessa “situação” de passividade e assujeitamento se dá mediante seu *ethos*, Diadorim possui uma vida nômade de jagunço, cavalgando de lugar em lugar, “[a]legria do jagunço é o movimento galopado”. Diadorim vive de outro modo a condição feminina no sertão brasileiro. Arriscamos dizer que seria um modo de existência em direção à transcendência, nos termos do que propõe Beauvoir:

---

<sup>708</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>709</sup> Idem.

<sup>710</sup> ANITAGRACE, 2005.

<sup>711</sup> ANITAGRACE, 2005, p. 124.

<sup>712</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>713</sup> ROSA, 2015a, p. 489.

A experiência erótica é uma das que revelam aos seres humanos, da maneira mais pungente, a ambiguidade de sua condição; nela eles se sentem como carne e como espírito, como o outro e como sujeito. É para a mulher que esse conflito assume o caráter mais dramático, porque ela se apreende inicialmente como objeto, porque ela não encontra de imediato uma autonomia segura no prazer; ela precisa reconquistar sua dignidade de sujeito transcendente e livre, assumindo sua condição carnal: é um empreendimento difícil e cheio de riscos, no qual fracassa frequentemente.<sup>714</sup>

Em Diadorim podemos identificar o desejo de transcendência em diversos aspectos. O seu posicionamento enquanto homem que vai desde o comportamento, os traços, os trajes masculinos e, sobretudo, o seu reconhecimento enquanto homem perpassa por essa difícil “conquista de sua dignidade”, como fala Beauvoir. Difícil transcendência uma vez que a sociedade machista, o patriarcado sertanejo e a maioria das religiões rejeitam pessoas trans ou travestis, demonizando sua identidade de gênero. A vivência de Diadorim surge para além dos conceitos de mulher e de homem, concepção por si só indicadora da transcendência, sobretudo daquela que trata da androginia divina. A personagem transcende as diretrizes ortodoxas do gênero, vive a feminilidade sem a necessidade de se identificar como mulher, ou vive enquanto homem engendrando aspectos poéticos, contemplativos e vaidosos, demonstrando que mesmo o masculino pode estar atravessado pela sensibilidade. Impossibilitada de ser mulher cisgênero num sertão de valores cristãos e conservadores, Diadorim mantém-se consciente de sua condição, o que leva a expressar as seguintes frases: “Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que carece de ser diferente, muito diferente...”<sup>715</sup> e “mulher é gente tão infeliz...”<sup>716</sup>

Nossa postura metodológica percorreu a dimensão mitopoética de Diadorim via imaginário, e desse modo entendemos, também, que o desejo de transcendência de Diadorim é reconhecível no conhecimento sobre os pássaros e acessa aquela simbologia ascensional do voo que acessa, de certo modo, o sublime, e é assim que Riobaldo a relaciona à transcendência: “[a]quela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado.”<sup>717</sup> Ensinar a “visão dos pássaros” ao amigo não

---

<sup>714</sup> BEAUVOIR, 2008, p. 270.

<sup>715</sup> ROSA, 2015a, p. 99.

<sup>716</sup> *Ibidem*, 149.

<sup>717</sup> *Ibidem*, 2015a, p. 163.

deixa de ser uma indicação para a transcendência que espelha do mesmo modo o interesse de Guimarães Rosa.

Diadorim igualmente transcende pelo seu desejo pessoal de vingança. Vingiar o assassinato do pai, Joca Ramiro, não como um ato arbitrário e intempestivo, mas como um ato pensado, meditado e refletido, como impulso motivacional para a manutenção da vitalidade. Sabemos que a questão da relação da vingança com a transcendência é tão antiga quanto a própria Bíblia – a judaico-cristã reitera continuamente o tema. O esquecimento ou afastamento do ser humano de Deus é o que provoca a ira e a conseqüente “vingança” divina. O que era uma vindita pessoal de Diadorim (a morte de seu pai) passa a ser uma causa coletiva. Incitado por ele, Riobaldo e seu bando motivam-se, ele a fazer o pacto, o bando a atravessar o intransponível Liso do Sussuarão e, depois, a atacar Hermógenes.

Por fim, a proposta de um Diadorim *trans* demonstra essa tentativa de saída como outro modo de existir, incluindo outro modo de relação amorosa. Caberia inclusive, sob os aspectos de gênero que aqui expusemos, revisitarmos a tópica do amor em *Grande sertão: veredas* sob o ponto de vista de um Diadorim como homem *trans*, pensamento que reelaboraria a tradição do par amoroso na estrutura do romance de Guimarães Rosa, e que colocaria em questão um modo de se relacionar com o outro que não se enquadra na visão romântica e idealizada do amor esponsal pelo qual a vida de Riobaldo se deixa levar. Algo que se distanciaria da presunção da diferença sexual – que está baseada na dicotomia homem e mulher e da qual prescinde a correlação desejo, gênero e sexo – em direção a uma abertura para outras formas de amor, algo que se aproxime possivelmente de um amor em forma de amizade.

O senhor releve e não reprove. Demasias de dizer sobem com as lembranças da mocidade. Não estou contando? **Pois minha vida em amizade com Diadorim correu por muito tempo desse jeito. Foi melhorando, foi. Ele gostava, destinado, de mim. E eu — como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei?** Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim.<sup>718</sup>

E assim, infinitamente, a literatura se faz em velamento e desvelamento, como arte que produz realidade e fantasia e que transborda da ficção para a vida. Estamos habitualmente acostumados a ler segundo nossos modelos construídos a partir de

---

<sup>718</sup> ROSA, 2015a, p. 163.

estruturas fixas, das quais fazem parte personagens correlativas às matrizes cisgênero e heteronormativas. Mesmo a crítica literária não está protegida desse pressuposto formativo. Demonstramos, porém, que uma obra de arte, e a literatura como tal, acompanha as transformações socioculturais e que as novas gerações de críticos possuem potência para abrir flanco em questões consideradas como já consolidadas. Ocorre que a “megeira cartesiana”, para retomar uma expressão de Guimarães Rosa, ocupou-se dos polos, pensando nas bases de modelos dicotômicos e dimorfismos: sujeito e objeto, alto e baixo, elevado e inferior, masculino e feminino, homem e mulher, heterossexualidade e homossexuais. Essas três últimas dicotomias são nada mais do que eixos maiores dos regimes coloniais e patriarcais. O nosso desafio esteve em demonstrar que o gênero não se reduz a sexo, e que a revelação do “corpo de uma mulher, moça perfeita” em *Diadorim*, não a encerra numa categoria fechada uma vez que a personagem demonstra tantas vezes seus aspectos sobrepostos, tantas vezes indefinidos, múltiplos e abertos em interpretações.





Considerações  
**FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ela era. Assim como se  
desencantava num encanto mais temível.*  
Guimarães Rosa<sup>719</sup>

*Se a forma é fluida o 'sentido' é mais ainda*  
Nietzsche<sup>720</sup>

A escolha por investigar as aparições de Diadorim surgiu da vontade de empreender uma busca estética e de gênero em *Grande sertão: veredas*. A temática foi se delineando por meio de uma perspectiva fenomenológica, constituída por uma relação de valores aproximativos, isto é, em todo o percurso nos empenhamos em manter a dúvida como gesto de pesquisa. Quanto à parte descritiva, narrativa e analítica da tese, estas consistiram-se numa proposta contemplativa e reflexiva sobre nossas questões, sem visar, portanto, formulações categóricas ou decisivas. Ademais, o próprio objeto de nossa análise, Diadorim, apresentou seu caráter aberto e múltiplo em interpretações.

A discussão teórica mediada pelas imagens e pelo imaginário foi central para nossa pesquisa porque nos permitiu encontrar o jogo de oscilação de Diadorim, próprio de sua dinâmica em mostrar e esconder, velar e revelar, assim como o propõe Didi-Huberman nos seus ensaios sobre as aparições, em que elabora uma teoria da imagem fundamentada na ideia de mobilidade rítmica, tal qual a batida das asas de uma borboleta: “a imagem borboleteia”.

Pensar Diadorim por meio das aparições foi uma proposta estética pela qual conseguimos identificar três diferentes modos de manifestação dessa dinâmica: Primeiro, as aparições ocorrem via lembrança do narrador e diz respeito ao modo como ele elaborou estrategicamente as entradas da personagem no fluxo da história, isto é, o modo como pensou nos intervalos, nas passagens, nos saltos e nas entradas e saídas de Diadorim. Vimos que Diadorim é apresentado como um personagem enigmático porque seu comportamento também varia entre proximidade e distância, que ora surge carregado de poesia e lirismo, remetendo àquela imagem da musa literária da qual Beatriz de Dante é

---

<sup>719</sup> ROSA, 2015a, p. 485.

<sup>720</sup> NIETZSCHE, 1998, p. 66.



o emblema clássico de um feminino motivador, e ora desaparece, reforçando a angústia e vazio de sentido daquela fisionomia ambígua: “E, Diadorim, que vinha atrás de mim uns metros, quando virei o rosto vi meu sorriso nos lábios dele”; “Mas, então, quando mirei e não vi, Diadorim se despartou de meus olhos. Afundou no grosso dos outros. Ai-de! hei: e eu tinha mal entendido.”<sup>721</sup> Por sua habilidade em ocultar-se, associamos o seu comportamento ao dos animais que sabem se camuflar, como os *phasmas*<sup>722</sup>, palavra-conceito que se vincula à ideia de visão como uma aparição, que também corresponde ao modo como a personagem é apresentada. É, inclusive, mediante esse fenômeno da imagem como um clarão que irrompe pela memória que Diadorim faz sua primeira entrada no romance: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele [...] sentimento meu ia-voava reto para ele...”<sup>723</sup>, reforço de um Diadorim como um lampejo, *vultus* ou como um fantasma. Pela recordação póstuma, sua presença no romance só é possível pela memória do narrador, e como tal, sujeito aos lapsos, idealismo e autoengano: “Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz. Também, o que é que vale e o que é que não vale? Tudo.”<sup>724</sup> Diadorim também aparece nos sonhos de Riobaldo e às vezes se faz como uma sensação, sentimento ou premonição, outras, se torna a figura idealizada e protetora, pois há momentos em que surge como um herói que salva o amigo de suas perturbações: “Diadorim me chamou, pegando em meu braço. Diadorim vigiou aquelas diferenças: ele temeu; temeu por minha salvação, a minha perdição.”<sup>725</sup>

O segundo modo dessa estética da aparição ocorre de maneira temporal, na qual a forma e o conteúdo extrapolam a obra e passam a se relacionar com o momento da leitura, da crítica especializada e com outros contextos com os quais têm potência em alcançar. Nisso está implicada a sua resistência e sobrevivência em um percurso histórico-cultural e simbólico. Foi por essa ótica que articulamos a noção de *imagem dialética*, que também não deixa de ser um lampejo, mas que se faz no paradoxo do tempo entre presente e passado. Assim, a personagem, no lastro de sua própria história de vida, se faz na sedimentação de suas várias fisionomias: A beleza dos pássaros que expressa o erotismo de um corpo nem todo feminino nem todo masculino; a bravura de guerreiro, cuja “razão

---

<sup>721</sup> ROSA, 2015a, p. 434; 457.

<sup>722</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998.

<sup>723</sup> ROSA, 2015a, p. 29.

<sup>724</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>725</sup> *Ibidem*, p. 379.

era do estilo acinte” e da qual deriva sua filiação às donzelas-guerreiras; a fisionomia andrógina marcada na lembrança pela figura do Menino que acendeu o desejo sexual de Riobaldo e o iniciou na vida adulta; a figura diabólica que atormenta a liberdade do narrador, que logra uma realidade e que se metamorfoseia em diferentes personalidades, contratante no pacto feito com Riobaldo para acabar com o assassino do pai e livrar o sertão do mal; a figura materna que surge na visão do narrador como uma Nossa Senhora, e que vai de santa à demônio; o homem “macho”, “mandacaru” que nasceu e foi batizado como Maria Deodorina, mas escolheu para si o nome social de Reinaldo, motivo do conflito sexual de Riobaldo e que produz abalos em sua heterossexualidade constituída, e, hoje, endossa as leituras transgênero no romance de Guimarães Rosa. Todo esse conjunto de faces e rostos foram apresentados como imagens de assombro e fascínio no *Grande sertão: veredas* porque são formulações míticas e poéticas ao mesmo tempo que acessam questões polêmicas na sociedade heteropatriarcal do sertão brasileiro, por isso também foram o motivo do desejo reprimido e da repulsa de Riobaldo. O jogo que oscila entre as imagens de assombro e fascínio, que exala na superfície do texto, não deixa de ser uma provocação criativa do autor, incômodo de Riobaldo que reflete nos leitores e na crítica. Assim, uma das intenções do nosso trabalho foi buscar circundar um pouco esse jogo de contradições e paradoxos que transitam do simbólico e ficcional à “realidade” e que aqui designamos de complexidade criativa.

