

## IMAGENS DO EROTISMO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

*Marília Librandi Rocha\**

**Resumo:** O objetivo desse artigo é estudar a expressão do desejo em **Grande Sertão: Veredas**, percebendo como o escritor nomeia o amor e o descreve em analogia com o espaço do sertão. Para isso, analisaremos dois episódios: o encontro com a “prostitutriz” Nhorinhá, em um lugarejo chamado Aroerinha, e a descoberta do desejo por Diadorim, na Guararavacã do Guaicuí. O texto encerra-se com uma análise da imagem-enigma: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro”, com o intuito de compreender o processo de elaboração metafórica do tema amoroso.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa. Diadorim. Nhorinhá. Benedito Nunes. Escrita e erotismo.

Esse estudo pretende mostrar como o escritor dá vazão ao erotismo e o faz estar presente no relato de forma subreptícia e velada. Guimarães Rosa raramente nomeia às claras o desejo, muito menos o ato sexual, de tal forma que uma primeira leitura não percebe o que está sendo dito. A expressão amorosa surge, o mais das vezes, encoberta pelas metáforas e analogias com o espaço do sertão. As imagens constantes de pássaros, flores, bois, pastos, lagoas, rios, mar etc. parecem, à primeira vista, muito inocentes, bucólicas, remetendo a uma suposta idade de ouro da *poesia ingênua*, “no tempo em que

---

\* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora de Teoria da Literatura e Ciências Humanas na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). E-mail: marilialibrandi@uol.com.br

tudo era falante”, como diz o narrador Riobaldo. No entanto, muitas dessas imagens apresentam-se como metáforas do ato sexual ou do desejo não satisfeito. Compreendê-las é entender muito da poética do autor, seu artifício, sua *techné*. Falando do sertão, ele diz o que não pode ser dito, e que só se revela, quando vela e figura.

Assim, leremos o episódio de Nhorinhá, e, depois, o episódio da descoberta do amor por Diadorim, porque em ambos está presente o mesmo tipo de figuração, ou seja, em ambos revela-se a analogia constante entre a expressão do desejo e a descrição da paisagem. Por outro lado, estes dois episódios divergem quanto ao que revelam de cada personagem e da relação que estabelecem com Riobaldo. Nhorinhá é a prostituta, com quem Riobaldo passa uma noite, nunca mais a encontra, mas também dela nunca mais se esquece. Diadorim é seu “amor oculto”, nunca realizado, mas de quem também nunca se afasta. Perceberemos como o autor cria cenas que se aproximam muito do pictórico, do visual, e, por isso, a importância das cores nessas descrições. No episódio de Nhorinhá, a cor é o vermelho e o preto, e a cena do encontro remete quase que a uma tourada, a uma dança primitiva, na qual a sensualidade se manifesta. No episódio de Diadorim, tudo se passa na imaginação, Diadorim nem está presente, apenas em pensamento, e a cor em destaque é o verde. O encontro com Nhorinhá é posto em relação à caçada de um boi; o de Diadorim, que não pode ser tocado, é relacionado à presença de um pássaro.

## I Nhorinhá na Aroerinha

O primeiro e único encontro com a prostituta Nhorinhá leva apenas um parágrafo para ser descrito. Um parágrafo que concentra todo o percurso amoroso em 22 linhas: o primeiro olhar, a paquera, a conversa, o sexo e a despedida. Como não estamos lendo um poema, mas um romance de 460 páginas, é em momentos como esse que a maestria do escritor Guimarães Rosa se revela. Em **Grande**

**Sertão: Veredas**, acompanhamos a narração de grandes episódios, como a cena (magistral) do julgamento de Zé Bebelo,<sup>1</sup> mas também uma frase, às vezes um ponto-e-vírgula basta, para nos dizer o que é o romance como um todo. Isso quer dizer que o escritor vai do mais épico até a raiz da lira. É o caso, por exemplo, da frase “Me deu a mão; e eu” (p. 32<sup>2</sup>), que, referindo-se a Diadorim, diz, sem dizer, o desejo presente nesse toque de mão e só faz aumentar, pela elipse (“e eu”), o correspondente amor impossível.<sup>3</sup>

As imagens que revelam ocultando estão também presentes no caso do encontro com a moça Nhorinhá. A beleza desse episódio reside na fala que esconde o que está dizendo, e mesmo assim diz. Para percebermos essa dimensão, é preciso ler com atenção cada frase do relato:

Digo: outro mês, outro longe – na Aroerinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca ela quando ria, tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só (p. 28).

A predominância de orações coordenadas, instaurando uma dicção pausada e rítmica, que realça cada fragmento, é característica da prosa de Guimarães Rosa. No caso, narra-se um evento passado,

<sup>1</sup> O julgamento de Zé Bebelo é a cena que melhor ilustra a co-habitação de várias “vozes” e discursos no interior do romance. Nela, temos, entre outras, a fala do assassino e animalizado Hermógenes, que sugere amarrarem o acusado e esfolá-lo como a um porco; a fala do peão, mais peão do sertão, que não consegue articular sílabas, e para quem “falar” é uma luta tremenda. É nessa cena, que Riobaldo toma a palavra, assume o risco da fala, e salva Zé Bebelo da morte.

<sup>2</sup> Utilizamos a 15ª edição de **Grande Sertão: Veredas** (1992), que citaremos apenas pela numeração das páginas.

