

**O AMOR NO GRANDE SERTÃO:
VIOLÊNCIA E UTOPIA NO ANTI-ROMANCE ROSIANO**

Love in *Grande sertão*:
Violence and Utopia in Rosa's Anti-novel

Felipe Bier¹

RESUMO: O texto procura construir uma análise detalhada do amor em *Grande sertão: veredas*. Mais especificamente, foca-se na relação entre Riobaldo e Diadorim para argumentar que o amor entre os companheiros jagunços não compartilha da mesma natureza que os outros amores na obra. O amor compõe-se de modo a sustentar os movimentos erráticos do narrador, sendo, portanto, a principal força de atração da trama, ao mesmo tempo em que condiciona a visão sobre a violência no texto. O entendimento do amor na obra reterá, portanto, a chave para sua decifração formal ao mesmo tempo em que costuraria a imagem de uma utopia política a partir dos questionamentos que lança sobre o entrelaçamento entre desejo, moralidade e violência. Por fim, lança-se a tese de que o amor entre Riobaldo e Diadorim é o elemento que, comportando um regime da diferença bastante peculiar, colocaria a obra na contramão, bem como na vanguarda, do romance moderno.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande sertão*; veredas; Amor; Violência; Utopia; Romance.

ABSTRACT: This text is an in-depth analysis of the subject of love in *Grande sertão: veredas*. With the focus falling on the relationship between Riobaldo and Diadorim, we intend to show how this relationship does not share the same status as other affections in the story. This particular relationship is what sustains the erratic movements from the narrator, being the driving force that moves the storyline forward, as well as being the aspect of the text that conditions its views on violence and law. The understanding of love in *Grande sertão* therefore holds the key for its formal deciphering at the same time that it weaves a political utopia through the questions it casts on the relations between violence, morality, and desire. We put forward the hypothesis that, in sustaining a very particular regiment of difference in the text, the love between Riobaldo and Diadorim is the element that puts *Grande sertão* in the opposing end as well as the cutting edge of the modern novel-form.

KEYWORDS: *Grande sertão*; veredas; Love; Violence; Utopia; Novel.

PLATONISMO EM XEQUE

Benedito Nunes, no ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, empreende o autêntico esforço de rastrear, nas relações amorosas retratadas

¹ Professor Colaborador da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

pelo autor em seus escritos, o fio condutor de um impulso erótico que animaria o movimento vital de suas personagens. Para isto, Nunes aproxima as figurações do amor em Rosa ao escalonamento das paixões encontrada na dialética ascensional de Platão: a saber, como define o crítico.

eros, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige (NUNES, 1983, p.145).

Por meio deste esquema, Nunes tenta encarar os três amores que mobilizam o *corpus* das paixões de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: Diadorim, Nhorinhá e Otacília. O primeiro seria caótico e ancestral, o segundo carnal e sensual, o terceiro sublimado e espiritual. A trilha seguida por Nunes ao tratar do principal romance de Guimarães Rosa produziria uma linha ininterrupta entre estas três personagens; linha que naturalmente conduziria ao amor por Otacília como o cume da trajetória erótica que movimenta o ser de Riobaldo; ou, como afirma o autor, “trajetória ascensional e expansiva, que integra o prazer físico ao dinamismo da alma e converte o desejo sexual, sem extingui-lo, em anelo de identificação com o objeto amado” (NUNES, 1983, p.149).

Esta fórmula certamente encontra encaixe bastante preciso em “A estória de Lélío e Lina” (novela que compõe parte do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*), também escrutinada pelo crítico e que nitidamente lhe serviu de modelo para sustentar o paralelo com a teoria platônica; nela, a própria figura de Rosalina, bem como desfecho da trama, favorecem esta aproximação. A errância do desejo de Lélío encontra algum tipo de apaziguamento na personagem marcada pela sublimação de seus antigos desejos carnaís; ou, como aponta Nunes, “o fogo do sexo, que nela ardera, se transformara na chama de uma beleza remanescente e se tomava ‘em vida ensinada’, capaz de infundir no vaqueiro amoroso ‘outro poder inteiro de se viver’” (NUNES, 1983, p.168). Resta, todavia, problematizar o alcance desta fórmula e questionar até que ponto é possível sua aplicação em *Grande sertão: veredas* sem o prejuízo daquele que talvez seja o principal mecanismo de subjetivação de Riobaldo no romance.