É, portanto, por meio da ideia de complexidade criativa que entendemos o emaranhado de coisas que formulam a personagem Diadorim, na qual figuram os efeitos estéticos do paradoxo, da reversibilidade e da multiplicidade, estes de caráter aberto, sobretudo. Ademais, o ato criativo de Guimarães Rosa parece retomar a sentença de Horácio em sua *Arte Poética: ut pictura poesis*, cujo aspectos imagéticos intervêm e transbordam para a poesia do autor, e vice-versa. Tal confluência se faz na sobreposição de temas universais e regionais da mitologia, da vida cotidiana e rural com mundo natural e selvagem, das interferências de obras universais da cultura com aspectos simbólicos do sertão rosiano, e por tantos outros atravessamentos possíveis que esvaem do texto e potencialmente se movem com o tempo e com diferentes leituras.

Por fim, o terceiro modo de aparição dá-se na dimensão autobiográfica, na confluência entre vida e obra. Por essa via, Diadorim aparece na fisionomia do autor como uma personagem que assenta-lhe uma máscara enigmática, como demonstra a própria biografia de Guimarães Rosa. Personagem que perturba não só o narrador, mas, sobretudo, a ordem vigente e tudo o que se coloca como limite ou sistema normativo, de

regras e convenções, como o sistema linguístico que o próprio autor abala na atitude criativa de fundir em Riobaldo a figura de um jagunço com um letrado. E em Diadorim a fusão estética daquela ambiguidade desconfortante: “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!”<sup>726</sup> A temática das aparições evidencia, portanto, a multiplicidade de configurações pelas quais Diadorim pode ser analisada e interpretada. Ao longo do trabalho as três dimensões unem-se sem ordem ou esquema de valor, mas como camadas porque se sobrepõem e justapõem numa ideia que visa profundidade e ampliação das perspectivas de leitura.

Nosso objetivo central foi apresentar uma quinta tipologia para a sistematização de Willi Bolle, cujo diagrama analítico endossou o caminho que tomamos na pesquisa, versado nas questões de gênero. Propomos um passo adiante para tese de Bolle, a de que o *Grande sertão: veredas* é um romance de formação do Brasil, e como tal espelha uma sociedade sexista que preserva a ordem de uma heteronormatividade consentida, fundamentada e constituída dentro de representações e valores de um sistema patriarcal e cristão. Na ordem dessa heteronormatividade se compartilham preceitos morais que refletem o conservadorismo ligado, sobremaneira, ao universo agrário, ambientado em uma atmosfera familiar profunda, na qual os papéis sociais estão bem delimitados e demarcados: esposa, pai, filho, filha. E ainda estabelece o lugar para as personalidades detentoras de poder (os coronéis, delegados, os padres e chefes jagunços), além de definir o lugar das prostitutas, dos negros, dos degredados e de tantos outros que guardam a história colonial do Brasil. Para nós, Guimarães Rosa delinea esse universo cultural sob um fio de ligação no qual todos estão conectados e do qual comungam, que é o elo simbólico, mítico e religioso.

Nesse contexto, o gênero em *Grande sertão: veredas* e, sobretudo, o que é abalado pela formulação estética de Diadorim, se faz pela desestabilização daquela ordem vinculada aos dimorfismos e binarismos principalmente. A presunção de que o sexo corresponde ao gênero e a ideia de que o desejo sexual e erótico prescinde de uma correspondência entre homem e mulher é, portanto, perturbada. Guimarães Rosa lança a questão para o nível simbólico, como o vimos a correlação que faz de Diadorim com as veredas – chão argiloso movediço e traiçoeiro – que reflete o verde arenoso dos olhos da personagem; a relação com as águas e o motivo da travessia, “[m]edo e vergonha. A

---

<sup>726</sup> Ibidem, p. 126.

aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo”<sup>727</sup>, ecoando o sentimento que Riobaldo tem da estreita relação com o amigo de “semelhante natureza” e “macho igual em suas roupas e suas armas”; além do aspecto diabólico que logra uma semelhança e que seduz o narrador de maneira sibilante como o fazem as serpentes. Enfim, a questão de gênero encontra-se implicada na perspectiva simbólica e imaginária do romance, na qual os elementos e os motivos: água, fluxo, terra, movimento, ar, neblina, voo e transcendência fundem-se na performance de Diadorim, correspondendo, assim, ao espaço ambíguo e intermediário, o que nos permitiu empreender aproximações com às noções *queer* e *trans*.

Embora Guimarães Rosa não tenha comentado publicamente ou explicitamente uma intenção subversiva em discutir sexo e gênero, nos parece claro que há, em *Grande sertão: veredas*, uma ruptura da ordem biológica em direção a uma abordagem histórica, cultural e possivelmente ligada aos preceitos existencialistas e construtivistas que estavam em voga na Paris de 1949. A formulação que encerra o romance, que vai de uma questão teológica para outra de ordem antropológica: “O diabo não há existe é homem humano – travessia”, tangencia um pouco essa problemática do mesmo modo que reflete o pacto amoroso encoberto em forma de amizade, afinal, tanto Diadorim quanto Riobaldo, enquanto jagunços do sertão, experimentaram os arroubos de uma relação amorosa, envolvida em ciúmes, segredos, medos e aventuras. Do pacto de Riobaldo nas *Veredas Mortas* ao desfecho da história, com a morte de Diadorim, o que fica é a jornada da experiência – a travessia – composta pelo amor impossível entre dois homens.

Julia Kristeva, na esteira de Beauvoir, afirma que a proposição filosófica presente na publicação de *O segundo sexo* produziu “uma verdadeira revolução antropológica”, porque além da livre escolha, expressa “uma corajosa definição da transcendência como liberdade.”<sup>728</sup> Ademais, o contato de Guimarães Rosa com o texto *L’initiation sexuelle de la femme*, de Simone de Beauvoir, foi o elemento inesperado e “inédito” no decurso de nossa pesquisa, e curiosamente pouco abordado pela fortuna crítica. Tal descoberta nos permitiu desdobrar um conjunto de proposições que partem de “uma abordagem totalmente libertária” da autora, conforme a descreve Kristeva, e que consiste em não se resignar ao mundo, nem mesmo consentir com a dominação e o controle falocrático, mas, no lugar disso, adotar uma postura consciente e lúcida em direção à autonomia e à

---

<sup>727</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>728</sup> KRISTEVA, 2019, p. 43.

liberdade. É, portanto, esse poder da liberdade pela superação de si que Beauvoir denomina de “transcendência”. Vimos que as falas “sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” e “mulher é gente tão infeliz” exteriorizam essa consciência de Diadorim relativa à ordem de violência e sexismo vigente no sertão. Tais expressões correspondem ao paradigma da diferença sexual<sup>729</sup>, que foi ponto de reflexão para a nossa proposta de um Diadorim transgênero.

A partir daí, a problemática da revelação do sexo de mulher ganha dimensões mais profundas por meio de outros operadores epistemológicos, e se contrapõe ao ponto de vista da crítica canônica, que considera a “descoberta” do sexo de mulher como solução para o problema da homossexualidade de Riobaldo, pois redime seu desejo homoerótico, o que acaba por não tratar devidamente o assunto, conforme demonstramos via a crítica do silenciamento temático em *Grande sertão: veredas*. O segredo velado é apresentado do ponto de vista de Riobaldo, afinal só sabemos de Diadorim pela visão idealizada do narrador. De tal modo, caberia questionar: Por que acreditar que Diadorim revelaria o seu sexo biológico e determinado no nascimento se a história é contada a partir de um narrador dramático, que vivencia as fantasias do mundo, e que já se encontra distante dos fatos ocorridos? Afinal, é Riobaldo mesmo que se mostra levado pela imaginação: “Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido na fantasia da ideia.”<sup>730</sup>

Essa problematização do gênero de Diadorim é de caráter aberto, principalmente porque reflete os paradoxos e as aporias do romance, mas que permite elaborar diversas variações que subvertem os binarismos: a de um masculino que matiza um feminino sem necessariamente intencionar uma definição dos polos mais extremos; ou de um feminino atravessado pelo masculino e de um masculino atravessado pelo feminino, assim como Riobaldo demonstra com uma postura poética e encantada pelo mundo; ou além, de um feminino que incorpora o masculino sem abandonar os seus aspectos femininos. Variações que ecoam na declaração do autor, “O Diadorim do *Grande sertão* sou eu”, que, por contiguidade, faz-se o emblema desse atravessamento e na qual estaria implicada uma alteridade, porque diz respeito a um sujeito afetado, que se deixa atravessar pela perspectiva do outro como faz Riobaldo ao receber as influências do amigo: “– já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garôa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o

---

<sup>729</sup> PRECIADO, 2020.

<sup>730</sup> ROSA, 2015a, p. 567.

céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...”<sup>731</sup>

Vimos que essa relação amorosa abre-se para outros modos de relacionamento, mais fluidos e circulares; menos fixos, impositivos ou controladores, algo que se relacionaria àquela imagem de um Diadorim *lusfús*. Novamente percebemos um tratamento estético de Guimarães Rosa ao tencionar os limites das bordas. Desse modo, as noções de intermediário ou imagem entre, mostraram-se como outra elaboração criativa que nos permitiu a aproximação da ideia de transgeneridade. Do nosso ponto de vista, a imagem *trans* do livro vai dos aspectos estéticos para o social, cuja expressão ambígua e indefinida não recebe nomeação porque não cabe no horizonte semântico e de experiências vividas do narrador, o que o leva a dizer: “muita coisa importante falta nome”.

Silviano Santiago<sup>732</sup>, ao falar do corpo selvagem que é o *Grande sertão: veredas*, estaria, portanto, colocando em questão a sua amplitude temática. Por isso, questões como a homossexualidade ou a bissexualidade de Riobaldo poderia ser mais explorada nesse trabalho, também dentro dos estudos de recepção ligados aos grupos LGBTQIA+, sobretudo na proposição de um romance gay, como propõe Daniel Balder; caberia, também, aprofundar a relação da virgindade de Diadorim criptografada na canção de Siruiz; também a relação amorosa de Maria-da-Luz e Hortência no Verde-Alecrim, do qual poderia derivar um estudo mais detalhado sobre um matriarcado em detrimento dos modelos patriarcais; além das correlações entre o romance e as religiões de origem africanas por meio da expressão “Diadorim no sistema pelintra”, ideia pouco debatida por nós aqui, mas que endossa a visão de Diadorim com características e atitude masculinas. Porém, optamos pela relação imagético-reflexiva que um Diadorim transgênero é capaz de provocar, mediado por um ângulo polissêmico que, para nós, foi como acessar sua potência criativa enquanto imagem aberta e infinita em sua capacidade interpretativa.

Por fim, buscamos outras leituras num sistema de valores aberto e dialógico com as transformações *no tempo* e *do tempo*, como é o caso da literatura. Por isso, quando olhamos para Diadorim na ordem de um paradigma *trans* ainda cabe perguntar: Até onde tal interpretação consegue alcançar? E de que maneira outros paradigmas e outras epistemologias podem instaurar diferentes leituras para a questão sexo-gênero em *Grande*

---

<sup>731</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>732</sup> SANTIAGO, 2017.

*sertão: veredas?* Acreditamos, então, que tal questão de gênero, se olhada separadamente da dimensão mitopoética, perde por deixar de lado não só a noção ampliada do paradigma *trans* como também, e essencialmente, a de transcendência, que vai de uma visão simbólica à constante busca do narrador mediada por Diadorim, que seria o seu encontro com a liberdade, afinal: “Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o bêco para a liberdade se fazer. Sou um homem ignorante. Mas, me diga o senhor: a vida não é cousa terrível? Lengalenga. Fomos, fomos.”<sup>733</sup>

---

<sup>733</sup> ROSA, 2015a, p. 254.