<sup>3</sup> É freqüente, sobretudo em relação a Diadorim, a sua imagem ser descrita apenas com realce para as mãos e os olhos, como nesta outra passagem: “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” (GS:V, p. 121). Nesse sentido, encontramos observação importante em relação a um outro personagem, Maria Glória, e ao modo como ela é descrita na fala do protagonista Miguel, da novela “Buriti”, quando este diz: “Suas mãos movem meus olhos...”, e o comentário de Luiz Costa Lima (1974, p. 133): “‘as mãos’, ao serem pensadas por Miguel ausente, envolvem novo termo: a constância do desejo entretanto não manifesto. Por isso mesmo ‘suas mãos’ suscitam resposta ativa que há conseqüentemente de ser não tático: resposta dos olhos. Por conseguinte, os termos enunciados, ‘mãos-olhos’, determinam a entrada em cena de termo não enunciado, presente enquanto ausente, o desejo de Miguel, que, contido, não atingiu o palco da gestualidade”.

distante no tempo, “outro mês”, e no espaço, “outro longe”, mas as pausas marcadas pelas vírgulas criam uma expectativa de leitura que faz com que o leitor visualize o encontro no presente da leitura: “Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria”. Se, a partir do olho, apreendemos de forma imediata e simultânea as imagens das coisas, no texto escrito a imagem é construída no tempo: sílaba após sílaba, palavra após palavra, frase após frase, vamos criando mentalmente as cenas, as paisagens e os personagens descritos. É assim que a escritura poética nos faz “ver” aquilo que lemos. O poder de suscitar a imagem, de criar uma prosa que *faz ver*, foi logo percebido pelo crítico Álvaro Lins que, a propósito de **Sagarana**, acentuou: “a faculdade de escritor mais aguda e mais desenvolvida no Sr. Guimarães Rosa é a visualidade” (LINS, 1983, p. 242). Não por acaso, o crítico Oswaldino Marques (1968) escreveu um curto ensaio intitulado “Guimarães Rosa – Cineasta”.

A apresentação de Nhorinhá pode nos fazer pensar, justamente, em uma tomada cinematográfica, no movimento de uma câmera que nos mostra, em meio ao chapadão de Minas Gerais, uma mulher, enquadrada num portal, vestida de vermelho, com um sorriso convidativo e uma fala aliciante. Desse plano geral, passa-se para o foco centrado na boca e nos dentes. No sertão, ter “os todos dentes” é sinal inequívoco de viço e saúde. Nhorinhá, jovem e saudável, mostra-se desejável em sua bela aparência, da mesma forma que o seu chamado – “Ó moço da barba feita...” – revela um Riobaldo também aseado e desejável. Nesse recorte, do todo para a parte, a presença do vermelho do vestido e o privilégio dado à boca são índices reveladores da sensualidade da cena. Por fim, vem o comentário: “Tão bonita, só”. Este *só*, destacado, pode ser lido como um adjetivo – Nhorinhá *sozinha* – indicando a disponibilidade da moça para o encontro, mas também pode ser um advérbio, significando *só isso é* o que importa dizer, apenas essa imagem já da conta do recado – Nhorinhá era desejável, “puta e bela”, como dirá o narrador mais adiante.

Riobaldo, então, desce de seu cavalo (afinal estamos no sertão) e se aproxima para conversar com a moça:

De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d'água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado (p. 28).

“De repente”, a cena se movimenta. Um bando de homens-jagunços corre atrás de um boi para sangrá-lo e carneá-lo. A consequência desse movimento – “a poeira forte que deu no ar” – é a união dos amantes “num grosso rojo avermelhado”. O vermelho, antes pertencente apenas a Nhorinhá, agora aparece subentendido no “sangrar” do boi, e termina por tingir toda a cena.

“Rojo” é o “rastros”, o “lance”, o “arremesso”, mas também significa o ato de “roçar”, “tocar de leve”. Esse substantivo deriva do verbo “rojar”, que, por sua vez, é uma transposição (metástase) de jorrar. A cavalgada (que é também um dos significados de rojo) levanta a poeira que jorra nos amantes e invade a cena de vermelho. Temos, então, um jato de cor e também de som, pois “rojo” vai dar em rojão, popularmente associado a ritmo intenso de combate, aqui associado ao som dos “galopes e gritos”. Sabemos também que “rojo”, em espanhol, é “vermelho”, da mesma forma que “rojão”, do espanhol “réjon”, significa precisamente a “aguilhoadada para espicaçar touros” (Cf. verbete em HOLANDA, 1975). A perseguição ao boi traz consigo a relação ancestral e mítica entre o homem e a caça, relação excitante, misto de amor e morte – tanto que os companheiros de Riobaldo passam “aos galopes e gritos” como se estivessem participando de uma festa. A imagem tem a mesma sensualidade de uma tourada, só que aqui os homens tocam um boi, touro castrado. Esquemmatizando o episódio em um quadro, teremos:

Imagem 1: moça vestida de vermelho;  
Imagem 2: homens atrás de um boi preto para sangrá-lo e carneá-lo;  
Síntese: união dos amantes num “grosso rojo avermelhado”.

A narração justapõe, assim, duas imagens que remetem a uma terceira, dissimulada nesse “rojo avermelhado”, como metáfora da união sexual de Riobaldo e Nhorinhá. O sentido dessa fala não estaria, pois, nem na primeira nem na segunda imagem, mas no confronto de ambas, numa prosa que opera por corte e que pode ser associada, pela forma, ao sistema de montagem exposto por S. Eisenstein. O cineasta definiu a montagem como um sistema de colisão de imagens cujo conflito representaria uma terceira coisa não expressa, a ser deduzida, completada, pelo espectador. Segundo ele, o mesmo procedimento estaria presente na formação dos ideogramas, nos quais “a combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente representado” (EISENSTEIN, 1977, p. 167).<sup>4</sup> Assim também, nessa passagem do romance, o encontro sexual dos personagens não é expresso explicitamente, mas sugerido por uma imagem que resulta da conjugação das duas primeiras.