Há certamente um importante aspecto que afasta o tecido narrativo de Riobaldo daquele de “A estória de Lélío e Lina”: no caso do primeiro, não se pode afirmar que a escalada erótica do herói encontra repouso na consumação do amor por Otacília. Com efeito, a narrativa não tomaria as

formas que a caracterizam se o encontro amoroso final de Riobaldo lhe relegasse nada senão uma segurança advinda de uma identificação definitiva com o *outro*. Da mesma maneira, fosse a narração inteiramente segura não seria imperativo o retorno, na forma de uma particular lembrança², aos quistos deixados pela passagem pelos demais objetos de amor, que testemunham precisamente a ineficácia da presumida superação dialética alcançada através da assimilação afetiva com Otacília. Ou seja, a conclusão a que chega Nunes sobre a reunião amorosa, espiritual e definitiva decerto não acha um seguro encaixe no panorama de *Grande sertão*: Riobaldo é um sujeito cindido que persegue, através da narração, os soltos fios da verdade sobre sua própria trajetória, e em nenhum momento vê a *diferença* consumir-se naquele que seria o encontro sublime com Otacília. É certo que a condição de fazendeiro a que acede pode ser interpretada como uma suspensão bem-sucedida de uma ascensão conflituosa nas estruturas de classe no sertão. Contudo, a maneira angustiada através da qual a narrativa se atualiza deve dizer algo sobre como a diferença foge à estabilização, morrendo e replicando-se em cada página do romance.

Neste sentido, dificilmente poder-se-iam colocar lado a lado as afeições de Riobaldo por Otacília e Nhorinhá e de Riobaldo por Diadorim. Diante deste quadro, a relação com o amigo jagunço constituirá — desde quando ambos se conhecem às margens do rio até sua morte — uma força de atração incrivelmente poderosa na alma do narrador. De fato, parece ser ela o polo de gravidade que puxa Riobaldo para o mundo em ebulição do sertão, mundo em que suas belezas se confundem de maneira inequívoca com suas violências. E é precisamente por apresentar esta ligação quase que anímica com as ambivalências do universo sertanejo que Diadorim funcionará como o gancho que atrela o hesitante Riobaldo ao cumprimento de seu destino: assim, ao mesmo tempo em que Reinaldo\Diadorim é o elemento que arrasta o narrador em direção a um mergulho cada vez mais fundo na violência, o amor pelo amigo lhe proporciona a força necessária para completar sua saga diante da dúvida. Dir-se-ia, portanto, que Diadorim deve menos a sua ambiguidade a uma possível remissão a figurações arquetípicas do amor (que é o que sugere Nunes, apoiando-se sobretudo em Jung) e mais ao papel de pivô que exerce no romance. Com a face virada tanto para a beleza como para a violência, para a diferença e para a indiferença, ele articularia (e até mesmo encarnaria) o movimento chave na estrutura íntima da narrativa; qual seja, a busca pelo singular no atravessamento da alteridade.

Sobre a importância deste gesto para a arquitetura do romance,

²A forma como se organiza a relação da narrativa de Riobaldo com sua memória está intrinsecamente vinculada ao distintivo regime da diferença no romance. Será possível ter um vislumbre deste estranho tratamento do tempo no romance ao final deste texto.

afirma José Antonio Pasta Júnior, em seu ensaio “*O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil*”:

Todos e cada um dos gestos de Riobaldo, como narrador e personagem, vêm da experiência dessa fórmula. Assim é que ele se ‘forma’ passando no seu outro — ele vem a ser sendo outro o que lhe dá a sua conhecida feição de metamorfose contínua, de passagem abrupta de um pólo a outro, de um bando a outro, de uma convicção a outra, de um caráter a outro e, mesmo, emblematicamente, de um sexo a outro (PASTA JÚNIOR, 1999, p.64).

Por maiores que sejam as diferenças entre as críticas de Pasta Júnior e Benedito Nunes, é possível afirmar que ambas as fórmulas reconhecem que o problema do amor, em Guimarães Rosa, está intimamente ligado ao tratamento da alteridade. Mas, em se tratando da relação entre Riobaldo e Diadorim, dificilmente seria possível afirmar que a alteridade é superada através da identificação com o outro, como sugere Benedito Nunes.