## REFERÊNCIAS

### I- Textos de João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Ed. especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

ROSA, João Guimarães. *Estas Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas* (Edição em quadrinhos). Roteiro de Eloar Guazzelli e ilustração de Rodrigo Rosa. Rio de Janeiro: Globo, 2014.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. O verbo e o logos: discurso de posse. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa por ele mesmo: o escritor no meio do redemoinho. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, p. 77-93, 2006.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. [Entrevista a Günter W. Lorenz]. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: INL, 1983. (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 62-97.

### II- Demais referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 1ª ed. Brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bossi; revisão da tradução dos novos textos Ivone Castilho. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: O homem e o animal*. Lisboa: Edições 70, 2012.



AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

AGUIAR, Flávio. As imagens femininas na visão de Riobaldo. *Scripta* (Belo Horizonte), vol. 2, n. 3, pp 121-126.

ALMEIDA, Ana Maria de. O tema da mãe terrível em João Guimarães Rosa. In: *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Org.: Lauto Belchior Mendes e Luiz Claudio Vieira de Oliveira. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários UFMG, Ed. UFMG, 1998.

ALVARENGA, Octavio Mello. “Grande Sertão: Veredas”. In: *Correio da Manhã*, Seção: Livros na mesa. 10 de novembro de 1956.

ALVES, Cristiane. *Diadorim – anjo ou demônio?* In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre: PPG-LET-UFGRS. v. 04, n. 02 – jul/dez, 2008.

ALBUQUERQUE, Renata. *Diadorim e Hermógenes: jogo de duplos e espelhamento em Grande sertão: Veredas*. In: *Revista Gatilho – USP*, v. 4, São Paulo, 2006.

ALBUQUERQUE, Ana Luiza. Novo ‘Grande Sertão’ reflete a era Bolsonaro com milícias e tem Diadorim não binário. In: *Folha de São Paulo*, Seção Ilustrada. 03 de jan. de 2022. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-nao-binario.shtml?utm\\_source=sharenativo&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=sharenativo](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-nao-binario.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo). Acesso em: 25 de jan. de 2022.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*: Mário de Andrade. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes. Brasília: Iphan, 2015.

ANITAGRACE, Joyce. O nome da filha: Sexualidade, identidade e o ato de narrar em Grande Sertão: Veredas. In: *Luso-Brazilian Review* 42: 2 University of Wisconsin System, 2005, p. 110-133.

ARISTÓTELES. *A poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos* CEBRAP (São Paulo), n. 40, pp. 7-29, 1994.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

AUERBACH, Erich. *Le culte de passions: Essais sur le XVIIe siècle français*. Paris: Macula. 1998.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Versus, 2007.

BALDER, Daniel. “El narrador deslocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en Grande sertão: Veredas”. *Revista de la Facultad de filosofía y humanidades*,

*Universidade de Chile*, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

BARROS, Maria Gazola Pessoa. *Estudo do léxico de João Guimarães Rosa na tradução italiana de Grande Sertão* (2011), de Marília Gazola Pessôa Barros. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

MARRA, Laísa. Diadorim trans? Performance, gênero e sexualidade em 'Grande Sertão: Veredas'. In: *XIV Semana de Letras da UFOP*; I Simpósio Nacional de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2016, Mariana (MG). Anais da XIV Semana de Letras da UFOP; I Simpósio Nacional de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Mariana: ICHS, 2016. v. 1. p. 330-342.

BATISTA, Edilene Ribeiro. Análises comparativas entre as donzelas guerreiras Diadorim e Monja Alferez. In: *Interdisciplinar*. Universidade Federal de Sergipe - UFS. Ano XI, v.25, mai./ago. p. 157-168, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BEAUVOIR, Simone. L'initiation sexuelle de la femme. In: *Les Temps Modernes*. Directeur: Jean-Paul Sartre. 4<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 43. Paris: TM, maio de 1949.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet, 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BESSA, Leandro. *Imagens fantasmas e o imaginário da putaria: aproximação a um pensamento feminino para a estética e a comunicação*. 2015. 117 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BESSA, Leandro. *Imagens e Imaginários de Diadorim: uma perspectiva queer em Grande sertão: veredas*. In: *XV Congresso Internacional da ABRALIC*. Brasília: UnB, 2019. (p. 1687-1689)

BIZARRI, Edoardo & Guimarães Rosa, João. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor Italiano*. São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.

BROCK, Ashley. *The Queer Temporality of Grande Sertão: veredas*. In: Chasqui - Revista de literatura latino-americana. N. 47.2, novembro de 2018. p. 190-203.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CABRAL, Mauro. La paradoja transgênero. In: *Boletín Electrónico del Proyecto Sexualidades, salud y derechos humanos en América Latina*, n. 18, p. 97-104, 2006.
- CALLADO, Antonio et al. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CAMARGO, Frederico A. C. *Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo: Programa de teoria literária e literatura comparada (FFLCH/USP). São Paulo, 2013.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagens & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e Antítese*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Ediouro, 2005.
- CASTRO E SILVA, G.; DRAVET, F.; BESSA, L.. “Diadorim sou eu” e o problema biográfico de Guimarães Rosa. In: *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 41, n. 2, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8663412>. Acesso em: 3 fev. 2022.
- CASTRO, Gustavo; BESSA, Leandro. Crítica do silêncio temático em *Grande sertão: veredas*. In: *Mídia e Cotidiano – Revista do Programa em Mídia e Cotidiano da UFF*. V. 14 n. 2. Rio de Janeiro: UFF, 2020.
- CASTRO, Gustavo; MORAES, Vanessa (org.). Imaginário de Infinito em Guimarães Rosa. In: *Nove Imaginários do INS*. Brasília: Fac Livros, 2018, pp 41-52.
- CASTRO, Gustavo; DRAVET, Florence. *Comunicação e poesia: itinerários do aberto e da transparência*. Brasília: UnB, 2014.
- CASTRO, Gustavo. “O Aberto como fundamento da Comunicação”. In: DRAVET, F.; CASTRO, G., CURVELLO, J.J.(org.): *Os Saberes da comunicação: dos fundamentos aos processos*. Brasília: Casa das Musas, 2007, p. 47-59.
- CASTRO, Gustavo. *O mito dos nós: Amor, arte e comunicação*. Brasília: Universa e Casa das Musas, 2006.
- CASTRO, Nei Leandro. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- CAVALCANTI, Raïssa. *Mito das Águas: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CHAR, Marie-Claude; CENTENO, Y. K. *René Char – este fanático das nuvens*. Lisboa: Edições Cotovia, 1995.

- COELHO, Marco A. T. As diversas vidas de Zé Bebelo. In: *Estudos Avançados*, 17 (49), Scielo, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300021>. Acesso em: 30 de março de 2022.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. (Coleção primeiros passos). São Paulo: Brasiliense, 2006.
- COSTA, Ana Luiz Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*. Tese de doutorado, UERJ, 2002.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de canudos*. Organização de Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê, 2001.
- DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão: Arlindo Daibert*. Belo Horizonte: UFMG; Juiz de Fora: UFJF, 1998.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de João Guimarães Rosa [a] Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DEMOULIÉ, Camille. *Le désir: Thème de culture générale*. Paris: Dunod, 2019.
- DERRIDA, Jaques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DIAS, Belidson; BARRETO, Carla. Mapeamento: fronteiras queers, memórias e histórias. In: *O I/Mundo da Educação em Cultura Visual*. Brasília: UnB, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Phasmes: Essais sur l'Apparition I*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Imagem sobrevivente: A história da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg*, Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Falenas: Ensaio sobre a aparição*, trad. A. Preto, V. Brito, et. al., KKYM, Lisboa, 2015.
- DRAVET, Florence. *A formação das imagens do feminino na cosmologia da umbanda e sua manifestação no imaginário brasileiro*. In: XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), Universidade Federal da Bahia, junho de 2013.
- DRAVET, F. e CASTRO, G. “A mediação dos saberes e o pensamento poético”. *FAMECOS* nº 32, Porto Alegre, abril de 2007.
- DRAVET, Florence; BESSA, Leandro et all. *Pombagira: Encatamentos e Abjeções*. Brasília: Casa das Musas, 2016.
- DORVAL, Camila Canali. *Diadorim: Sereia silenciosa e silenciada do sertão*. In: Anais da XI Semana de Letras – O Cotidiano das Letras, org. Jocelyne Bocchese. PUC-RS, 2011.

- DOSSE, François. *A saga dos intelectuais franceses, volume 1: à prova da história (1944-1968)*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.
- DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Seminário Internacional Guimarães Rosa – Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2003.
- DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Seminário Internacional Guimarães Rosa – Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2007.
- DUCROT, O; TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- DURAND, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução: René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Tradução: Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: edições 70, 2000.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2018.
- FERNANDEZ, Dominique. Le Sertão des désirs. In: *Le Nouvel Observateur*. 7-13 fev. 1991, p. 99.
- FERNANDEZ, Dominique. *Homossexuel*. Académie Française, bloc-notes de juillet de 2015. Disponível em: <https://www.academie-francaise.fr/homossexuel-0>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.
- FERNANDES, Marcos Aurélio. Arte e verdade: Uma meditação fenomenológica a partir de Paul Klee. In: *Revista Educativa*. v. 12, n. 2, p. 323-338, jul/dez. Goiânia, 2009.
- FERREIRA, Cláudia Falluh Balduino. “Diadorim, Meu Amor’ ou o Narciso afogado: o mito do andrógino e ritos de passagem em *Grande Sertão: Veredas*”. In: *Revista Criação & Crítica*, n. 8, 4/2012. Brasília: UnB, 2012.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, Brasília: Unb, 2011. p. 119-135. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9082>. Acesso em: 05 de jan. de 2022.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin dite Alexina B*. Paris: Gallimard, 2014.
- FRAGATA, Júlio. *Problemas da Fenomenologia de Husserl*. Braga (Portugal): Livraria Cruz; 1962
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [Das Unheimliche]. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidades no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia, de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GULLAR, Ferreira. “Escritores que não conseguem ler “Grande Sertão - Veredas”. In: *Revista Leitura* (RJ), Edição 16, ano 1958, p. 50-A
- CRENSHAW, Kimberlé. *Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color*. *Stanford Law Review*, Vol. 43, N°. 6, jul., 1991, pp. 1241-1299.
- HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad Femenina*, Barcelona: Egales, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HAZEL, Rowley. *Tête-à-tête: The lives and loves of Siomne de Beauvoir and Jean-Paul Sartre*. Londres: Vintage, 2007.
- HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

- HEIDEGGER, Martin. *Caminhos na Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Maria Sá Cavalcanti. 15ª ed. São Paulo: Vozes, 2005.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes – 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2009.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *A Filosofia como Ciência de Rigor*. Coimbra: Atlântida, 1965.
- IRIGARAY, Luce. Ce sexe qui n'en est pas un. In: *Les Cahiers du GRIF*, n 5, 1974. Les femmes font la fête font la grève. pp. 54-58.
- JARDIM, Alex Fabiano Correia. *Gilles Deleuze à sombra das veredas: o afeto e o duplo como forma de vida no romance de Guimarães Rosa*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.
- JESUS, Jaqueline Gomes et al. *Transfeminismo: Teorias e práticas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- KIRKPATRICK, Kate. *Simone de Beauvoir: uma vida*. Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Beauvoir Presente*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- LACAN, Jaques. *O seminário, livro 8: a transferência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Chroniques d'un amateur de sciences*. Paris: Presses de Mines Paris, 2006.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Ensaio de Filosofia*. Organização de Márcia S. C. Schuback. Vozes, 1999.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar, Volume II*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- LIMA, Luiz Costa. *O sertão e o mundo: termos da vida*. In: por que literatura. Petrópolis: Vozes, 1969, p. 71-97
- LIMA, Luiz Costa. *A expansão orgânica de um escritor moderno*. Diálogos, 8. São Paulo, Sociedade Cultural Nova Crítica, nov 1957, p. 71-89.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LOURO, Guaciara Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

- LOURO, Guaciara Lopes. Teoria Queer: Uma Política Pós-Identitária para a Educação. In: *Revista Estudos Feministas*. V.9 n. 2. Florianópolis: IFCH, 2001.
- MAIA, Helder Thiago. Transgressões Canônicas: Queerizando a Donzela-Guerreira. In: *Cadernos de literatura comparada*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa N. 39 – 12/2018, pp. 91-108.
- MACHADO, Ana Maria. *O Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. “O imaginário é uma realidade”. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, agosto, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo retorna: Formas elementares da pós-modernidade*. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. São Paulo: Schwarcz, 2021.
- MARINHO, Marcelo. *GRND SRT~: vertigens de um enigma*. Letra Livre (Campo Grande) | Universidade Católica Dom Bosco (Campo Grande), 1ª. Edição, 2001.
- MATINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2020.
- MEDEIROS, Lígia Regina Calado. *Ave Diadorim: Imagética da mulher em Grande sertão: veredas*. Curitiba: Appris, 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos: seleção de textos de Marilena de Souza Chauí*. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984
- MEYER, Marlyse. (1973). “O Que é, ou Quem Foi Sinclair das Ilhas?” In: *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (14), 37-63.
- MIRANDA, Wander Melo. *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*. Recife: Cepe, 2019.
- MOIRA, Amara. *Sobre aquele “monstruoso corpo de delito”*: Um amplo panorama de personagens transexuais na literatura brasileira. Suplemento Pernambuco, dez. 2018. (p. 18-19)
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: INL, 1983. (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 47-61.
- MONTELLO, Josué. *Diário Completo*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.



