



Grande sertão: veredas em luz e sombra

Grande Sertão: Veredas *in Light and Shadow*

Ivana Ferrante Rebello

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais
/ Brasil

ivanaferante@hotmail.com

Osmar Pereira Oliva

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais
/ Brasil

osmar.oliva@unimontes.br

Resumo: Este estudo lê o romance *Grande sertão: veredas* e as influências da arte pictórica na composição de sua narrativa. A partir dos registros do autor encontrados no material arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros, e da apreciação de Guimarães Rosa pela pintura, apresentamos relações entre a narrativa de primeira pessoa e as variações de cor no romance. Esses jogos de luz e sombras nos ajudaram a ler a intricada dubiedade que rege a vida, a violência e a sexualidade de Riobaldo.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; luz e sombra; pintura; dúvida.

Abstract: This study reads the novel *Grande Sertão: Veredas* and the influences of the pictorial art in the composition of its narrative. From the author's records, found in the material filed in the Instituto de Estudos Brasileiros (Institute of Brazilian Studies) and in Guimarães Rosa's appreciation for painting, we present the relations between first-person narrative and color variations in the novel. Those plays on light and shadows helped us to read the intricate dubiousness that rules the life, violence and sexuality of Riobaldo.

Keywords: *Grande Sertão: Veredas*; light and shadow; painting; doubt.

1 Guimarães Rosa, leitor de pintura

O livro *Forme et signification* (1995), de Jean Rosset, discute a interdependência entre os princípios secretos que regem a criação e as estruturas formais que revelam a vida subjacente à obra. O crítico chama de “estruturas” as constantes formais usadas por um autor, reveladas em associações, figuras obsedantes, ecos, convergências, cujos elos revelam um universo mental particular. Cada artista, segundo o crítico suíço, reinventa de modo muito próprio essas estruturas, constituindo o que ele caracteriza como estruturas de imaginação.

No romance *Grande sertão: veredas*, as estruturas de imaginação de João Guimarães Rosa atuaram vivamente, antes e durante a feitura da obra, revelando seu caráter programático e a recolha laboriosa de diversas formas de comunicação e de diferentes códigos, para a consecução do que o escritor, por meio da voz do jagunço Riobaldo, definiria como a “gã que empurra a gente para fazer tantos atos” (ROSA, 2001, p.116). Por “gã” entendemos o arrebatamento diante de algo, a inspiração provocada pelos apelos do mundo, em diferentes manifestações e linguagens. Nesse sentido, reportamo-nos ao que escreveu Guimarães Rosa sobre *Paysage avec une ville* (Paisagem com uma cidade), de Aelbert Cuyp, quando o escritor visitou o Museu da Orangerie, em 16 de dezembro de 1950, época em que concebia *Grande sertão: veredas*: “Sinto, colho o espaço.”¹ Aelbert Cuyp foi um pintor holandês, do período barroco, conhecido pelas paisagens campestres em que se destacam os efeitos de luz e de sombra. O entusiasmo de Guimarães Rosa diante das paisagens de Cuyp seria projetado em sua ficção, em que a linguagem é exercitada mediante a tensão com outras línguas e na atenção aos artificios da estética de várias formas de arte e expressão, que se consubstancia em sonoridades e cores, ritmo e movimento, perceptíveis tanto na música como na pintura.

Sibele Paulino e Paulo Astor Soethe, no esclarecedor artigo “Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa”, destacam as influências das anotações sobre pintura feitas por Rosa em seus manuscritos, na composição da narrativa de “O burrinho pedrês”, integrante do livro *Sagarana* (cf. PAULINO; SOETHE, 2005). A partir das reflexões propostas pelos autores no referido artigo, pudemos estabelecer relações entre a

¹ Anotações escritas a caneta, localizadas na Pasta E17, “Dante, Homero, La Fontaine” do Arquivo Guimarães Rosa, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiro, da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

composição de paisagem e as técnicas de pintura, resultantes das anotações do autor em suas cadernetas, e a escrita de *Grande sertão: veredas*.

Jean-Michel Eriksohn (2004), ao discutir as relações entre a literatura e outras artes, retomando reflexões do *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (cf. LESSING, 1988), chama-nos a atenção para um dos princípios diferenciadores da poesia e das artes plásticas. O elemento da poesia é o tempo, com tendência a narrar acontecimentos sucessivos, ao passo que o elemento da pintura é o espaço, a representação de objetos fora da duração. Em *Grande sertão: veredas* o espaço ganha uma relevância singular, no sentido de que contextualiza a maior parte das ações narrativas, as quais vêm à mente do ouvinte/leitor por meio da linguagem cambaleante de Riobaldo. A plasticidade dessa narrativa reside, sobretudo, na subjetividade do ouvinte/leitor, convocado a todo instante a imaginar, a criar quadros visuais mentais incompletos que a linguagem em zigue-zague do narrador se esforça em compor e sugerir. Segundo Eriksohn (2004), desde o século XVIII se estabeleceu mais claramente a relação entre as artes e a experiência sensível: a literatura e a pintura se tornam expressões artísticas na medida em que nos emocionam e nos atraem. Assim, uma obra completa-se na percepção do sujeito que a contempla.