Nossa hipótese se aproxima mais de Antonio Pasta Júnior. Para o crítico, o amor entre Riobaldo e Diadorim não encontra paralelo com nenhuma outra relação dentro (e talvez fora) da obra em questão, e seria precisamente o regime deste amor que define a feição primordial da obra como um anti-romance, como sugere o crítico. Isto é, como uma narrativa em que nenhuma diferença é estável, incluindo aquela que define o romance como gênero, a do leitor em relação à trama.

Sugerimos, no entanto, um leve deslocamento do binarismo sujeito-objeto que comanda ambas as análises. A hipótese deste texto é de que o amor na obra é uma dentre as perturbações da relação sujeito-objeto, funcionando como uma força que almeja abrir um terceiro espaço entre os dois termos. Haveria, portanto, algo de belo e perverso na figuração do amor em *Grande sertão: veredas*, um traço que ligaria, desde suas primeiras páginas, a personagem de Diadorim às reflexões sobre o diabo e o pacto. A abertura deste terceiro termo, no entanto, também seria aquilo que em última instância modularia o aspecto político-utópico da obra.

O ESPELHO INQUIETANTE

Quando, sob o comando de Hermógenes, Riobaldo sente-se muito próximo daquilo que mais poderia ser chamado de inferno e, além disso, desconfia da lealdade de Joca Ramiro, passa por sua mente a ideia de fugir da jagunçagem. Mas para isto precisaria levar consigo Diadorim, afinal ele não

“imaginava que pudesse largar Diadorim ali” (ROSA, 2001, p.197). De fato, a impossibilidade da fuga sem o companheiro se cristaliza sob a necessidade daquele afeto para a própria constituição do ser de Riobaldo: “Ele era meu companheiro, comigo tinha de ir. Ah, naquela hora eu gostava dele na alma dos olhos, gostava - da banda de fora de mim” (ROSA, 2001, p. 197). Esta declaração revela muito da natureza da relação entre o narrador e o amigo jagunço: com efeito, como ocorre neste excerto, a fascinação de Riobaldo pelos olhos de Diadorim é patente em muitos momentos da trama; e, em muitas destas ocasiões, os olhos de Riobaldo não se encontram com os do companheiro somente como exercício contemplativo. Eles funcionam de certo como espelhos nos quais Riobaldo pode entrever, mesmo que de forma fugaz, sua imagem refletida, dando forma a facetas de seu *eu* que antes se localizava em uma espécie de ponto cego de sua alma.

Como já foi sugerido, estes momentos de identificação são de suma importância para a estabilização de Riobaldo. Todavia, esta identificação é logo consumida por um elemento que resta deste espelhamento, tal qual se torna explícito na continuação da cena comentada acima: ao ouvir a proposta de Riobaldo, Diadorim se fecha novamente - ou, nas palavras de Riobaldo, ‘se engrota’. A este fechamento de Diadorim, Riobaldo age no sentido de estabelecer a identificação que caracteriza seu movimento de formação subjetiva, o atravessamento do *outro* pelo *eu*: “Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou — os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam” (ROSA, 2001, p.198). Desta forma, torna-se evidente como os jogos de inversões entre identificação e diferenciação não acontecem, via de regra, sem deixar resíduos; neste caso — como na maioria deles — este elemento residual é a perturbação vergonhosa que resta do momento de identificação. Trata-se de uma opacidade que perturba, a contraparte fundamental ao processo de dissolução do *eu* no *outro*: o elemento inquietante.

Estas observações se aproximam das investigações freudianas acerca do *unheimlich*³. Seguramente as divagações do psicanalista austríaco, que têm como ponto de partida as oscilações linguísticas entre os significados dos termos *heimlich* e *unheimlich*, podem lançar luz sobre a discussão que se tenta suscitar:

Somos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de idéias que, não sendo opostos, são

³ Termo alemão que, na mais recente tradução brasileira, foi vertido por ‘inquietante’. C.f. FREUD, 2010.

alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. *Unheimlich* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo. (...) Nossa atenção é atraída, de outro lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010, p.338, grifos no original)

Assim, continua Freud numa importante afirmação: “Portanto, *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambigüidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2010, p. 340). Pensadas a partir desta perspectiva, as figurações do espelho e sua multiplicação de duplos coadunam com a ideia de que as fronteiras entre o dentro e o fora giram em torno de um eixo comum até se confundirem, formando aquilo que Freud chamara de *inquietante*: não se trata de um conteúdo novo, mas a um resto da imagem do eu despedaçado, resultante dos próprios movimentos do ser (no caso psicanalítico, algo familiar que fora reprimido e que, por algum motivo, volta à consciência perturbando-a). No caso de Riobaldo e Diadorim, seria possível dizer que o próprio desejo do primeiro é guiado por um deslocamento 'para a banda fora de si' e por este despedaçamento, do qual é possível nascer algo novo: um novo eu, um novo sertão.