- MORAES, Vanessa Danielle de. *Passagens abjetas*. Florianópolis: Editora Papa-Livros, 2011.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia e sabedoria*. Tradução: Edgar de Assis Carvalho. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2008.
- MORIN, Edgar. Método 3. *O conhecimento do conhecimento*. Tradução: Juremir Machado da Silva. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: Outras Veredas do Grande Sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre Grande sertão: veredas. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 fev. 1957. Suplemento Dominical, p. 2. In:
- NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 137-166.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo. Ática, 1991.
- NUNES, Marcelo Costa; ALVES, Rafael. *Umbanda e a síntese dos princípios do branco, do vermelho e do negro*. Brasília: Casa das Musas, 2009.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- PAGANUCCI, Jeanne Cristina Barbosa. *Diadorim e a representação de gênero em Grande sertão: veredas* / Jeanne Cristina Barbosa. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras – Ilhéus (BA): UESC, 2015.
- PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.
- PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. *Le petit livre des coulers*. França: Éditions du Panama, 2005.
- PEREZ, Renard. Perfil de João Guimarães Rosa. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- PLATÃO. *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- PLOTINO. *Ennéades*. Texte établi et traduit par Emile Bréhier. Paris Société d'édition: Les belles lettres, 1924-1938.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: Crônicas sobre a travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris: Bernard Grasset, 2020.

- PROENÇA, M. C. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- RIBEIRO, José. *Catimbo de Zé Pilintra*. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1972.
- RONCARI, Luiz. *Lutas e Auroras: Os avessos do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os Descaminhos do Demo: Tradição e Ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.
- ROWLAND, Clara. *A Forma do Meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas, SP, Unicamp; Edusp, 2011.
- RUSKIN, John. *Pages Choisies*. Introdução por Robert de Sizeranne. Paris: Hachette, 1911.
- SADALA, Maria Lúcia A. *A fenomenologia como método para investigar a experiência vivida: Uma perspectiva do pensamento de Husserl e Merleau Ponty*. Botucatu/UNESP, 2003. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/309644041\\_Fenomenologia\\_como\\_metodo\\_para\\_investigar\\_a\\_experiencia\\_vivida](https://www.researchgate.net/publication/309644041_Fenomenologia_como_metodo_para_investigar_a_experiencia_vivida)  
Acesso em: 05 de mar. de 2022
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da Ferocidade: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: Cepe, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982
- SANTOS, Luana Alves. “*Jaguços em situação*”: os matizes de um diálogo entre Sartre, Rosa e Riobaldo. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2018.
- SANTOS, Júlia Conceição Fonseca Santos. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.
- SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Riobaldo Rosa: A Vereda Junguiana do Grande sertão*. Brasília: Thesaurus, 1990.
- SILVA, Ana Cristina Teodoro da. “Gênero como sertão, veredas em construção – filme, minissérie e livro”. In: *Domínios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 154-176, jan./jun. 2017.
- SILVA, Antônio de Pádua Dias. “Desejo homoerótico em *Grande sertão: veredas*”. In: *Revista Anpoll*, v. 24. UEPB, 2008.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*: Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SLOTTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Trad. Marco Casanova, Paulo Soethe, et alli. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUZA, Valéria M. *Challenging bodies: representations and the aesthetics of Disability in João Guimarães Rosa's Grande sertão: veredas (1956)*. Dissertação em Estudos e teoria Luso-Afro-Brasileiro - (Mestrado em Filosofia). University of Massachusetts – EUA, 2013.

SPARGO, Tamsin, *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Tradução de Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Ausência, 2017.

SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

STEIN, Ernildo. “O incontornável como o inacessível – uma carta inédita de Martin Heidegger”. In: *Revista Natureza Humana*. V.1, p. 250-338. PUC-RS, 1999.

THEOBALDO, Carlos. “As várias faces do sertão mítico em Guimarães Rosa”. In: *Augustus*, vol. 07, n. 15 – jul./dez. Rio de Janeiro, 2002.

TIBURI, Marcia. “Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão”. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril, p. 119-207, 2013.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. Imagem, Pesquisa e Educação: Questões éticas, estéticas e metodológicas. In: *Cultura das Imagens: Desafios para a arte e a educação*. Santa Maria: UFSM, 2012. pp. 231-252

UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. 2ª ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; PULM (Presses Universitaires de le Méditerranée), 2016.

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*. Paris: L'écarquillé – INHA 2012.

WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuição científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Le ritual du serpent: récit d'un Voyage en pays Pueblo*. Paris: Macula, 2003.

WERNECK, Douglas Barbosa. *Dicionário de Personagens do Romance Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Faculdade Interdisciplinar em Humanidades, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Diamantina, 106 p. 2015.

WERNECK, Gustavo; GUZANSHE, Alexandre; BOTTREL, Fred. Especial travessia. Estado de Minas, Disponível em: <https://fredbottrel.com/portfolio/travessia/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

WILDE, Oscar. *De Profundis: epistola in carcere et vinculis*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014

### III - VÍDEOS

FLIP, Transições, com Caetano Veloso e Paul B. Preciado. Mediação de Ángel Gurría-Quintana. 1 vídeo (1h33m23s). Publicado pelo canal da FLIP em 05 de dez. de 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MxVB\\_lbOu8U](https://www.youtube.com/watch?v=MxVB_lbOu8U). Acesso em: 31 de março de 2021.

GRANDE SERTÃO: Veredas. Direção: Walter Avancini. Roteiro: Walter George Durst e José Antônio de Souza. Produção Rede Globo, 1985. DVD. (14 horas)

GRANDE SERTÃO. Direção e Roteiro: Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. (92 min.)

ROSENFELD, Kathrin H. *Conversas sobre Neoplatonismo* com Profa. Dra. Kathrin Roselfield. Mediação de Cícero Cunha Bezerra. 1 vídeo (1h26m55s). Publicado pelo canal GtNeoplatonismo ANPOF em novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MekmMsOUzX4&t=3717s>. Acesso em: 31 de janeiro de 2022.

## **ANEXOS**

ANEXO A – REVISÃO BIBLIOGRÁFIA

	<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Palavras-Chaves</b>	<b>Ano</b>	<b>IES</b>	<b>Referência</b>
1	Riobaldo - Diadorim: o pacto - abordagem mítica da narrativa em Grande Sertão: Veredas	GUIMARÃES, Valmiki Villela	(não identificadas)	1980	UFMG	Revista do Centro de Estudos Portugueses, UFMG, v. 2, n. 3, 1980, p. 29-38
2	AS VÁRIAS CORES DO TOPÁZIO: Um ensaio sobre a questão do limite em Grande Sertão: Veredas	Paulo Roberto Arruda de Menezes	Grande Sertão: Veredas ; jagunço: experiência; memória	1989	FFLCH/USP	Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 1(1):209-226, 1.sem. 1989
3	NO CURRALINHO: VEREDAS	Joaquim Aguiar	Literatura Brasileira, Romance brasileiro, Ficção de Guimarães Rosa, Interpretação Literária, Romance de aprendizagem	1993	FFLCH-USP	Rev. Inst. Est. Bras., SP, 1993
4	O MUNDO MISTURADO: ROMANCE E EXPERIÊNCIA EM GUIMARÃES ROSA	Davi Arrigucci Jr.	Literatura; romance; Guimarães Rosa; Grande sertão: Veredas.	1994	FFLCH/USP	Novos Estudos CEBRAP, n. 40, 1994, p. 7-29
5	DA DONZELA QUE VAI À GUERRA A DIADORIM; UM PERCURSO DO ORAL AO ESCRITO	WALNICE NOGUEIRA GALVÃO	LITERATURA; MULHERES (MODELOS); MITOS	1994	USP	Colloque International Universite Rennes 2
6	A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa	Tânia Serra	(não identificadas)	1996	USP	Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n°. 41
7	As IMAGENS FEMININAS NA VISÃO DE RIOBALDO	Flávio Wolf de Aguiar	imagens femininas, Diadorim, Riobaldo, mundos masculino e feminino, narrador ficcional.	1998	USP	SCRIPTA. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 121-126, 2º sem. 1998
8	EL NARRADOR DISLOCADO Y DESPLUMADO: LOS DESEOS DE RIOBALDO EN GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Daniel Balder	(não identificadas)	1999	Universidade do Chile	Revista de la facultad de filosofía y humanidades
9	A VISÃO EROTIZADA DO AMOR EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	NELLY VALADARARES	(não identificadas)	2000	PUC-MG	Veredas de Rosa I
10	Imagens do Brasil: Diadorim	Heloisa Maria Murçal	(não identificadas)	2001	UFMG	Samear, n. 5, 2001
11	DIADORIM, DELICADO E TERRÍVEL	Ana Luiza Martins Costa*	Palavras-chave: Diadorim; Vereda; Buriti; Ambigüidade; Comparações com animais; Herói homérico.	2002	UERJ	SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 38-52, 1º sem. 2002

12	AS VÁRIAS FACES DO SERTÃO MÍTICO EM GUIMARÃES ROSA	Carlos Theobaldo	Guimarães Rosa, romance, iniciação, tempo.	2002	USP	Augustus- Rio de Janeiro- Vol. 07, n. 15, Jul./Dez. 2002- Semestral
13	Do Nome-Da-Mae ao Nome-Do-Pai: Figuração de identidades no "GRANDE SERTAO"	Marcia Marques de Moraes	Guimarães Rosa, literatura brasileira, psicanálise, identidade.	2002	Universidade Católica de Minas Gerais	SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 264-273, 1º sem. 2002
14	DIADORIM: UM "MAU AMOR OCULTO"	ZAETH AGUIAR DO NASCIMENTO	(não identificadas)	2003	PUC MG	In: Veredas de Rosa II
15	DIADORIM E O DIABO NAS VEREDAS DO SERTÃO	JOÃO VIANNEY CAVALCANTI NUTO	(não identificadas)	2003	PUC MG	In: Veredas de Rosa II
16	Rosa em policromia: cores, Eros e íris (um arco de sexualidade entre Magma e Grande Sertão: Veredas)	Wilbert Claython Ferreira	Erotismo, Policromia, Guimarães Rosa, Sexualidade, Sonho.	2005	Universidade Federal do ES	Scripta, v. 9, n. 17, 2005
17	Vergonha de amar: Força da diferença na relação de Riobaldo e Diadorim	Maria de Lourdes Abreu de Oliveira	Eros e Tanatos, Amor e vergonha, Ciência e segredo, Tabu.	2005	Ensino Superior de Juiz de Fora	SCRIPTA, BH. V.9 n. 17. P 241-249 2o sem 2005
18	AMORES, SENOES, DESTINOS... OU GRANDE OCEANO: ILHAS	Maria Helena Nery Garcez	Guimarães Rosa e a tradição metafísica; Guimarães Rosa e o Vitorino Nemésio; Grande sertão: veredas e Mau tempo no	2005	FFLCH	Scripta, 9(17), 250-262
19	O nome da filha: Sexualidade, identidade e o ato de narrar em Grande Sertao: Veredas	Joyce Anitagrace	(não identificadas)	2005	University of Wisconsin System	Luso-Brazilian Review 42:2
20	Diadorim e Hermógenes: jogo de duplos e espelhamento em Grande Sertão: Veredas	Renata de Albuquerque	Diadorim; Metáfora; Hermógenes; Espelhamento.	2006	USP	Revista Gatilho, v. 4, 2006
21	Imagens Do Erotismo Em Grande Sertao: Veredas	Marília Librandi Rocha	João Guimarães Rosa. Diadorim. Nhorinhá. Benedito Nunes. Escrita e erotismo.	2006	USP	Floema- Ano II, n 3, p. 109-136, jan./jun. 2006
22	O espaço iliminado no tempo volteador (Grande sertao: veredas)	Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro	Geografia, História, Literatura, Toponímia, Metafísica, Cronologia.	2006	USP	Estudos Avançados 20 (58), 2006
23	CORPO "NEBLIM": a representação do corpo de Diadorim em Grande sertão: veredas	FERNANDA DE ALMEIDA MACHADO	Psicanálise e literatura, Literatura brasileira História e crítica, Diadorim (Personagem fictício), Personagens literários	2006	UFMG	Dissertação Mestrado
24	DIADORIM COMO DIABO FEMININO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Carlos Silva	Diabo. Mito. Travessia. Amor. Purificação.	2007	Blamenau	Linguagens- Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 1, n. 1, p. 43-52, jan/abr. 2007