A prosa de Riobaldo fala, assim, mais pelo que cala. Os elos de ligação entre os acontecimentos não estão expressos diretamente, exigindo a participação do leitor na complementação do sentido. Riobaldo é um narrador que fala ininterruptamente e, no entanto, expressa a todo o momento a consciência de que há fraturas no seu dizer. Ele não só questiona sua própria narração, como fala do que não sabe: “Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe” (p. 74). Ou seja, não se trata em absoluto de um narrador onisciente, mas sim de um narrador “insciente”, que conta para saber, que está à procura, à cata de

<sup>4</sup> Como exemplos de ideogramas, temos aquele que associa o signo de “boca” ao de “criança”, para compor a noção de “grito”, ou o signo de “faca” associado ao de “coração” representando a tristeza.

sentido.<sup>5</sup> Por isso, é preciso que o leitor procure nas brechas de sua fala a “matéria vertente” do que ele está dizendo:

Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pera-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pelo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo [...] Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou pra beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi (p. 28-29).

Após provar as gentilezas de uma acolhida no sertão, Riobaldo dá cabo do ato com a frase: “Recebeu meu carinho no cetim do pelo”. Esta frase, tão típica de Guimarães Rosa, com tudo que ela traz de sugestão sonora e afetiva, confirma o que já estava implícito nas imagens anteriores, ao trocar *pele* por *pelo*: não se trata de acariciar uma pele aveludada (metáfora gasta), mas de um *carinho no cetim do pelo*, que tanto pode estar ligado à moça como ao animal que os homens perseguiram a galope. Por fim, vem a referência ao fruto caído no chão, imagem da queda no pecado: “Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá”. No entanto, o encontro com a prostituta é também descrito como “casamento, sponsal”, e a cena termina aludindo à imagem de uma santa.

\*

Benedito Nunes (1976) analisa a concepção erótica na obra de Guimarães Rosa, salientando a importância das prostitutas como representantes do estágio inicial do Eros platônico, em seu percurso que ascende do amor carnal ao espiritual, do erótico ao místico. Ao mesmo tempo, estaria presente uma perspectiva próxima da tradição

---

<sup>5</sup> Cf. MARQUES, Oswaldino, 1968, p. 85: o escritor “fez sempre questão de frisar que se achava apenas ‘estudando’ o assunto conosco, procurando armar, no exame de cada ponto, com as ‘possíveis’ origens das soluções por ele muitas vezes ‘inscientemente adotadas’”.

hermética e alquímica, em que o estágio inferior conserva-se no superior. Como vimos, o encontro com a prostituta Nhorinhá é paralelo à caçada de um animal, mas também é feito “casamento, esponsal”. De fato, a imagem de Nhorinhá, irá pouco a pouco se volatilizando, até se transformar em uma imagem de papel, em uma ficção epistolar, no episódio da carta que ela envia a Riobaldo. No entanto, quer-se aqui relativizar algumas das afirmações feitas por Benedito Nunes em seu ensaio.

Para o autor, o amor carnal, valorizado por Rosa, seria o início de uma aprendizagem até alcançar a dimensão do místico e – “passar de um estado de carência a um estado de plenitude” (NUNES, 1976, p. 147). “Nesse processo” – diz Nunes – “a prostituta [...] tem papel saliente. Ela é sempre a fêmea que tem fogos no corpo, pronta a transmitir, generosamente, o impulso vital que fervilha em seu ser” (p. 149). Quanto a Nhorinhá, é possível que essa imagem seja verdadeira, mas no que se refere ao romance como um todo, nem sempre a prostituta é apresentada desse modo. Assim, por exemplo, quando está no acampamento do Hermógenes, Riobaldo lembra-se de duas prostitutas que conheceu e com as quais manteve relações diferenciadas, nem sempre exitosas:

A primeira, que foi, bonita moça eu estava com ela somente. Tanto gritava, que xingava, tanto me mordida, e as unhas tinha. Ao cabo, que pude, a moça – fechados os olhos – não bulia; não fosse o coração dela rebater no meu peito, eu entrevia medo. Mas eu não podia esbarrar. Assim tanto, de repente vindo, ela estremeceuzinha. Daí, abriu os olhos, aceitou minha ação, arfou seus prazeres, constituído milagre [...] Mas, depois, [...] foi uma outra, a moreninha miúda, e essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra. Ah, era que nem eu nos medonhos fosse – e, o senhor crê? – a mocinha me agüentava era num rezar, tempos além. Às almas fugi de lá, larguei com ela o dinheiro meu, eu mesmo roguei pragas. Contanto que nunca mais abusei de mulher. Pelas ocasiões que tive, e de lado deixei, ofereço que Deus me dê alguma minha recompensa (p. 133).



O fato de descrever de forma explícita o encontro com as mulheres, coisa rara na prosa de G. Rosa, faz com que o escritor sinta a necessidade de esboçar um pedido de desculpas, manifestado na fala do narrador Riobaldo: “O senhor releve eu estar glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido. Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério devido” (p. 134).

Em outro momento, ao comentar a ausência de malícia nas prostitutas, Benedito Nunes (1976, p. 147-148) assinala que: “tanto em **Grande Sertão: Veredas** como em **Corpo de Baile**, sobressai o caráter não pecaminoso das relações sexuais”. Na verdade, a noção de pecado perpassa todo o romance, aliada, em primeiro lugar, ao tabu do homossexualismo no sertão. Riobaldo ama e deseja um jagunço, homem como ele, e esse sentimento é fonte de vergonha, repulsa e até mesmo asco. Ainda referindo-se à importância das prostitutas, Nunes salienta: “Nada há de pecaminoso nelas, como nada de sombrio perpassa no ato sexual, que o romancista valoriza” (p. 149). A idéia que aqui se defende é que há muito de sombrio, de oculto no ato sexual, sobretudo na forma como ele é expresso: através de um dizer que fala escondendo o significado do que está dizendo, cobrindo-o de metáforas e analogias, porque no final, ou no início, há uma interdição da fala.