O efeito inquietante, assim, contradiz a tese de Nunes e impossibilita a íntegra identificação do *eu* com seu duplo, ou do rosto com sua imagem refletida pois há sempre um *resto* deste jogo amoroso: a vergonha é uma das marcas desta impossibilidade, tantas vezes citada como resultado do refluxo da identificação entre Riobaldo e Diadorim. Um dos momentos em que se torna claro que não é possível a comparação entre a relação entre os amigos jagunços e os outros amores de Riobaldo se dá quando o último, já chefe, acabara de voltar da busca que empreendera, junto a Alaripe e ao Quipes, por Otacília. Quando de sua volta, o diálogo que trava com Diadorim é marcado por seu caráter lacônico: Diadorim pergunta onde estão Quipes e Alaripe, e Riobaldo responde apenas “*Por aí...*” (ROSA, 2001, p.592, grifo no original). Arrependido da resposta seca, Riobaldo tenta puxar outra conversa com o amigo, que, por sua vez, também lhe responde atravessadamente. Premido por esta opacidade, por esta incapacidade de identificar-se, Riobaldo libera-se em um gesto de carinho quase inconsciente:

O que me deu raiva. Mas, aos poucos, essa raiva minou num gosto concedido. Deixei em mim. Digo ao senhor: se deixei, sem pêjo nenhum, era por causa da hora — a menos sobra de

tempo, sem possibilidades, a espera de guerra. Ao que, alforriado me achei. Deixei meu corpo querer Diadorim (...). Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder e gostar, mesmo em singela conversação — por de-trás de tantos bríos e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei; — ... *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...* (ROSA, 2001, p. 592-593, grifo no original)

A este aceno de carinho, Diadorim responde: “*O senhor não fala sério!*” — ele rompeu e disse, se desprazendo. ‘O senhor’ — que ele disse. Riu mamente. Arrepio como recaí em mim, furioso com meu patetear” (ROSA, 2001, p. 593, grifo no original). À identificação da carícia verbal de Riobaldo, Diadorim contrapõe novamente uma distância, usando inclusive o pronome de tratamento ‘senhor’ para referir-se ao amigo. Gesto de afastamento percebido por Riobaldo, que restitui a consciência de si por meio de uma dolorosa sensação de vergonha.

Aquilo que se considera significativo neste trecho é que, de maneira bastante evidente, o sentimento de *vergonha* nasce do desejo de Riobaldo ‘espiar a cor de seus olhos’ de maneira livre e sem censura: ou seja, utilizar-se dos olhos verdes do companheiro jagunço de modo a dissolver a *impossibilidade* da relação. Como se vê, o pêndulo que oscila entre a diferença e a indiferença gera o despontar de uma singularidade no texto (um terceiro termo que se instala entre o sujeito e o objeto, uma possibilidade futura). Este jogo, todavia, constitui também um tipo de violência na medida em que desorganiza subjetivamente as personagens. Como violência, o amor também carrega uma ambiguidade: ele oscila entre pontos de concentração inconciliáveis, i.e. uma *extrema possibilidade* (o amor não constrangido pela moral) e a *extrema impossibilidade* (o amor constrangido pela moral) da relação amorosa. Neste espaço vazio — o vácuo que surge entre sujeito e objeto como *inquietante* — algo reponta como *resto*, algo que, em Riobaldo, movimentava seu desejo. A promessa é de superação da alternância entre luz e sombra, palavra e silêncio; ou seja, uma promessa de ultrapassamento da moral e dos limites que ela impõe. A ausência de tais limites, por sua vez, aboliria também o que há de inquietante no próprio jogo amoroso que constitui a relação conflituosa com Diadorim.