25	Riobaldo/Diadorim e o tema da homossexualidade	Walnice Matos Vilalva	Homossexualidade	2008	UEMG	Matos Vilalva, W. (2008). Riobaldo/Diadorim e o tema da homossexualidade. Revista Cerrados, 17(25).
26	Diadorim – anjo ou demônio?	Cristiane Alves	Grande Sertão Veredas; Personagens Femininas; Diadorim	2008	UFRGS	Dossiê: oralidade, memória e escrita PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 02 – jul/dez 2008
27	Dia Dorim Noite Neon: nas Veredas do Grande Sertão	Profa. Dra. Cássia Lopes	Gilberto Gil, música, literatura, corpo, intertextualidade.	2008	UFBA	XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências
28	Duas Trilhas Discursivas na Exposição de Rosa	Lucília Maria Sousa Romão	discurso, instalação, Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.	2008	USP	Revista Anpoli1(24)
29	“Entre galas de mujer / armas de varón me adornan”: de Rosaura a Diadorim	María Rosa Álvarez Sellers	(não identificadas)	2008	Universitat de Valencia	Revista Cerrados 17(25).
30	Gilles Deleuze à sombra das veredas: o afeto e o duplo como forma de vida no romance de Guimarães Rosa	Alex Fabiano Correia Jardim	hecceidade, individuação, afetos, duplo, singularidade.	2008	USP	XI Congresso Internacional da Abralic. Tessituras, Interações, Convergências.
31	"Coração mistura amores": o desejo deslocado nas veredas do Grande Sertão	Márcia Marques de Moraes	(não identificadas)	2008	UFMG	Scarpelli, Marli Fantini 1a. edição 2008 P. 91-112
32	DESEJO HOMOERÓTICO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Antonio de Pádua Dias da Silva*	Literatura, Desejo, Crise, Homem, Gay.	2008	UEPB	Revista Anpoll, V. 24, 2008
33	DIADORIM: DIA DA LUA	Passos, Cleusa Rios Pinheiro	(não identificadas)	2008	FFLCH	Publisher: Editora UFMG. Publisher place: Belo Horizonte.
34	Figurações do “mal” e do “maligno” no Grande sertão: veredas	MARCUS V. MAZZARI	Simplicissimus, Imagens do mal e do maligno, Pacto fáustico, Romance de formação.	2008	USP	ESTUDOS AVANÇADOS 22 (n.64)
35	Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional	Marcio Seligmann-Silva	testemunho; confissão; falocentrismo; memória do trauma.	2009	PUC-SP	Alea, Volume 11, Numero 1, Janeiro-Junho p.130-147
36	AS VEREDAS DAS INDETERMINAÇÕES EM DIADORIM E RIOBALDO	Rogério Tomaz	Estética da recepção. Pontos de indeterminação. Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas.	2009	Blumenau	Linguagens- Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v.3, n. 1, p. 80-93, jan/abr. 2009
37	O Corpo de Diadorim	Nestor L. Lima Vaz	Sertão; travessia, corpo, literatura, feminino.	2009	UFRJ.	Publicações do ALEPH Escola de Psicanálise



38	A TERCEIRA TRAVESSIA	Elizabeth Hazin	(não identificadas)	2009	l'Université Paris Nanterre,	Plural Pluriel , v. 4-5, p. 6,
39	DIADORIM: SEREIA SILENCIOSA E SILENCIADA DO SERTÃO	Camila Canali Doval	(não identificadas)	2011	Católica do Rio Grande do Sul — PUCRS.	XI Semana de Letras da PUCRS.
40	Diadorim o pacto como emblema trágico do corpo	Leonardo Vieira de Almeida	(não identificadas)	2011	UERJ	O Cangaço Em Foco- JornalExpress
41	"Diadorim, Meu Amor" ou o Narciso afogado: o mito do andrógino e ritos de passagem em Grande Sertão: Veredas	FERREIRA, Cláudia Falluh Balduino	Crítica psicológica, mitos, esoterismo, metafísica, sexualidade.	2012	UnB	Revista Criação & Crítica, n. 8, 4/2012
42	DIADORIM E A PROJEÇÃO DO FEMININO ATRAVÉS DA NATUREZA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Maria do Socorro Pereira de Almeida	Diadorim. Feminino. Natureza.	2012	UFPB	Rios Eletrônica- Revista Científica da FASETE ano 6 n. 6 dezembro de 2012
43	VIAJAR E EXISTIR: A TRAVESSIA POÉTICA EM GUIMARÃES ROSA	Antônio Máximo Ferraz; Andréa Jamilly Rodrigues Leitão; Harley Farias Dolzane	Viagem. Travessia. Desvelamento.	2012	UFPA	MACABÉA – REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI   V.1., N.1., JUN. 2012, p. 157-168.
44	FRAGMENTOS DO RELIGIOSO NA TRAVESSIA DE GUIMARÃES ROSA EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”	Iracema Andréa Arantes da Cruz	religião, dimensão prática, dimensão existencial, Deus, Demônio.	2012	UC-SP	Último Andar (20), 1o Semestre, 2012 – ISSN 1980-8305
45	O ECO MATERIALIZADO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEOR PROFÉTICO DA CANÇÃO DE SIRUIZ	Patrícia Tavares da Cunha Fuza; Ederson Vertuan	Guimarães Rosa; canção de Siruiz; profecia.	2012	UEL	Caderno Seminal Digital Ano 18, no 17, V. 17 (Jan - Jun/2012) – ISSN 1806 - 9142
46	Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Ser metafísica do Ser metafísica do Sertão	Marcia Tiburi	Diadorim, feminismo, biopolítica, sertão	2013	MAKENZI	Estudos Feministas, Florianópolis, 21(1): 191-207, janeiro-abril/2013
47	“Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa	MÔNICA FERNANDA RODRIGUES GAMA	Guimarães Rosa. Autorrepresentação autoral. Campo literário. Diário. Crônica. Paratextos.	2013	USP	Tese doutorado
48	AND THE AESTHETICS OF DISABILITY IN JOÃO GUIMARÃES ROSA’S GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Valéria M. Souza	(não identificadas)	2013	University of Massachusetts Dartmouth	Tese doutorado
49	Desconstrução da representação do feminino e masculino em Diadorim	Oliveira; Sandra Maria Pereira do Sacramento; Élide Paulina Ferreira	Desconstrução. Gênero. Grande Sertão Veredas.	2014	UFRJ	Revista Língua & Literatura, v. 16, n. 27, p. 94-109, dez. 2014.
50	Na Fazenda dos Tucanos: entre o Ser e o não Ser, o Poder no meio	Luiz Rocari	Grande Sertão: Veredas; A questão do poder e da ética num episódio do Grande Sertão: Veredas; Os desafios ao herói no	2015	FFLCH/USP	Centro De Pesquisa e Formação/ n. 1, nov/2015

51	GRANDE SERTÃO: VEREDAS NA PERSPECTIVA DO TRÁGICO	Cleia da Rocha Sumiya	trágico; Grande sertão: veredas; Aristóteles.	2015	UEL	Revista Versalete. Curitiba, vol.3, n.5, jul-dez. 2015
52	DEMONISMO E HOMOSSEXUALIDADE, UM EXERCÍCIO DE LITERATURA COMPARADA	(FFLCH/USP) Orientador: Marcus Vinicius Mazzari (FFLCH/USP)	Bakhtin, Fausto, Foucault, Grande sertão: veredas, homossexualidade	2016	FFLCH/USP	Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC – 19 a 23 de setembro de 2016, p. 57
53	DIADORIM TRANS? PERFORMANCE, GÊNERO E SEXUALIDADE EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Láisa Marra de Paula Cunha BASTOS UFMG	Grande Sertão: Veredas; Identidade de gênero; Homoerotismo.	2016	UFMG	Anais da XIV Semana de Letras da UFOP
54	Representações de gênero em Grande Sertão: Veredas	Jeanne Cristina Barbosa Paganucci, Sandra Maria Pereira do Sacramento	Campo simbólico; Representação; Gênero.	2016	UFRJ	Bagas - Estudos gays
55	LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: PERCURSO FICTÍCIO DO SOCIAL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	PAGANUCCI, Sandra Maria Pereira do SACRAMENTO	Personagem; Representação; Literatura roseana.	2016	UFRJ	Travessias Interativas, vol. 12, 2016/2 www.travessiasinterativas.com.br
56	DE DIADORIM À DEODORINA DA FÉ: METÁFORAS DA RELIGIÃO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Cristiano Santos Araujo	Diadorim – Deodorina da Fé – Metáfora – Paul Ricoeur	2016	PUC-GO	Paralellus, Recife, v. 7, n. 14, jan./abr. 2016, p. 139-154
57	ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS DONZELAS GUERREIRAS DIADORIM E MONJA ALFEREZ	Edilene Ribeiro Batista	Donzela guerreira, Diadorim, Monja Alferéz.	2016	UFS	Interdisciplinar • Ano XI, v.25, mai./ago. 2016 Universidade Federal de Sergipe - UFS   ISSN 1980-8879   p. 157-168
58	“COM QUE OLHOS ERA QUE EU OLHAVA?”: UM PERCURSO DO OLHAR AO DESEJO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Luiza de Aguiar Borges	Guimarães Rosa. Psicanálise. Filosofia. Olhar. Desejo.	2016	UFSC	Littera on line, v. 7, n. 11, 2016, p. 26-49
59	Ressonâncias do euclidiano consórcio entre ciência e arte no Grande Sertão rosiano	Gregory Magalhães Costa	Ciência. Arte. Ficção. Literatura.	2016	UFRJ	R. Letras, Curitiba, v. 18, n. 23, p. 151-164, jul./dez. 2016.
60	LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: PERCURSO FICTÍCIO DO SOCIAL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Jeanne Cristina Barbosa PAGANUCCI; Sandra Maria Pereira do SACRAMENTO	Personagem; Representação; Literatura roseana.	2016	CAPES / DLA	Travessias Interativas, n. 12 jul-dez 2016
61	CONTRIBUICOES DA NARRATOLOGIA PÓS-CLÁSSICA PARA O ESTUDO DA FOCALIZACAO NARRATIVA	Raquel Trentin Oliveira	Narratologia Pós-Clássica. Focalização. Dinamicidade Narrativa.	2016	Universidade de Santa Maria / RS	SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 9, n.º. 7, pg. 250-262. 2.º sem. 2005.
62	Diadorim, Mestre Do "LETRAMENTO ESTÉTICO" de Riobaldo	Carlos Francisco de Morais	Letramento estético. Letramento literário. Grande sertão: veredas.	2016	Federal do Triangulo Mineiro	RevLet- Revista Virtual de Letras, v. 08, n 02, ago/dez 2016
63	Diadorin: La que es "dada a Dios"y el amor resucitado	Maria Clara Lucchetti Bingemer	LITERATURA BRASILEÑA; NOVELA BRASILEÑA; DIOS; AMOR	2016	UCA	V1 Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología

64	A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE RIOBALDO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Fabio E. G. Soares, Dr.	identidade, gênero, literatura brasileira	2016	Centro Universitário Unifacvest	Revista Synthesis Letras Educação e Humanidades , v. 1, p. 52-59, 2016.
65	Corpo de Diadorim – Abjeção, Deus e o Diabo	Nabil Sleiman Almeida Ali	Abjeção. Recepção estética.   Guimarães Rosa. Psychoanalysis. Body. Abjection. Aes-	2016	USP	ide são paulo, 39 [62] DEZEMBRO 2016
66	GÊNERO COMO SERTÃO, VEREDAS EM CONSTRUÇÃO – FILME, MINISSÉRIE E LIVRO	Ana Cristina Teodoro da Silva	Gênero. Grande Sertão: Veredas. Escrito. Audiovisual.	2017	Universidade Estadual do Maringá	sertão, veredas em construção – filme, minissérie e livro. Domínios da imagem, v. 11, n. 20, p. 154-176, jan./jun. 2017.
67	Aspectos do imaginário e da comunicação em Grande Sertão: Veredas	Gustavo Castro Silva	Literatura brasileira. Comunicação. Grande Sertão: Veredas. Guimarães Rosa. Entremeios.	2017	Universidade de Brasília	Intexto, Porto Alegre, UFRGS, N 40, p.96-113, set/dez. 2017.
68	Virilidade em personagens femininos de Guimarães Rosa: A dupla natureza oximórica de Diadorim	Marcelo Marinho, Fernando Vilar	Diadorim, João Guimarães Rosa, História da virilidade, Gênero e literatura	2017	Federal da Integração Latino	Printemps 2017
69	Riobaldo e Diadorim Sob uma Vertente Homoerótica	Emanoel Cesar Pires de Assis Irislene e Silva Coutinho	Grande Sertão: Veredas. Homoafetividade. Amor.	2018	UEMA	Rev. FSA, Teresina PI, v. 15, n. 3, art. 10, p. 198-211, mai./jun. 2018
70	RADIÂNCIA SENSORIAL: PERSONAGENS PROSTITUTAS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Bruno Mazolini de Barros	Literatura Brasileira; Grande sertão: veredas; Personagem; Prostituta.	2018	PUC-RS	[147] GARRAFA. Vol. 16, n. 44, Janeiro -Junho 2018. “Radiância sensorial...”, p. 147 - 169. ISSN 18092586.
71	THE QUEER TEMPORALITY OF GRANDE SERTÃO: VEREDAS	Ashley Brok	Guimarães Rosa.	2018	University of Pennsylvania	latinoamericana, ISSN 0145-8973, Vol. 47, N°. 2, 2018, págs. 190-203 * 2018, págs. 190-203
72	O demônio do feminino em Grande Sertão: Veredas	Antonio Texeira	(não identificadas)	2018	Academia Mineira de Letras	proferida na Academia Mineira de Letras, em evento intitulado Lacan na Academia, no dia 14 de março de 2018
73	O Medo como elemento temático e estrutural de Grande Sertão: Veredas	Júlio França	Romance; Guimarães Rosa; Mal.	2019	UERJ	XVI Congresso internacional Abralic.
74	Trangressões canônicas: Queerizando as donzelas-guerreiras	Helder Thiago Maia	Literatura comparada, donzela-guerreira, teoria queer	2019	Universidade de São Paulo	Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
75	Diadorim, Hermógenes e os antigos: homens da raça de ferro no sertão	Lorena Lopes da Costa	Linhagem de Ferro; sertão rosiano; justiça; guerra; morte.	2019	UFRJ.	<u>Topoi (Rio J.)</u> , v. 20, n. 42, p. 775-795, set/dez. <a href="http://www.revistatopoi.org">www.revistatopoi.org</a>
76	Grande sertão: veredas como ficção de refundação nacional	Alfredo César de Melo	Homoerotismo, Virtualidade, Grande sertão - Veredas	2022	UNICAMP	ficção de refundação nacional. Remate de Males, Campinas, SP, v. 41, n. 2, p. 489-501, 2021. DOI: 10.20396/remate.v42i1.8666244. Disponível em:

# Les Temps Modernes

4<sup>e</sup> année REVUE MENSUELLE n° 43

*DIRECTEUR : JEAN-PAUL SARTRE*

Mai 1949

SIMONÉ DE BEAUVOIR. — L'initiation sexuelle de la femme.  
FRANCIS PONGE. — Ébauche d'un poisson.  
RAYMOND QUENEAU. — Petite cosmogonie portative  
(Chant III).  
JEAN-PAUL SARTRE. — La mort dans l'âme (V).

#### DOCUMENTS

MONIQUE LANGE. — Jeunesse coloniale.  
ROGER STÉPHANE. — Histoire d'une grâce.

#### EXPOSÉS

ÉTIEMBLE. — Chronique littéraire. Babel :  
De la lettre au lettrisme.  
BERNARD WOLFE. — L'oncle Rémus et son lapin.  
G. LEGMAN. — Psychopathologie des Comics.  
BORIS DE SCHLÆZER. — Sens, forme et structure en musique  
(réponse à R. Francès).

#### NOTES

— *Livres.* J.-J. RINIERI : « Journal du voleur », par Jean Genêt. —  
ROGER STÉPHANE : « Le cas Jean Genêt », par François Mauriac.  
— COLETTE AUDRY : « La Chasse à courre », par Maurice Sachs. —  
C. A. : « Sept fugitifs », par Frédéric Prokosch.  
— *Spectacles.* LOUIS MÉNARD : « Les Amants de Vérone », film  
d'André Cayatte. — L. M. : « La Règle du jeu », film de Jean Renoir. — JEAN  
POUILLON : Quelques films.  
— *Le cours des choses.* JEAN POUILLON : Le Procès Kravchenko. —  
ROGER STÉPHANE : Revue de Presse.



Rédaction, administration : 30, rue de l'Université, Paris

# Les Temps Modernes

S. de Beauvoir.

G. R.

## L'INITIATION SEXUELLE DE LA FEMME<sup>1</sup>

En un sens, l'initiation sexuelle de la femme comme celle de l'homme commence dès la plus tendre enfance. Il y a un apprentissage théorique et pratique qui se poursuit de manière continue depuis les phases orale, anale, génitale jusqu'à l'âge adulte. Mais les expériences érotiques de la jeune fille ne sont pas un simple prolongement de ses activités sexuelles antérieures; elles ont très souvent un caractère imprévu et brutal; elles constituent un événement neuf qui crée une rupture avec le passé. Dans le moment où elle les traverse, tous les problèmes qui se posent à la jeune fille se trouvent résumés sous une forme urgente et aiguë. En certains cas, la crise se résout avec aisance; il y a des conjonctures tragiques où elle ne se liquide que par le suicide ou la folie. De toutes manières, la femme, par la manière dont elle y réagit, engage une grande partie de sa destinée. Tous les psychiatres s'accordent sur l'extrême importance que prennent pour elle ses débuts érotiques: ils ont une répercussion dans toute la suite de sa vie.

La situation est ici profondément différente pour l'homme et pour la femme, à la fois du point de vue biologique, social et psychologique. Pour l'homme le passage de la sexualité infantile à la maturité est relativement simple: il y a objectivation du plaisir érotique qui, au lieu d'être réalisé dans sa présence immanente, est intentionné sur un être transcendant. L'érection est l'expression de ce besoin; sexe, mains, bouche, de tout son corps l'homme se tend vers sa partenaire, mais il demeure au cœur de cette activité comme en général le sujet en face des objets qu'il perçoit et des instruments qu'il manipule; il se projette vers l'autre sans perdre son autonomie; la chair féminine est pour lui une proie et il saisit sur elle les qualités que sa sensualité réclame de tout objet; sans doute il ne réussit pas à se les approprier: du moins il les étreint; la caresse, le baiser

1. Extrait de *Le deuxième sexe*, t. II.

impliquent un demi-échec : mais cet échec même est un stimulant et une joie. L'acte amoureux trouve son unité dans son achèvement naturel, l'orgasme. Le coït a un but physiologique précis; par l'éjaculation le mâle se décharge de sécrétions qui lui pèsent; après le rut, il obtient une complète délivrance qui s'accompagne à coup sûr de plaisir. Et certes le plaisir n'était pas seul visé; il est suivi souvent d'une déception : le besoin a disparu plutôt qu'il ne s'est assouvi. En tout cas un acte défini a été consommé et l'homme se retrouve avec un corps intègre : le service qu'il a rendu à l'espèce s'est confondu avec sa propre jouissance. L'érotisme de la femme est beaucoup plus complexe et il reflète la complexité de la situation féminine. On a vu<sup>1</sup> qu'au lieu d'intégrer à sa vie individuelle les forces spécifiques, la femelle est en proie à l'espèce dont les intérêts sont dissociés de ses fins singulières; cette antinomie atteint chez la femme son paroxysme; elle s'exprime entre autres par l'opposition de deux organes : le clitoris et le vagin. Au stade infantile, c'est le premier qui est le centre de l'érotisme féminin : quelques psychiatres soutiennent qu'il existe une sensibilité vaginale chez certaines fillettes, mais c'est une opinion très controvérsée; elle n'aurait en tout cas qu'une importance secondaire. Le système clitoridien ne se modifie pas dans l'âge adulte<sup>2</sup>; et la femme conserve toute sa vie cette autonomie érotique; le spasme clitoridien est comme l'orgasme mâle une sorte de détumescence qui s'obtient de manière quasi mécanique; mais il n'est qu'indirectement lié au coït normal, il ne joue aucun rôle dans la procréation. C'est par le vagin que la femme est pénétrée et fécondée; il ne devient un centre érotique que par l'intervention du mâle et celle-ci constitue toujours une sorte de viol. C'est par un rapt réel ou simulé que la femme était jadis arrachée à son univers enfantin et jetée dans sa vie d'épouse; c'est une violence qui la change de fille en femme : on parle aussi de « ravir » sa virginité à une fille, de lui « prendre » sa fleur. Cette défloration n'est pas l'aboutissement harmonieux d'une évolution continue, c'est une rupture abrupte avec le passé, le commencement d'un nouveau cycle. Le plaisir est alors atteint par des contractions de la surface interne du vagin; celles-ci se résolvent-elles en un orgasme précis et définitif? C'est un point sur lequel on discute encore. Les données de l'anatomie sont très vagues. « L'anatomie

1. Vol. I, chap. I.

2. A moins qu'on ne pratique l'excision qui est de règle chez certains primitifs.

et la clinique prouvent abondamment que la plus grande partie de l'intérieur du vagin n'est pas innervée », dit entre autre le rapport Kinsey. « On peut procéder à de nombreuses opérations chirurgicales à l'intérieur du vagin sans recourir aux anesthésiques. On a démontré qu'à l'intérieur du vagin les nerfs sont localisés dans une zone située dans la paroi interne proche de la base du clitoris. » Cependant, outre la stimulation de cette zone innervée, « la femelle peut avoir conscience de l'intrusion d'un objet dans le vagin, en particulier si les muscles vaginaux sont contractés; mais la satisfaction ainsi obtenue se rapporte probablement plus au tonus musculaire qu'à la stimulation érotique des nerfs ». Néanmoins il est hors de doute que le plaisir vaginal existe; et la masturbation vaginale même — chez les femmes adultes — semble plus répandue que ne le dit Kinsey<sup>1</sup>. Mais ce qui est certain c'est que la réaction vaginale est une réaction très complexe, qu'on peut qualifier de psycho-physiologique parce qu'elle intéresse non seulement l'ensemble du système nerveux, mais qu'elle dépend de toute la situation vécue par le sujet : elle réclame un consentement profond de l'individu tout entier; le cycle érotique nouveau qu'inaugure le premier coït exige pour s'établir une sorte de « montage » du système nerveux, l'élaboration d'une forme qui n'est pas encore ébauchée et qui doit envelopper aussi le système clitoridien; elle met longtemps à se réaliser et parfois ne réussit jamais à se créer. Il est frappant que la femme ait le choix entre deux cycles dont l'un perpétue l'indépendance juvénile tandis que l'autre la voue à l'homme et à l'enfant. L'acte sexuel normal met en effet la femme dans la dépendance du mâle et de l'espèce. C'est lui — comme chez presque tous les animaux — qui a le rôle agressif, tandis qu'elle subit son étreinte. Normalement elle peut toujours être prise par l'homme, tandis que lui ne peut la prendre que s'il est en état d'érection; sauf en cas d'une révolte aussi profonde que le vaginisme qui scelle la femme plus sûrement que l'hymen, le refus féminin peut être surmonté; encore le vagi-