Esses reparos pontuais permitem-nos uma discussão mais geral, mostrando que a passagem do erótico ao místico, ou da carência à plenitude, nem sempre é pacífica e talvez nem seja alcançada em um romance como **Grande Sertão: Veredas**. Por isso, quando Benedito Nunes diz que a “harmonia final das tensões opostas [...] numa forma superior e mais completa é a dominante da erótica de Guimarães Rosa” (p. 147), o que se questiona é justamente essa “harmonia final”. Sua análise, válida para se pensar a concepção erótica na obra de Guimarães Rosa como um todo, quando se refere a **Grande Sertão: Veredas** não leva em conta a forma do romance, ou seja, os questionamentos, as dúvidas e desencontros que o gênero problematiza. O encontro com a prostituta Nhorinhá, por exemplo,

será posteriormente marcado por um futuro desencontro, transformando-se em fonte de angústia e perplexidade para o personagem-narrador com o episódio da carta (marca de um desencontro). Sua vida poderia ter seguido outro caminho se a tivesse reencontrado. Além disso, o encontro-desencontro com Nhorinhá problematiza a questão do meio do caminho, quando só se percebe o significado de um evento quando não é possível mais recuperá-lo, quando a perda já se efetivou. O que não dizer então do desencontro fatal com Diadorim, fonte do relato e de todo desencanto do narrador? Da mesma forma, Otacília não é apenas a “noiva espiritual”, espécie de Beatriz que guia o personagem, como afirma Nunes. Finda a estória, ela será a esposa de Riobaldo, agora um fazendeiro estabelecido. Com isso, ela passa de uma dimensão idealizada para o campo do prosaico, como esposa de um homem que, afinal, só fala e pensa em Diadorim — “Deamar, deamo... Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça” (p. 34), diz ele. Com isso, quer-se realçar o fato de que Riobaldo não é o homem apaziguado que teria vivenciado a sublimação e a ascese dos sentidos de forma pacífica e que viveria em paz com esse aprendizado — “Para trás, não há paz”, diz ele. Nesse caso, a sublimação, a ascese, a *travessia* surgem, não de um encontro, mas de uma perda e dos desencontros do “homem humano”.

## II Diadorim na Guararavacã do Guaicuí

A elaboração de imagens eróticas em analogia com o espaço do sertão também se faz presente no episódio da Guararavacã, que passamos a descrever.

### O lugar

A Guararavacã do Guaicuí é o local da descoberta do amor, quando Riobaldo toma consciência de que de fato ama Diadorim. Até então o sentimento estivera “encoberto em amizade”, mas nesse

lugar ele se revela, *aparece* como um fato do qual não se pode escapar: “Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, no fofo dum costume. Mas, agora, manava em hora, o claro que rompia, rebentava” (p. 220). Nesse momento, Riobaldo toma consciência de seu “destino preso” e de um sentimento do qual não poderá mais escapar: “Diadorim era um sentimento meu”. Abençoado, presente divino, esse amor é também transgressor, perturbador, fora da lei.

A importância do episódio é afirmada pela constante interpelação ao doutor para que registre, “tome nota deste nome” – *Guararavacã* – que já não existe mais, porque agora se chama Caixerópolis:

A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas, não tem mais, não encontra – de derradeiro, ali se chama é Caixerópolis. [...] Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva. [...] Guararavacã. O senhor vá escutando (p. 220).

Sabe-se que a denominação dos lugares é fato de capital importância para Riobaldo, que associa a mudança de nomes a uma artimanha do diabo.<sup>6</sup> Se a vida é travessia, como reafirma aqui Riobaldo (“travessia de minha vida”), os lugares no mapa e suas denominações atuam como porto-seguro para a memória. Em **Grande Sertão: Veredas**, é constante a intersecção espaço-tempo, sertão-passado, porque o mapeamento externo do sertão corresponde ao mapeamento interno da vida do personagem. Por isso, mudar o nome de um lugar funciona quase como demover a história pessoal ali vivida. Tirar do mapa corresponderia, assim, a apagar da memória. No presente de Riobaldo, velho, “de range rede”, que nos conta sua vida passada, são os lugares e a paisagem que guiam sua memória: “Será que tem um ponto certo,

---

<sup>6</sup> Em outro momento do texto, Riobaldo contesta a mudança dos toponímicos, dizendo: “Precisava de se ter mais travação. Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (p. 35).

dele a gente não podendo mais voltar para trás?” (p. 220). O ponto no mapa – a Guararavacã – indica um ponto do destino de Riobaldo: “Artes que morte e amor tem paragens demarcadas” (p. 122), dirá ele em outro momento.

## O Ar

Guaiçu é um toponímico existente na região, mas Guararavacã parece ser mais uma das criações rosianas. O nome comprido, de extração indígena, chama atenção pela sucessão da vogal ‘a’, que aparece cinco vezes, e pela ressonância da partícula ‘ar’ – como o próprio narrador faz questão de frisar: “Aquele lugar, o ar”. De fato, o ar, que traz saudades e revelações, é elemento crucial neste episódio.

Como no episódio de Nhorinhá, também aqui encontramos-nos em um momento de parada no turbilhão da guerra. Riobaldo está sozinho, em um rancho de tropeiro, deitado em uma esteira de taquara, tendo a seu lado suas armas, e fazendo aquilo que mais gosta: pensar e contemplar. É de tarde, e começa a esfriar com o vento que vem da Serra do Espinhaço, “um vento com todas almas”, e Riobaldo sente saudades “de algum buritizal, na ida duma vereda [...] Saudades dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais” (p. 220).

É então que vem aquela que é aqui considerada como uma das mais belas imagens do romance: “O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo” (p. 220). A força desta imagem está na plasticidade que faz ver, materializando o que não se pode pegar nem tocar – o vento e o silêncio.<sup>7</sup> O ar ganha cor e a ausência de voz torna-se palpável, da mesma forma

---

<sup>7</sup> A imagem do “vento verde” remete ao poema “Romance Sonâmbulo”, de Federico Garcia Lorca: “Verde que te quiero verde, verde vento, verdes ramas”. Esses versos famosos foram comentados por Antonio Callado (1992): “o que perdura, o que ninguém jamais esquece é a força, o ímpeto do verde [...] e as imagens de violento movimento verde”, que Callado explicita com o verso: “A figueira arranha o vento com a lixa de seus galhos”.

que o amor latente que Riobaldo sente por Diadorim agora se manifesta. Cria-se, assim, um símile entre o personagem e a natureza – espelho externo dos acontecimentos íntimos de Riobaldo.