Este jogo amoroso, porém, nunca cessa. Sem resolução ou pacificação, ele enquadra o que Pasta Júnior considerou o regime paradoxal da diferença em *Grande sertão*. Esta *diferença dividida*, signo patente de *Grande sertão: veredas*, está na base da conhecida ideia de *reversibilidade* que caracteriza a obra. O amor surge, no contexto do livro, como o termo que se posiciona entre o deslizamento da reversibilidade, como o terceiro termo

que almeja fazer surgir, no trânsito de uma coisa a outra, algo novo.

Neste ponto, é importante a distinção entre dois níveis de atuação da narração que correspondem à duplicidade de Riobaldo como personagem e narrador. Da interação entre as personagens nasce o jogo de espelhamentos imperfeitos e residuais de onde Riobaldo narrador consegue erigir a narrativa. Tem-se, portanto, no plano da trama, o constante desfazimento da relação sujeito-objeto, observada por Pasta Júnior, cujos restos, no entanto, servem de platô para a narração que almeja um *amor-outro, um sertão-outro*. É que o que resta deste jogo como promessa do novo que serve, para o Riobaldo narrador, de farol para o seu desejo: pois, ao mesmo tempo em que barra, este despedaçamento da possibilidade gera uma esperança de um dia constituir uma relação para além da lei. Ou seja, a dialética de Riobaldo guia-se pelo que é inquietante na relação amorosa com o desejo de eliminar o que é opaco e fundar um vínculo entre sujeito e objeto fundado na singularidade absoluta.

AMOR E VIOLÊNCIA

Por enredar tantos aspectos na obra — moralidade, lei, utopia — o amor em *Grande sertão: veredas* revela ser muito mais que apenas um tema dentre outros no livro. A oscilação no interior deste regime da diferença sustenta os próprios movimentos da trama, dividindo-a em duas tendências principais: a partir da perspectiva de Riobaldo, uma condenação e asco à violência que agita as especulações sobre deus, a lei e a ordem das coisas, ao lado de sua irresistível atração e comprometimento ao jaguncismo e ao caos que carrega. As belezas do mundo, um novo ordenamento após o fim da guerra, estas são promessas lançadas como linha num horizonte a ser atingido com Diadorim como superação dos restos do jogo amoroso. Mas (e aqui está o paradoxo que anima o romance) este horizonte *com Diadorim* só é possível a seu despeito, isto é, *atravessando-o por inteiro* em todo o caos e beleza que a personagem carrega.

O amor em *Grande sertão: veredas* não só desafia uma interpretação de fundo platônico, na qual o amor pode ser compreendido como uma etapa na formação do sujeito. Ele condiciona uma complicada relação com a lei na obra, ganhando assim o status de seu motor formal e também político. Tópico de muita discussão na crítica, a questão pode ser abordada através deste que talvez seja o único gancho permanente do sertão rosiano: a relação Riobaldo-Diadorim-diabo. As rotações desta tríade, como vimos, move a trama a seus eventos mais importantes: Riobaldo abandonando o grupo de Zé Bebelo, recuando e avançando nos diferentes momentos das guerras, direcionando-se ao pacto e à chefia etc. Deste vaivém, porém, é possível extrair uma linha que se define a partir das

sucessivas contradições do narrador: o amor se posiciona entre dois tipos de violência; a saber, a violência que impõe a *culpa* e, portanto, barra o trânsito; e outra violência que é informe, que é dissolução. Este posicionamento entre ambos tipos de violência, na busca de reafirmação do amor como terceiro termo entre elas, é o que guia o desejo de Riobaldo no interior da trama.

Este aspecto utópico da obra é complicado pelo fato de que o amor também se constitui como uma perturbação da ordem e, portanto, corre sempre o risco de escorregar nas violências que procura negar. Algo desta dificuldade está espalhado ao longo do livro naquilo que constitui a própria narrativa de Riobaldo e em suas divagações, como a seguinte:

Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? O que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o próximo de Deus é em figura do *Outro*? [...] Deamar, deamar... Relembro Diadorim (ROSA, 2001, p. 56, grifos no original).