1. « L'usage du pénis artificiel se constate sans interruption depuis nos jours jusqu'à l'antiquité classique et même antérieurement. Voici une liste d'objets trouvés ces dernières années dans des vagins ou des vessies et qu'on n'a pu extraire qu'à la suite d'interventions chirurgicales: crayons, morceaux de cire à cacheter, épingles à cheveux, bobines, épingles en os, fers à friser, aiguilles à coudre et à tricoter, étuis à aiguilles, compas, bouchons de cristal, chandelle, bouchons de liège, gobelets, fourchettes, cure-dents, brosses à dents, pots à pommade (dans un cas cité par Schroeder le pot contenait un hanneton et par suite était un substitut du riunotama japonais) œufs de poule, etc... Les gros objets ont été comme de juste trouvés dans le vagin de femmes mariées. » H. Ellis, *Études de psychologie sexuelle*, vol. 1.

sièrement qu'on l'a « baisé »; les Grecs appelaient « Parthenos adémos », vierge insoumise, la femme qui n'avait pas connu le mâle; les Romains qualifiaient Messaline d'« invicta » parce qu'aucun de ses amants ne lui avait donné de plaisir. Pour l'amant l'acte amoureux est donc conquête et victoire. Si chez un autre homme l'érection apparaît souvent comme une dérisoire parodie de l'acte volontaire, chacun cependant la considère en son propre cas avec quelque vanité. Le vocabulaire érotique des mâles s'inspire du vocabulaire militaire. L'amant a la fougue d'un soldat, son sexe se bande comme un arc, quand il éjacule il « décharge », c'est une mitrailleuse, un canon; il parle d'attaque, d'assaut, de victoire. Il y a dans son rut on ne sait quel goût d'héroïsme. « L'acte générateur consistant dans l'occupation d'un être par un autre être, écrit Benda<sup>1</sup>, impose d'une part l'idée d'un conquérant, d'autre part d'une chose conquise. Aussi bien, lorsqu'ils traitent de leurs rapports d'amour, les plus civilisés parlent-ils de conquête, d'attaque, d'assaut, de siège et de défense, de défaite, de capitulation, calquant nettement l'idée de l'amour sur celle de guerre. Cet acte comportant la pollution d'un être par un autre impose au polluant une certaine fierté et au pollué même consentant quelque humiliation. » Cette dernière phrase introduit un nouveau mythe : à savoir que l'homme inflige une souillure à la femme. En fait le sperme n'est pas un excrément; on parle de « pollution nocturne » parce qu'il est détourné alors de sa fin naturelle; mais parce que le café peut tacher une robe claire on ne déclare pas que c'est une ordure et qu'il souille l'estomac. D'autres hommes soutiennent au contraire que la femme est impure parce que c'est elle qui est « souillée d'humeurs » et qu'elle pollue le mâle. Le fait d'être celui qui pollue ne confère en tout cas qu'une bien équivoque supériorité. En fait la situation privilégiée de l'homme vient de l'intégration de son rôle biologiquement agressif à sa fonction sociale de chef, de maître; c'est à travers celle-ci que les différences physiologiques prennent tout leur sens. Parce que dans ce monde l'homme est souverain il revendique comme signe de sa souveraineté la violence de ses désirs; on dit d'un homme doué de grandes capacités érotiques qu'il est fort, qu'il est puissant, épithètes qui le désignent comme une activité et une transcendence; au contraire, la femme n'étant qu'un objet, on dira d'elle qu'elle est *chaude* ou *froide*, c'est-à-dire qu'elle ne pourra jamais manifester que des qualités passives.

1. « Le rapport d'Uriel ».



Le climat dans lequel s'éveille la sexualité féminine est donc tout à fait autre que celui que rencontre autour de lui l'adolescent. D'autre part, au moment où la femme affronte le mâle pour la première fois, son attitude érotique est très complexe. Il n'est pas vrai, comme on l'a prétendu parfois, que la vierge ne connaisse pas le désir et que ce soit l'homme qui éveille sa sensualité; cette légende trahit encore une fois le goût de domination du mâle qui veut qu'en sa compagnie rien ne soit autonome, pas même l'envie qu'elle a de lui; en fait chez l'homme aussi c'est souvent le contact de la femme qui suscite le désir, et inversement la plupart des jeunes filles appellent fiévreusement des caresses avant qu'aucune main les ait jamais effleurées.

« Mes hanches qui me donnaient la veille comme une allure de garçon s'arrondirent, et par tout mon être je ressentais une immense impression d'attente, un appel qui montait en moi et dont le sens n'était que trop clair : je ne pouvais plus dormir la nuit, je me retournais, je m'agitais, fiévreuse et douloureuse », dit Isadora Duncan dans *Ma vie*.

Une jeune femme qui a fait à Stekel une longue confession de sa vie raconte :

Je commençai à flirter passionnément. Il me fallait un « chatouillement des nerfs ». Danseuse passionnée, je fermais les yeux en dansant pour m'abandonner complètement à ce plaisir... En dansant j'exprimais une sorte d'exhibitionnisme parce que la sensualité l'emportait sur la pudeur. Pendant la première année je dansais passionnément. J'aimais dormir et je dormais beaucoup et je me masturbais tous les jours, souvent pendant une heure... Je me masturbais souvent jusqu'à ce que inondée de sueur, incapable de continuer à cause de la fatigue, je m'endormais... Je brûlais et j'aurais accepté celui qui aurait voulu m'apaiser. Je ne cherchais pas l'individu, mais l'homme<sup>1</sup>.

Ce qu'il y a plutôt, c'est que le trouble virginal ne se traduit pas par un besoin précis : la vierge ne sait pas exactement ce qu'elle veut. En elle se survit l'érotisme agressif de l'enfance; ses premières impulsions ont été préhensives et elle a encore le désir d'étreindre, de posséder; la proie qu'elle convoite, elle la souhaite douée des qualités qui à travers le goût, l'odorat, le toucher se sont découvertes à elle comme des valeurs; car la sexualité n'est pas un domaine isolé, elle prolonge les rêves et les joies de la sensualité; les enfants et adolescents des deux sexes aiment le lisse, le crémeux, le satiné, le moelleux, l'élastique, ce qui sans s'effondrer ni se décomposer cède à la pression, glisse sous le regard ou sous les doigts; comme l'homme la femme s'enchantait de la chaude douceur des dunes de sable si

1. *La Femme frigide.*

jalouse, s'imagine pendant une maladie que son mari la trompe. En rentrant chez elle elle décide de rester froide avec son mari. Jamais plus elle ne devrait être excitée par lui puisqu'il ne l'estimait pas et n'usait d'elle qu'en cas de besoin. Depuis son retour elle était frigide. Au début elle se servait de petits trucs pour ne pas être excitée. Elle se représentait son mari faisant la cour à son amie. Mais bientôt l'orgasme fut remplacé par des douleurs...

Une jeune fille de 17 ans avait une liaison avec un homme et y prenait un intense plaisir. Enceinte à 19 ans, elle demanda à son amant de l'épouser; il fut indécis et lui conseilla de se faire avorter, ce qu'elle refusa. Après trois semaines il se déclara prêt à l'épouser et elle devint sa femme. Mais elle ne lui pardonna jamais ces trois semaines de tourment et devint frigide. Plus tard, une explication avec son mari vainquit sa frigidité.

Mme N. M. apprend que son mari deux jours après son mariage est allé voir une ancienne maîtresse. L'orgasme qu'elle avait auparavant disparut à jamais. Elle eut l'idée fixe de ne plus plaire à son mari qu'elle croyait avoir déçu; c'est là pour elle la cause de sa frigidité.

Même lorsque la femme surmonte ses résistances et connaît au bout d'un temps plus ou moins long le plaisir vaginal, toutes difficultés ne sont pas abolies : car le rythme de sa sexualité et celui de la sexualité mâle ne coïncident pas. Elle est beaucoup plus lente à jouir que l'homme.

Les trois quarts peut-être de tous les mâles connaissent l'orgasme au cours des deux minutes qui suivent les débuts du rapport sexuel, dit le rapport Kinsey. Si l'on considère les nombreuses femmes du niveau supérieur dont l'état est si défavorable aux situations sexuelles qu'il leur faut de dix à quinze minutes de la stimulation la plus active pour connaître l'orgasme, et si on considère le nombre assez important des femmes qui ne connaissent jamais l'orgasme au cours de leur vie, il faut naturellement que le mâle ait une compétence tout à fait exceptionnelle à prolonger l'activité sexuelle sans éjaculer pour pouvoir créer une harmonie avec sa partenaire.\*

Il paraît qu'aux Indes l'époux tout en remplissant ses devoirs conjugaux fume volontiers la pipe afin de se distraire de son propre plaisir et de faire durer celui de son épouse; en Occident, c'est plutôt du nombre de ses « coups » que se vante un Casanova; et sa suprême fierté, c'est d'obtenir que sa partenaire crie merci : d'après la tradition érotique, c'est un exploit qu'on ne réussit pas souvent; les hommes se plaignent volontiers des terribles exigences de leur compagne : c'est une matrice enragée, une ogresse, une affamée; elle n'est jamais assouvie. Montaigne expose ce point de vue au livre III de ses *Essais* (ch. V).

Elles sont sans comparaison plus capables et ardentes aux effets de l'amour que nous et [que] ce prestre ancien l'a ainsi témoigné qui avait

concrètes; car les fantasmes sont créés et caressés en tant que fantasmes. La fillette qui rêve de viol avec un mélange d'horreur et de complaisance ne désire pas être violée et l'événement, s'il se produisait, serait une odieuse catastrophe. On a vu déjà chez Marie Le Hardouin un exemple typique de cette dissociation. Elle écrit aussi :

Mais sur le chemin de l'abolition, il restait un domaine où je n'entraîs que les narines serrées et le cœur battant. C'était celui qui par delà la sensualité amoureuse me menait à la sensualité tout court... Il n'y a pas une infamie sournoise que je n'ai commise en rêve. Je souffrais du besoin de m'affirmer de toutes les manières possibles<sup>1</sup>.

Il faut encore rappeler le cas de Marie Bashkirtseff :

J'ai toute ma vie cherché à me placer volontairement sous une domination illusoire quelconque, mais tous ces gens dont j'ai essayé étaient si ordinaires en comparaison de moi que je n'en ai eu que du dégoût.

D'autre part il est vrai que le rôle sexuel de la femme est en grande partie passif; mais vivre immédiatement cette situation passive n'est pas plus masochiste que l'agressivité normale du mâle n'est sadique; la femme peut transcender caresses, trouble, pénétration vers son propre plaisir, maintenant ainsi l'affirmation de sa subjectivité; elle peut aussi chercher l'union avec l'amant, et se donner à lui, ce qui signifie un dépassement de soi et non une abdication. Le masochisme apparaît quand l'individu choisit de se faire constituer en pure chose par la conscience d'autrui, de se représenter à soi-même comme chose, de jouer à être une chose. « Le masochisme est une tentative non pour fasciner l'autre par mon objectivité mais pour me faire fasciner moi-même par mon objectivité pour autrui<sup>2</sup>. » La Juliette de Sade ou la jeune pucelle de *La Philosophie dans le boudoir* qui se livrent au mâle de toutes manières possibles mais à fin de leur propre plaisir ne sont aucunement masochistes. Lady Chatterley ou Kate dans le total abandon qu'elles consentent ne sont pas masochistes. Pour qu'on puisse parler de masochisme, il faut que le *moi* soit posé et que l'on considère ce double aliéné comme fondé par la liberté d'autrui.