## O Macuco

O mesmo ocorre com a figura do macuco, pássaro que se aproxima do rancho em que está Riobaldo:

Era mês de macuco ainda passear solitário – macho e fêmea desemparelhados, cada um por si. E o macuco vinha andando, sarandando, macucando [...] Eu ri: “Vigia este, Diadorim!” – eu disse; pensei que Diadorim estivesse em voz de alcance. Ele não estava. O macuco me olhou, de cabecinha alta. [...] Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o que? Vinha me por quebrantos. Eu podia dar nele um tiro certo. Mas retardei. Não dei (p. 221).

A entrada em cena do macuco não é aleatória, não integra uma descrição isenta da paisagem, que teria como propósito caracterizar o lugar, dar-lhe um toque pitoresco. A descrição no romance, muitas vezes detalhista e minuciosa, adquire dimensão simbólica ao propor a natureza como um livro a ser decifrado: “Aquele pássaro procurava o que?”. O olhar do macuco é identificado a um “quebranto”, a um feitiço semelhante ao que exerce Diadorim: “eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita” (p. 114). Riobaldo quer avisar Diadorim, mostrar-lhe esta *aparição*, mas Diadorim não estava “em voz de alcance”.

Ele pensa em atirar no macuco, mas não o faz. Em outro momento do mesmo episódio, há uma reflexão sobre a vivência conjugada de amor e morte, guerra e paz, que o personagem vivencia: “Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor?”. Vivendo em estado de

guerra, como era possível amar? Essa reflexão relaciona-se diretamente à figura de Diadorim – “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (p. 458). Até efetuar o pacto, Riobaldo deseja fugir do estado de guerra permanente, e convida Diadorim, que sempre rejeita, protela, pois não pode partir sem antes efetivar a vingança: “Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava” e “suspirava de ódio como se fosse por amor”.

### **As docemente coisas que são feias**

Depois da saída do macuco, Riobaldo volta a pensar em Diadorim, mas de uma forma como jamais ousara até então, amorosa e sensual, e a imagem que dele faz nesse momento é a de um Diadorim fantasmático, só para ele, “desmisturado”, como talvez devesse ser o verdadeiro (a verdadeira) Diadorim. Aqui, é o momento crucial da revelação do amor e do desejo, que se realiza apenas na imaginação de Riobaldo:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figura diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas (p. 221).

Se no episódio de Nhorinhá, o encontro amoroso se efetiva, agora o desejo corre solto e solteiro, e o que se lerá é a descrição velada de uma masturbação:

Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. [...] Sobrestive um momento, fechados os olhos, sufruía aquilo, com outras minhas forças. Daí, levantei (p. 221).

Este é apenas um dos momentos em que Riobaldo manifesta o desejo por Diadorim; um desejo que mescla fruição e sofrimento (“sufruía”) e que o faz “crescer dum modo, que doía e prazia”. Quantas vezes Riobaldo sofre porque anseia abraçar e beijar Diadorim, mas não pode, o que acentua o desejo e a relação erotizada entre ambos, e traz para o romance um forte lastro sensual, o qual, no entanto, tem sido pouco explorado e mostrado. Aproveito a ocasião e cito, pois, os seguintes exemplos:

[...] ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espaiecer de contentamento, deixava de pensar. [...] O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.

Diadorim pôs mão em meu braço. Do que me estremei, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. Me deu a mão; e eu (p. 32).

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. [...] Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre (p. 32-33).

– “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 do meu corpo (p. 41).

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. [...] “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade (p. 84).

Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num jeito de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. [...] 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 (p. 108).

Ceguei 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!” – eu pensei. Destapei raivas. [...] Agora o que eu queria era ímpeto de se viajar às altas e ir muito longe. A ponto que nem queria avistar o Reinaldo (p. 113).

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 dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos (p. 114).

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 (p. 121).

Teve um instante, bambeeí bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. [...] Só os olhos negavam. [...] Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Maiormente. [...] Falei sonhando: – “Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?” (p. 140).

Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido (p. 238-239).



De ver Diadorim, com agrado, minha tenência pegava a se enfraquecer. Outros receios eu concebendo (p. 267).

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? 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 idéia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... (p. 436).

## **O rio submerso**

No final do episódio da Guararavacã, Riobaldo levanta-se e se junta ao bando, onde está também Diadorim: “Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, *que eu tinha inventado*” (grifo nosso).

A descoberta do amor é também uma invenção, corresponde a uma “imagem falsa”, porque Riobaldo não poderia admitir, “por paz de honra e tenência”, que amava um homem. Mas, como Diadorim também “forjava as formas do falso”, é possível que a verdade do amor seja mesmo a do imaginário. É então que a cena beira quase o patético, com Riobaldo encarando o Diadorim “de carne e osso”, e negando a si mesmo o amor recém-descoberto pelo amigo:

Tanto também, fiz de conta estivesse olhando Diadorim, encarando, para duro, calado comigo, me dizer: “Nego que gosto de você, no mal. Gosto, mas só como amigo!...” Assaz mesmo me disse. De por diante, acostumei a me dizer isso, sempre vezes, quando perto de Diadorim eu estava. E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... (p. 222).

E o episódio chega ao fim, com uma imagem de alto teor simbólico em forma de indagação ao leitor-ouvinte: “O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O

senhor dorme em sobre um rio?” (p. 222). A pergunta imagética pode ser lida como um símile da consciência do amor que se exterioriza e jorra como um rio submerso que vem à tona e se faz ouvir, ver e sentir.