O trecho revela o peculiar movimento do pensamento de Riobaldo, em que um projeto divino deve atravessar o diabo, seu *Outro*, para se completar. Mas o diabo, como o próprio sertão na obra, está em toda parte, habitando cada gesto de violência que é sem sentido ou que se aferra com demais força a uma lei. O grande dilema enfrentado por Riobaldo é portanto o que fazer com a violência e com o amor, se ambos apresentam o perigo de servir a uma lei, ou de servir à pura destruição e não à fundação do novo. Em um dos eventos mais importantes do livro — o julgamento de Zé Bebelo — este dilema se mostra mais claramente: como atribuir uma culpa a um homem, isto é, como justificar e marcar toda a violência de uma guerra nas ações de Zé Bebelo? As palavras do chefe jagunço Titão Passos durante o julgamento têm ressonância profunda em Riobaldo precisamente por posicionar o problema da culpa em oposição ao sertão: "O que eu acho é que é o seguinte: que este homem não tem crime constável. Pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz-de-direito, para tenentes de soldados. Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos?" (ROSA, 2001, p.284). A violência, neste sentido, espelha os dilemas do amor na obra: qual a violência que traduz o sertão? Em quais termos ela se identifica à violência do Governo — da lei da civilização; em quais a ultrapassa? O mesmo tipo de questionamento parece atormentar Riobaldo: qual o desejo por trás deste amor por Diadorim? Por que ele é diferente de qualquer outro amor? Por que Diadorim é clareza e neblina ao mesmo tempo?

As respostas passam pelo entendimento dos horizontes esboçados pelos diferentes tipos de violência e de amor. Por um lado, tem-se a violência

e o amor dentro dos limites do possível, ou, se quisermos, da lei (a violência do Governo ou da mera manutenção da ordem jagunça, ou um amor informado pelos costumes como o de Otacília); por outro, um amor inquietante, revoltado e sem formas definidas, e uma violência que projeta o fim da violência, isto é, uma violência impossível. O projeto divino a que Riobaldo se refere, neste caso, parece reconhecer o peso destas ambivalências, — ou o peso do diabo — e revela saber a responsabilidade por trás da assunção do desejo de ir além de qualquer forma conhecida de amor e violência. Isto é: Riobaldo sabe o quanto o amor por Diadorim lhe custou, sabe que um amor inquietante implica em alguma relação com o inferno de uma reviravolta subjetiva e social.

É também o peso dessa escolha que configura o cenário do sertão na obra. As palavras de Titão Passos estabelecem uma distinção entre o governo *civilizado*, regido por uma lei estranha; a fala também marca uma diferença entre os próprios sertanejos, entre aqueles acomodados em um *setting* social em que a violência é apenas uma ferramenta para a manutenção do estado das coisas; ou aqueles que almejam perpetuar o caos. O sertão que salta aos olhos na obra, no entanto, é aquele do desejo de Riobaldo, onde, na oposição entre essas diferentes forças, marca-se o anseio por algo que as ultrapasse. Este ultrapassamento não é desejado como resolução, mas como singularidade que nasce mesmo da confusão. Daí se forma o sertão como figura de seu desejo, topos onde não há separação clara entre deus e o diabo, entre o amor e a guerra; mas exatamente por isto o sertão é o terreno onde o amor pode florescer. Não qualquer amor, é claro, mas o amor que vincula Diadorim a Riobaldo, um amor que promete um trabalho divino entendido como um sertão para além do sertão.

Neste sentido pode-se entender aquilo que Antonio Candido, em uma das primeiras e mais potentes análises do livro, afirma sobre o estatuto das reversões no livro:

Estes diversos planos de ambiguidade compõem um deslizamento entre os polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, — que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser (CANDIDO, 2006, p.125).

Candido identifica na narrativa um projeto político escorregadio que passa pelo amor e pelo regime da diferença que Diadorim e o diabo — “acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal” (CANDIDO, 2006, p.128) — promovem. Para que este projeto para além da moral seja bem-sucedido, no entanto, não é concebível que a relação entre Riobaldo e Diadorim se estabilize de qualquer forma; é mesmo impossível

que a guerra entre os jagunços seja resolvida de modo a dar-lhe contornos e conformação. Para que a obra atinja a críspação que ela exhibe da primeira à última página, algo da relação entre as personagens deve ser empurrada para o terreno do impossível e sobrar como resto irrecuperável, como objeto perdido.