En ce sens on rencontrera en effet chez certaines femmes un véritable masochisme. La jeune fille y est disposée puisqu'elle est volontiers narcissiste et que le narcissisme consiste à s'aliéner dans son

1. *La voile noire*.

2. Sartre, *L'être et le néant*.

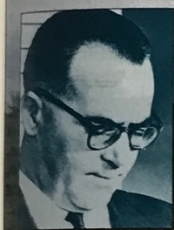
ego. Si elle éprouvait dès le début de son initiation érotique un trouble et un désir violent, elle vivrait authentiquement ses expériences et cesserait de les projeter vers ce pôle idéal qu'elle appelle moi; mais dans la frigidité, le moi continue à s'affirmer; en faire la chose d'un mâle apparaît alors comme une faute. Or « le masochisme comme le sadisme est assumption de culpabilité. Je suis coupable en effet du seul fait que je suis objet ». Cette idée de Sartre rejoint la notion freudienne d'auto-punition. La jeune fille s'estime coupable de livrer son moi à autrui et elle s'en punit en redoublant volontairement humiliation et servitude; on a vu que les vierges défiaient leur futur amant et se punissaient de leur soumission à venir en s'infligeant diverses tortures; quand l'amant est réel et présent, elles s'entêtent dans cette attitude. La frigidité même nous est déjà apparue comme un châtement dans la femme impose autant à soi qu'à son partenaire : blessée dans sa vanité, elle a de la rancune contre lui et contre elle-même et elle s'interdit le plaisir. Dans le masochisme, elle se fera éperdument esclave du mâle, elle lui dira des mots d'adoration, elle souhaitera être humiliée, frappée; elle s'aliénera de plus en plus profondément par fureur d'avoir consenti à l'aliénation. C'est assez clairement la conduite de Mathilde de la Môle par exemple; elle s'en veut de s'être donnée à Julien; c'est pourquoi par moments elle tombe à ses pieds, veut se plier à tous ses caprices, lui immole sa chevelure; mais en même temps elle est en révolte contre lui autant que contre soi-même; on la devine glacée entre ses bras. Le feint abandon de la femme masochiste crée de nouveaux barrages qui la défendent du plaisir; et en même temps c'est de cette incapacité à connaître le plaisir qu'elle se venge contre soi-même. Le cercle vicieux qui va de la frigidité au masochisme peut se nouer à jamais, entraînant alors par compensation des conduites sadiques. Le paradoxe du masochisme c'est que le sujet sans cesse se réaffirme dans son effort même pour s'abdiquer; c'est dans le don irréflecti, dans le mouvement spontané vers un objet autre que la subjectivité réussit à s'oublier. Il est donc vrai que la femme sera plus sollicitée que l'homme par la tentation masochiste; sa situation érotique d'objet passif l'engage à jouer la passivité; ce jeu est l'autopunition à laquelle l'invitent ses révoltes narcissistes et la frigidité qui en est la conséquence; le fait est que beaucoup de femmes et en particulier des jeunes filles sont masochistes. Colette parlant de ses premières expériences amoureuses nous confie dans

*Mes apprentissages :*

Un chef-d'œuvre de la littérature brésilienne

# Le sertao des désirs

Joao Guimaraes Rosa, au sommet de son art, nous offre avec « *Diadorim* » un roman brutal et vaste comme le Brésil



Oasis dans le désert du sertao, au centre du Brésil

Intitulé en brésilien « Grande sertao : veredas », voici le grand livre de Guimaraes Rosa, dans une nouvelle traduction, qui m'a paru excellente, en dépit des nombreuses difficultés. Le sertao, c'est l'intérieur du Brésil, quasiment désertique, en dehors des *veredas*, qui sont des oasis, où pousse le *buriti*, sorte de palmier. *Diadorim*, dont on a fait le titre français du roman, n'est qu'un des personnages de cette fresque exubérante. La question du titre n'est pas subsidiaire : elle illustre le fossé qui sépare deux cultures. Appeler un livre du nom d'un de ses héros, c'est privilégier l'individuel, le particulier, le psychologique. « Grande sertao : veredas » indique au contraire la primauté du collectif, de l'épique.

Guimaraes Rosa n'a pas voulu écrire l'histoire d'un homme, mais l'épopée du Brésil, à travers le récit de Riobaldo, ancien *jagunço* retiré des batailles. Les *jagunços* étaient les hommes de main que les grands propriétaires utilisaient, jusqu'au début de notre siècle, pour consolider leur pouvoir. Mi-canaillles mi-paladins, ils devenaient chefs de bande pour leur propre compte, guerroyant, rançonnant et massacrant à travers tout le pays, dans des conflits sanglants avec d'autres brigands et avec les autorités gouvernementales. C'est cette existence sauvage et farouche qu'évoque Riobaldo, les errances dans le désert, les rivalités entre bandits d'honneur, les trahisons, les guet-apens, et aussi les faits d'armes entrepépides, au milieu d'une nature par à-coups opulente dont nous apprenons à connaître, par leurs noms exotiques, chaque animal, chaque oiseau, chaque plante.

On tient ici un exemple brut, pour ainsi dire, de la nouvelle dimension apportée au roman par le continent sud-américain. Le roman européen n'a pas à sa disposition un tel réservoir d'aventures et d'exploits ; il ne dispose ni d'un décor aussi fastueux ni d'un espace aussi vaste. Il est à l'étroit et craque dans ses coutures. Il faudrait remonter au Moyen Âge, à Charlemagne et à ses preux, pour retrouver en France une matière romanesque d'une telle splendeur et liberté. Bien entendu, le livre de Guimaraes Rosa ne serait pas ce chef-d'œuvre de la prose brésilienne s'il n'était qu'un roman de lasso et de rifle. Comme le souligne Vargas Llosa dans sa préface, l'épopée de mœurs se double d'une aventure de langage. Le fait même d'écrire le livre sous forme d'un immense monologue qui charrie pêle-mêle descriptions objectives, retours en arrière, doutes existentiels, interrogations religieuses et métaphysiques, a permis à l'auteur de brasser les expériences du roman européen et américain.

Et puis, lumière qui auréole le roman d'un halo mystérieux, il y a *Diadorim*, le beau, l'énigmatique *Diadorim*, le compagnon bien-aimé du narrateur, lequel, à intervalles plus ou moins réguliers, interrompt son récit pour méditer sur cet étrange amour qui l'a uni à un garçon. Le Garçon, avec un *g* majuscule, ainsi qu'il l'appelle, par mythique amplification, dès la première fois qu'ils se sont vus. L'un et l'autre avaient alors 14 ans. *Diadorim*, rencontré par hasard dans la forêt, l'a invité à traverser le fleuve sur une barque : un de ces fleuves démesurés et torrentueux du Brésil, un de ces esquifs précaires et prompts à chavirer. Le jeune Riobaldo a peur ;

cependant, rien qu'à contempler la peau claire, les yeux verts, les cils feuillus du Garçon, il reprend confiance. Cette scène est admirable, d'une délicatesse inouïe ; tout y est suggéré, l'ambiguïté d'une passion naissante, l'attraction et l'effroi que provoque la beauté, la peur du fleuve n'étant qu'une métaphore de l'épouvante devant un sentiment défendu.

Riobaldo retrouvera *Diadorim* quelques années plus tard ; ils feront partie de la même bande, et combattront coude à coude : *Diadorim* toujours distant et sibyllin, Riobaldo toujours éperdu d'admiration, d'amour, de timidité. Il ne faudrait pas croire que le Brésil soit une terre de liberté sexuelle. En outre la vie guerrière dure de ces maquisards toujours sur le qui-vive exalte leur machisme de Latins. Les railleries dont volontiers ils abreuvent deux hommes trop tendres, les rixes qu'ils déclenchent pour éprouver leur virilité achèveraient de paralyser Riobaldo si sa propre conscience n'avait déjà jeté l'interdit sur ce qu'il appelle lui-même un « *vice aberrant* », une « *joie sans licence, née contrecarrée* ».

Imaginez « les Amitiés particulières » sorties du placard français et projetées par le génie d'un écrivain visionnaire dans la steppe brésilienne. « *Diadorim* », qui date de 1956, a sa place d'ores et déjà marquée dans la littérature homosexuelle, comme un classique de la clandestinité amoureuse et de la passion chaste, hissé à la puissance du continent américain.

**DOMINIQUE FERNANDEZ**  
« *Diadorim* », par Joao Guimaraes Rosa, traduit du brésilien par Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Albin Michel, 506 p., 160 F.

7-13 FEVRIER 1991/89

Publicação de Dominique Fernandez no periódico L'OBS (. 7-13 fev. 1991, p. 99), na ocasião do lançamento do livro *Diadorim*, segunda versão da tradução de *Grande sertão: veredas* para o Francês, de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, pela Albin Michel. Reprodução do material feito no estágio de pesquisa em Paris (Doutorado Sanduiche), e encontra-se na Biblioteca Nacional François Mitterrand (BnF).

GRANDE SERTÃO : VEREDAS 19

nem sei em que rompe-tempo desatei o cabresto, de amarrado em pé de pau. Voei, vindo. Bala vinha. O cerrado estrondava. No mato, o <sup>medo</sup> da gente <sup>se sai ao</sup> inteiro, um <sup>propositado</sup> medo. Eu podia escoltear, feito burro bruto, dá-que, dá-que. Um<sup>as</sup> duas ou três balas <sup>se</sup> cravaram na borraina da minha sela, perfuraram <sup>me</sup> de arrancar quase muita a paina do encheio. Cavalos estremece em <sup>me</sup> pro, em meio de galope, sei <sup>me</sup> pensa no dono. Eu não cabia de estar mais bem encolhido. Baleado veio também o surrão que eu tinha nas costas, com poucas minhas coisas. E outra, <sup>me</sup> de fuzil, em ricochete decerto, esquentou minha cõxa, sem me ferir, o senhor veja : bala faz o que quer — se enfiou imprensada, entre em mim e a aba da jereba ! Tempos loucos... Burumbum ! : o cavalo se ajoelhou em queda, morto quiçá, e eu já caindo para diante, abraçado em folhagens grossas, ramada e cipós, que me balançaram e espetavam, feito eu estava pendurado em telão de aranha... <sup>me</sup> Onde ? Atravessei aquilo, vida tãda... De <sup>me</sup> medo em ânsia, rompi por rasgar com meu corpo aquêlo mato, fui, sei lá, — <sup>me</sup> e despenquei mundo abaixo, rolava para o ôco de um grotão fechado de <sup>me</sup> maitas, sempre me agarrava — rolava <sup>me</sup> (assim mesmo) : depois — depois, quando olhei minhas mãos, tudo nelas que não era <sup>me</sup> (sangue tirado) era um amasso verde, nos dedos, de fôlhas vivas que puxei e masgalhei... Pousei no capim do fundo — e um bicho escuro deu um repulão, com um espirro, também dôido de susto : que era um papa-mel, que eu vislumbrei ; para fugir, <sup>me</sup> esse está sômente. Maior <sup>me</sup> sendo eu, me molhou meu cansaço ; espichei tudo. E um pedacinho de pensamento : se aquêlo bicho irara tinha jazido lá, então ali não tinha cobra. Tomei o lugar d'êle. Existia cobra nenhuma. Eu podia me largar. Eu era só <sup>me</sup> (moleza, mole), mas que não amortecia os trancos, dentro, do coração. Arfei. Concedi que vi-nham, me matavam. Nem <sup>me</sup> fazia mal, <sup>me</sup> me importei não. Assim, uns momentos, ao menos eu guardava <sup>me</sup> licença de prazo para me descansar. Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nêle. Um <sup>me</sup> <sup>joão-de-barro</sup> cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos <sup>me</sup> sã-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto <sup>me</sup> pra êle... Ai, arre, mas : que esta minha bõca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio ? Até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda... Mas, conforme eu vinha : depois se soube, que mesmo os soldados do Tenente e os

Guimarães Rosa altera por duas vezes o nome do pássaro citado ao lado da primeira ocorrência do nome de Diadorim no romance. Do pássaro tirirí o autor passa para João-de-barro e, somente em seguida, definir pelo pássaro João-congo.