### III O Amor? *Pássaro que põe ovos de ferro*

Em determinado momento, o narrador de **Grande Sertão: Veredas** define o amor como o “Pássaro que põe ovos de ferro”. Essa definição condensa uma série de imagens em um único complexo metafórico, e só pode ser compreendida se lida em correlação com alguns episódios e imagens recorrentes no livro todo. Surgindo em decorrência de um sonho, e ligada, portanto, a um modo de condensação onírica, a expressão sintetiza o amor de Riobaldo e Diadorim como “um assunto contrário absurdo”: “[...] tinha sonhos, que me afadigavam. Dos que a gente acorda devagar. O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. [...] Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento” (p. 49). Será possível traduzir o processo metafórico que levou à elaboração dessa imagem enigmática? Propomos desdobrar os elementos que essa imagem condensa de modo intenso e que a torna ininteligível quando lida isoladamente. Mostraremos, então, que nesta imagem encontra-se a síntese da relação de Riobaldo e Diadorim, porque ela concentra, justamente, uma série de pares opositivos que no romance aparecem conjugados e inseparáveis: o feminino e o masculino, o amor e o ódio, a paz e a guerra, Deus e o diabo.

#### O Pássaro

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que a imagem de Diadorim é toda construída em analogia com a de pássaros. Vimos, no episódio da Guararavacã, a importância de um pássaro (mais especificamente, um galináceo) como o macuco, e a imagem da

cobra querendo abocanhar o passarinho como metáfora do desejo de Riobaldo por Diadorim.

De fato, a primeira referência ao personagem vem acompanhada de um canto: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou” (p. 19). Assim também Riobaldo relembra Diadorim e o abraça em pensamento “como as asas de todos os pássaros” (p. 34), e expressa a saudade: “Suasse saudade de Diadorim? A ponto no dizer, menos. Ou nem não tinha. Só como o céu e as nuvens lá atrás de uma andorinha que passou” (p. 56). Em outro momento, triste por estarem os dois desconhecidos, Riobaldo suspira, apelando a um outro pássaro: “Gostava de Diadorim, dum jeito condenado: nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre. Ôi, Suindara! – linda cor...” (p. 74). Da mesma forma, o retorno de Diadorim, após dias afastados por causa de um ferimento, é assim narrado: “Demorei bom estado, sozinho, em beira d’água, escutei o fife de um pássaro: sabiá ou saci. De repente, dei fé, e avistei: era Diadorim que chegando, ele já parava perto de mim” (p. 181).

A analogia constante entre Diadorim e os pássaros sugere a imagem de um personagem de difícil apreensão, que não pode ser capturado, ser alado, mas também remete à sua feminilidade. Assim, quando mostra a Riobaldo o “manuelzinho-da-crôa”, pássaro que anda “sempre em casal” (como o nome dos dois, “Riobaldo...Reinaldo”, que “dão par”), Diadorim diz que: “É preciso olhar para esses com um todo carinho...”. Essa fala, delicada, faz com que Riobaldo desconfie da macheza do Reinaldo:

[...] o dito assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele (p. 111-112).

Ao mostrar a natureza do sertão, Diadorim mostra-se delicado, revelando o feminino que há nele (nela) pelos atributos então percebidos por Riobaldo – “a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser”, manifesto através da imagem alada dos pássaros. No entanto, voltando à nossa frase-imagem, trata-se de um pássaro que põe ovos de ferro.

## O ferro

Se as imagens de pássaros aludem ao que há de feminino e inapreensível em Diadorim (Maria Deodorina), o “ferro” associado à “faca” e à guerra, alude à coragem guerreira e masculina do Reinaldo (lembrando os vários nomes do personagem: Diadorim, apelido de Reinaldo, que oculta o nome de batismo, Maria Deodorina). Desde o primeiro encontro, o Menino aparece associado à imagem da faca, signo de sua virilidade e coragem. Depois que atravessam o rio, Riobaldo e o Menino encaminham-se para a margem e entram no mato para descansar e comer rapadura e queijo. É então que aparece um rapaz que insinua uma relação entre os dois: “Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente” (p. 85). Riobaldo, para se defender, afirma que eles não estavam fazendo “sujice nenhuma”, apenas “espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas” (p. 85). Mas Diadorim “imita” voz de mulher e chama o rapaz para perto de si: “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...”

Só foi assim. Mulato pulou pra trás, ô de um gritou, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a *faquinha* nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido *ferro* na coxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escurrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo capricho. – “Quicé que corta...” – foi só o que disse, a si dizendo. Tornou a pôr na bainha (p. 85).

Mais uma vez, reaparece a união do feminino – a voz de sedução que faz com que o mulato se aproxime – e do masculino – *quicé que corta*. Neste primeiro encontro, configura-se já a diferença entre Riobaldo e Diadorim: o medo e a coragem; a inocência (e ignorância) e a malícia (e esperteza). Riobaldo é, desde o início, um personagem que quer sempre ficar observando “o parado das coisas”: “o capim-marmelada [...] tão verde-mar”, as “araras enrouquecidas”, o “môm da vaca”, o “iãso do vento”, “o chiim dos grilos” (p. 25). Ele não quer o ódio nem a guerra, por isso valoriza tanto os momentos de parada, quando pode permanecer ao lado de Diadorim e *aproveitar o dia*. É assim, por exemplo, quando ardila um estratagema, adiando a partida do bando para a luta e conseguindo “com grande regozijo e repouso”, ficar mais cinco dias *curtindo o dia*, a companhia de Diadorim: “Assim um rôo de remorso: tantos perigos ameaçando, e a vida tão séria em cima, e eu mexendo e virando por via de pequenos prazeres. Sempre fui assim, descabido, desamarrado” (p. 115). Neste momento, a descrição do idílio é exemplar. Tudo acontecia, diz Riobaldo: “com risadas e ditos amigos – como quando com seu arreleque por-escuro uma nhaúma devooou, ou quando eu pulei para apanhar um raminho de flores e quase caí comprido no chão, ou quando ouvimos um him de mula, que perto pastava” (p. 113).