Há, portanto, algo de inquietante em *Grande sertão: veredas* que sobra para além da trama; algo que, para Pasta Júnior, configura a obra quase como um anti-romance. O argumento do crítico passa pela própria relação estabelecida entre Riobaldo e seu interlocutor e, no limite, entre a obra e seu leitor. A obra se impõe como um anti-romance, por um lado, devido ao regime da diferença já discutido neste texto: ao contrário do romance tradicional, a instabilidade da forma impede a apreensão de uma construção subjetiva ao final da narrativa. Mas há mais de um nível em que esta oposição à tradição do romance se dá: naquilo que a narrativa impõe ao leitor, que é o constante e incessante reavivamento de um trauma. Neste sentido, a mínima distância que se esperaria do romance entre o leitor e a experiência narrativa é aviltada de maneira consistente pelas palavras de Riobaldo. Este reavivamento diz respeito ao motivo mais íntimo da narrativa, que se constitui sobre a premissa de falar sobre o indizível: um trauma profundo e um pacto misterioso. Todavia Riobaldo, ao fazê-lo, mantém vivo e ativo o objeto inquietante que restou da relação entre si e Diadorim, o que permite afirmar que a mesma engrenagem do amor que descrevemos é mantida como suporte da relação entre a própria obra e o leitor.

Guimarães Rosa teria assim subvertido o próprio molde do romance para fazer sobreviver o amor para além da trama. *Grande sertão: veredas* não é, portanto, uma obra que trata do amor; isto é, o amor não é um tema dentre outros sobre o qual a obra versa. Aqui, inverte-se a relação tão comum no cânone literário: no *Grande sertão*, é o amor que trata do romance. Para a compreensão deste aspecto tão peculiar à obra, é necessário deter-se sobre como se desenrola o evento que o condiciona: a morte de Diadorim.

UM AMOR QUE ENGENDRA A UTOPIA

Após a batalha final, que sela o destino dos jagunços, o último comando do chefe Riobaldo foi a ordem para que trouxessem o corpo de Diadorim para que este fosse lavado dos detritos da guerra:

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher me 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.* (ROSA, 2001, p.614)

Somente neste processo de lavar seu corpo é que Diadorim é descoberto — no sentido forte da palavra — enquanto mulher. Riobaldo, diante do corpo desnudado ensaia o gesto que caracterizou toda sua trajetória ao lado do amigo: estende sua mão para tocá-lo, mas desta vez, ao invés de censura, encontra só o silêncio como resposta àquilo que brada:

Mas aqueles olhos eu bejei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:/ — ‘Meu amor!...’ (ROSA, 2001, p.615)

Ao grave gesto de carinho de Riobaldo corresponde um também grave silêncio de Diadorim. De fato, o único resto que sobra à catástrofe é o silêncio. Silêncio tão profundo que chega inclusive a ameaçar a narrativa: “E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi./ Aqui a estória se acabou./ Aqui, a estória acabada./ Aqui a estória acaba” (ROSA, 2001, p.616). Este silêncio, completamente exposto quando da morte do companheiro jagunço, deve ser encarado como a verdadeira marca do *impossível* no romance; de fato, configura-se como a grande aporia que a narrativa de Riobaldo encara: *como erigir qualquer palavra ante esta extrema impossibilidade?* Esta aporia acompanhará toda a narração e comportar-se-á tanto como seu pressuposto oculto como a chaga aberta para onde a narração sempre retorna, assim impossibilitando a Riobaldo localizar o início de sua culpa. Mas, ao contrário do que afirma Riobaldo, a estória não acaba, ela não recai no mais absoluto silêncio, na sua mais absoluta impossibilidade. Com efeito, se desde o início de sua narração a morte de Diadorim já o acompanhava como ferida não-cicatrizada, toda a fala, o extenso monólogo que é *Grande sertão: veredas*, completa de forma insistente e ininterrupta a travessia do silêncio à palavra. Ela, assim, alça-se a todo momento do embotamento que se segue à morte. Percebe-se assim que tratar da morte de Diadorim é fazer prevalecer o mecanismo do amor, pois se a guerra sertaneja se opõe à violência da lei (violência que marca a culpa) e se a morte é o sem-sentido (a violência sem formas), a própria narrativa emerge como o terceiro termo do amor, que tenta fazer algo entre estas duas formas de violência.

O amor de Diadorim no fundo sustentava a própria intenção da

forma rosiana, que era de se manter nesta zona de ambiguidade entre uma violência justa e outra injusta: ou, seguindo as palavras de Riobaldo, o projeto de deus e um *Outro*. Neste sentido é possível afirmar que o último ato de Riobaldo enquanto chefe foi o de sacrificar o próprio elemento que sustentava seu investimento na guerra: Diadorim. Reduzida a esta célula de impossibilidade, a soberania de Riobaldo cai ao chão desativada, uma vez que a morte de Diadorim não é passível de vingança, dado que Diadorim e Hermógenes se abraçam mortalmente e dão fim à guerra. A impossibilidade de vingança no entanto é significativa pois desloca a perpetuação da culpa, jogando-a para outro plano. O trauma irreparável coloca-se fora do círculo de vinganças, seja do ponto de vista do Governo e da civilização, seja da perspectiva da moral jagunça. Desta feita, a morte de Diadorim, coroada pelo desmantelamento completo da soberania do chefe Urutú-Branco, coloca as questões sobre a relação entre violência e justiça precisamente neste ponto em que é possível suspender a lei e fazer da culpa um *novo uso*.

Um novo uso da culpa talvez seja aquilo a que Candido refere-se como horizonte utópico do texto rosiano: ao constituir a narrativa a partir da morte de Diadorim, e ainda assim reproduzir a engrenagem do amor na obra, a palavra de Riobaldo cumpre o desígnio do amor inquietante, que é de se colocar como espaço terceiro entre a conformação à lei e o silêncio da morte. Trata-se, portanto, de erigir uma narrativa a partir deste lugar singular, onde a relação entre sujeito e objeto se desfaz. Com efeito, a singularidade parece cumprir sua função na própria sobrevivência do amor no livro, que conjuga dois fatores irreconciliáveis: Diadorim está morto e para sempre perdido, mas o efeito de sua presença ainda é sentido na narrativa como se a personagem estivesse presente na vida do narrador.

Por esta razão *Grande sertão* revela uma relação tão peculiar com o tempo narrativo, pois as palavras de Riobaldo sequer dão mostras de serem resgatadas dos fundos da memória, apenas parecem expor-se a todo momento, sem guardar nenhuma latência. Assim se percebem os motivos por que a narrativa rosiana ‘dobra o tempo’, desativando a ideia de passado e transformando o tempo da narração em um renovado presente. Isto se dá porque, de fato, o amor continua a existir, já que a morte do amigo e companheiro é irredutível: existe, portanto, a reafirmação do amor através do posicionamento do lugar da fala a partir de um resto. Neste ponto, ilumina-se um aspecto do projeto de Rosa de ir para além do romance: o atravessamento diabólico por um resto irreparável, que guarda as chaves para a mitigação do espaço entre a voz que narra e a coisa narrada. Ou seja, um novo uso do trauma através do amor e a fundação de um espaço narrativo singular.

Muitas vezes se fez menção ao senhor culto que pacientemente escuta a extensa fala do velho jagunço Riobaldo como se sua presença tácita fosse um atestado da consciência moderna deste texto. Esta é uma asserção

possível, mas que ganha ainda mais complexidade quando se tem em mente a complexidade do regime do outro na obra. Neste sentido, o outro que somente escuta, servindo de contraponto à narrativa, adquire um estatuto profundamente ambíguo: ao mesmo tempo em que seria uma sombra da modernidade que paira sobre o texto como um fantasma, ele se constitui também como o outro que deve ser atravessado pelo próprio mecanismo que a obra engendra. Trata-se, sem dúvida, de uma forma engenhosa de perturbar a presença fantasmática da modernidade: “Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. *Acaba?*” (ROSA, 2001, p.183)

Tal qual Candido propôs, o sertão é em Rosa mais que uma geografia. Ao renovar a fórmula do amor na obra, *Grande sertão* visa lançar perpetuamente esta sombra de dúvida sobre o interlocutor cidadão, bem como seu leitor moderno. Desta maneira, Rosa vira o romance de cabeça para baixo e expõe a negatividade que corre em seu dorso. Porém, ao fazê-lo, sua forma também promove a visão deste *lugar opaco* da civilização como um local de passagem para *outro lugar*, que no livro chamou-se *sertão*, mas que em sua relação com o tempo ganha ares de uma “espera enorme” (ROSA, 2001, p.591), por tratar-se de uma fina utopia estético-política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NUNES, Benedito; COUTINHO, Eduardo F (org.). *O amor na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 55, p. 61-70, nov.1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018