Os tempos de parada no turbilhão da guerra são valorizados por Riobaldo como “sazão de sentimento sereno. Arte que a vida mais regateia” (p. 182). Enquanto a desordem da guerra associa-se ao movimento de “azougue maligno” do demônio, a ordem da paz associa-se à ausência de movimento: “Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez” (p. 237). Assim deseja Riobaldo: “Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço” (p. 268): “porque a guerra era o constante mexer do sertão [...] Mas, pensar na pessoa que se ama, é como querer ficar à beira d’água esperando que o riacho, alguma hora, pousoso esbarre de correr” (p. 273). Mas, se Riobaldo quer o amor e a paz, Diadorim só pensa em vingança:

Durante que estávamos assim, fora de marcha em rota, tempo de descanso, em que eu mais amizade queria, Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue. Assim nós dois esperávamos ali, nas cabeceiras da noite, junto em junto. Calados (p. 273).

A “razão de loucura” da guerra é o “*punhal atravessado na boca*”: “sem querer a gente rosna” (p. 163). Riobaldo não queria estar ali, mas quando ousa pedir a Diadorim que abandone a guerra, a resposta é um “*silêncio de ferro*”: “O que eu tinha falado era umas doideiras. Diadorim esperou. Ele era irrevogável” (p. 140-141, grifo meu), porque a guerra “era um estado de lei que todos cumpriam” (p. 160): “Bala e chumbo... Chumbo e bala...” (p. 163).

A faca surge, então, como o símbolo da “brabeza” dos jagunços, como aqueles que, no acampo do Hermógenes, afiam os dentes em pontas: “ai era à faca” (p. 127). Mas Riobaldo, por ser “de outras extrações” (p. 127), rejeita aquela barbaridade: “Eu acho que, para ser valente, não carece de figurativos...” (p. 128). Assim também era o Hermógenes que “consumia horas, afiando a faca” (p. 132). A presença deste personagem, brutal, em meio ao bando de “nobres costumes” de Joca Ramiro, é contestada, certa vez, por Riobaldo, ao que Diadorim retruca: “Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau? Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate...” (p. 132), lembrando aqui que a forma dos utensílios (da faca – quicé – e da colher) remete à forma dos órgãos sexuais (do homem e da mulher).

A desconfiança de Riobaldo quanto ao Hermógenes leva Diadorim a dizer que ele: “não entendia de amizades, no sistema de jagunços. Amigo era o braço, o aço! (p. 138); “Ah, não (diz Riobaldo) amigo para mim, é diferente... Amigo, para mim é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, *desarmado*” (p. 139, grifo meu).

Diadorim chega a propor um trato a Riobaldo: enquanto a luta durasse nenhum dos dois devia tocar em mulher – “Severgonhice

e airado avejo servem só para tirar da gente o poder da coragem... Você cruza e jura?!”. E Diadorim dava como exemplo “*a regra de ferro* de Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça” (p. 147, grifo meu). Claro está que Riobaldo não cumpre a promessa: “Jurei. Se nem toda vez cumpri, ressalvo é as poesias do corpo, malandragem”, e percebendo o desdém manifestado por Diadorim, desabafa: “– Não sou o nenhum, não sou *frio* não... Tenho minha força de homem!”.

Somente Deus pode desfazer o ferro, corroê-lo – “assim é o milagre”. Esse é o caso da faquinha que caiu em um tanque de barbatimão:

Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o *ferro* dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela agüinha escura, toda quieta. [...] Pois, nessa mesma da tarde, aí: da faquinha só se achava o cabo... O cabo – por não ser de frio metal, mas de chifre de galinheiro. Aí está: Deus... Bem, o senhor me ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende [...]” (p. 21, grifo meu).

## O ovo

Como dissemos, a imagem do “pássaro que põe ovos de ferro” surge em decorrência de um sonho, semelhante a um pesadelo, e remete à amizade “com ilusão de desilusão” e ao “verdadeiro no falso”, que definem o amor de Riobaldo e Diadorim como “um assunto contrário absurdo”:

De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me afadigavam. Dos que a gente acorda devagar. O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. [...] [é assim mesmo?] Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento (p. 49).

O ovo, ao mesmo tempo uno e duplo, remete à perfeição, e sua simbologia reporta à origem da criação divina. Aproveito aqui a análise que faz José Miguel Wisnik do texto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, destacando o momento em que ele explica com precisão:

[...] o ovo é uma espécie de objeto arquétipo, matriz e produto final, côncavo e convexo, a um só tempo um modelo de introversão (puro conteúdo oculto) e de extroversão (aparência sem sombra). Segundo as teogonias órficas, Chronos, o Tempo, “monstro polimorfo, gera o ovo cósmico que, ao se abrir em dois, dá origem ao céu e à terra e faz aparecer Phanes, o primeiro nascido dos deuses, divindade hermafrodita na qual se anula a oposição do macho e do fêmeo” (WISNIK, 1993, p. 287).<sup>8</sup>

Em **Grande Sertão: Veredas**, a imagem do ovo pode ser lida como uma alusão ao hermafroditismo ou androginia de Diadorim, personagem que se aproxima da perfeição e da completude. No entanto, o ovo a que se refere Riobaldo é um ovo de ferro, aberrante, porque não gera vida, mas “o frio metal”, remetendo ao que é irreduzível e “irremediável”, como Diadorim.

### A cabaça e o ferro

Logo após definir o amor como o “pássaro que põe ovos de ferro”, o narrador retoma o que estava contando. Nesse momento, o bando está sob o comando de Medeiro-Vaz, impedidos de travar luta com os Hermógenes, pois estavam sendo perseguidos pelos soldados do governo. Eles, então, acampam perto de um brejo, “cabo de várzea”. Ao relembrar o episódio, aparece a importante e reveladora imagem da cabaça nas mãos de Diadorim:

Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que

---

<sup>8</sup> No trecho citado, o autor cita texto de J. P. Vernant (1973, p. 88-89).



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 nojo (p. 49-50).

A imagem da cabaça com um ferro dentro é mesmo uma alusão à androginia de Diadorim, ao mesmo tempo homem e mulher.<sup>9</sup> É importante notar a construção da frase: “Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela”. Para a cabaça ou para Diadorim? O mesmo procedimento é encontrado nas frases: “E o menino pôs a mão na minha. [...] Era uma mão branca, com os dedos dela delicados” (p. 84); “Diadorim e eu, a sombra da gente uma só formava. Amizade, na lei dela” (p. 189). O pronome feminino, no caso da primeira frase, refere-se à cabaça, mas também à Diadorim, já que ambos, personagem e objeto, estão unidos pelo mesmo sema: a imagem do sexo feminino. Não é à toa que Riobaldo sente nojo ao ver que a cabaça tinha dentro um “taco de ferro”, repelindo a união: “Bota isso fora Diadorim!”, mas, para Diadorim, era “causa impossível”, o que demonstra (e antecipa) a impossibilidade de um encontro com esse ser pleno, unido a si próprio, sem lugar para Riobaldo. É assim que a imagem do “ovo de ferro” prolonga-se na da cabaça com um ferro dentro, o que nos leva a perceber como o escritor elabora a sua escrita. Primeiro, ele lança uma definição inédita, surpreendente, do amor, que parece não ter explicação plausível, mas, em seguida, narra um episódio que a desenvolve com outra imagem. No entanto, se a desenvolve, a metáfora permanece metáfora, pois não é esclarecida pelo autor.<sup>10</sup> É preciso, então, um investimento

<sup>9</sup> Ao analisar a estória de Maria Mutema, Walnice Nogueira Galvão (1972) detecta a “matriz imagética” recorrente no livro todo da “coisa dentro da outra”, e relaciona-a à ambigüidade que estrutura o romance. A autora, no entanto, não se detém nem analisa a carga sexual que a imagem comporta.

<sup>10</sup> Salvo engano, em apenas um momento do texto o autor explicita o figurado: “Por me ver casca em chão, que é o figurado de desprezo, e mais tudo o que em ocasiões dessas se sente, conforme o senhor de certo conhece e sabe” (p. 176).

do leitor, uma espécie de atenção redobrada para que se perceba a razão da metáfora.<sup>11</sup> A prosa de Guimarães Rosa atua de forma semelhante a essa imagem do “ovo de ferro”: ao mesmo tempo em que se mostra, se oculta, ao mesmo tempo em que é legível, é também paradoxal, de difícil leitura e apreensão, como também, aliás, o personagem Diadorim, alegoria da poesia no interior do romance.

No entanto, o episódio não se encerra aí. No meio da noite, Riobaldo e Diadorim encaminham-se para buscar água em um poço próximo ao acampamento, encoberto por densa folhagem de palmeira. A imagem, agora, segue seu percurso e desenvolvimento: o poço “abria redondo, quase, ou ovalado” e, de dentro dele, surge um bicho: “rã brusca, feiosa: botando bolhas, que à lisa cacheavam”:

Resumo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discordes. Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada? (p. 50).

Como a rã, Diadorim surge e desaparece porque é, e sabe ser, “discordante”, esquisito, diferente – “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente [...]” (p. 86). Fato que Riobaldo percebe já no primeiro encontro, quando da travessia do rio São Francisco: “Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente” (p. 82). O menino tem atributos femininos (“suave de ser”) e masculinos (“asseado e forte”); mais: ele existe como “um cheiro bom” inodoro. Como o diabo, o menino “não precisa de haver para existir”, mas,

<sup>11</sup> Na verdade, trata-se mais propriamente (ou figuradamente) de uma alegoria. Sobre a importância e a presença da alegoria no romance de Rosa, cf. estudo de João Adolfo Hansen (2000).

como Deus, ele “existe mesmo quando não há”. Pássaro e ferro, mulher e homem, amor e guerra, Deus e diá – *contrário absurdo*. Porém, como diz Riobaldo, “tudo que é bonito é absurdo”. Lema que pode também ser aplicado ao modo de elaboração da escrita imagética do romance como um todo.

**Abstract:** The objective of this article was to study the expression of desire in **Grande Sertão: Veredas**, in order to discern how the writer referred to love and how he described it in analogy with the setting of the sertão. In order to do this, we analyzed two episodes: the encounter with the prostitute, Nhorinhá, in the small village of Aroerinha, and the discovery of desire for Diadorim, in Guararavacã do Guaicuí. The text closes with an analysis of the image-enigma: “Love? A sparrow that lays eggs of iron,” with the intuition to comprehend the process of metaphoric elaboration of the theme of love.

**Key words:** João Guimarães Rosa. Diadorim. Nhorinhá. Writing. Eroticism.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLADO, Antonio. O mundo para sempre verde de Tom Jobim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 13 jun. 1992.

COSTA LIMA, Luiz. O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: \_\_\_\_\_. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca Ltda., 1974. p. 129-178.

EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma (1929). In: CAMPOS, Haroldo. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Trad. Heloisa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HANSEN, João Adolfo. **Oo** – A ficção da literatura em *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 14. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1983. p.237-242.

MARQUES, Oswaldino. Guimarães Rosa – cineasta. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios escolhidos** (teoria e crítica literárias). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 143-172.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

\_\_\_\_\_. Buriti. In: \_\_\_\_\_. **Noites do sertão** (Corpo de Baile). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: \_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. São Paulo: Difusão Européia do Livro; Edusp, 1973.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 283-300.

Recebido em abril de 2006

Aprovado para publicação em junho de 2006