O Barroco é pictórico e compõe mais pela luz e cor que pela forma; na pintura, misturam-se efeitos e perspectivas no campo da visão, dando a impressão de que se ultrapassaram os limites do quadro, abrindo-se a composição. Em *Grande sertão: veredas*, não é diferente: a compreensão da história trágica de Riobaldo e Diadorim se completa além do registro linguístico escrito, dependendo do efeito sensível produzido no ouvinte/leitor. Em perspectiva, o enredo se constrói em profundidade, nos pontos de fuga distanciados do relato, tal qual na pintura barroca, mantendo, portanto, uma certa obscuridade que apela ao sentimento e à reflexão, como na cena em que Riobaldo intenta fazer o pacto com o demo, invoca seu nome, mas não o vê. O jagunço presente a presença invocada, sentindo a “fria aragem” e transforma-se, mas nem ele, tampouco o leitor, comprova a realização do pacto.

A pesquisadora Maria Neuma Cavalcante (1996) destaca a relevância de um olhar pleno de plasticidade presente também nos registros das famosas cadernetas de viagem de Guimarães Rosa, que serviram de matéria de escrita para suas obras ficcionais:

As descrições de Guimarães Rosa revelam sua observação plástica da natureza. Além de tentar reproduzir em desenhos as paisagens, animais, tipos humanos, arquitetura e obras de arte, a apreensão

lexical da realidade realiza-se através da fixação de cores, cuja escala cromática parece ser insuficiente ao escritor que usa inúmeras nuances e cria outras... (CAVALCANTE, 1996, p. 246).

Sobre esse aspecto, não podemos deixar de nos reportar às anotações de 1956 presentes em “A boiada”, que constam nas cadernetas do autor arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo,² com indicações de que tais anotações seriam posteriormente utilizadas em *Corpo de baile*:

Crepúsculo. Lá, poente, sobre o São Francisco e além, onde o sol se pôs: cor maravilhosa – um alaranjado ou cobre, que nunca vi antes. É incrível, parece, que aquilo permaneça. Entre longas nuvens horizontais, escuras. [...] Acima, um suave azul, onde se esgarçam as nuvens.

Essas anotações poderiam descrever o quadro de Cuyp, que destacamos a seguir:

FIGURA 1 – Aelbert Cuyp, *Herdsmen Tending Cattle*, 1655/1660



Fonte: CUYP, [entre 1655 e 1660].

² Classificação no arquivo: EO- 13, 02, p. 17.

A paisagem, parte banhada de luz dourada e parte camuflada nas sombras, compõe-se dos bois, ladeados pelos homens. Vê-se o céu azul, com nuvens em tons de cobre, que ocupa os dois terços superiores da obra. O terço restante, no plano inferior, – semioculto nas sombras – evidencia o solo, onde se veem pedras e vegetação. Esta maneira de distribuir o céu e a terra é uma característica da paisagística holandesa da terceira década do século XVII, com acentuados traços do Barroco, quando o gênero já havia alcançado um importante desenvolvimento.

Na paisagem, de modo geral, sob a aparente placidez, destaca-se a visão dramática do céu carregado de nuvens, enquanto homens, animais, rochas e plantas fazem parte de uma mesma composição, ocupando o plano central da pintura. O efeito dramático – que desencadeia a percepção de ação, de movimento e de contraposição – também se faz presente pela utilização contrastante de cores frias (o azul claro de parte do céu e das águas e da roupa de um dos homens que se encontra sentado) e de cores quentes (o amarelo, o laranja e o vermelho, que acentuam o ponto de fuga da tela, onde um homem, de costas, integra a composição tranquila do cenário, em que predomina um tom de amarelo claro com suas variações na pintura das montanhas, da relva e do animal deitado). Tal como ocorre nas descrições de Rosa, em seu romance, é uma paisagem que desperta os sentidos do leitor e convoca a uma tensão que se estende para além dos limites da moldura.

A partir dessas reflexões, reportamo-nos ao espaço singular de *Grande sertão: veredas*, adentrando no “nonada”, pórtico do romance, ponto de partida e final de uma longa narração que convoca ao silêncio e, simultaneamente, dá passagem à palavra proferida, pois o livro tem início com um travessão. O livro, então, instaura-se como um espaço intraduzível, mas percebido, sentido, intuído e no qual o convite de mirar e ver constitui um mote à narrativa. Assim sendo, desde o início, a história que se conta convoca o leitor ao exercício de olhar; o livro todo é palavra-pintura, permeado por descrições de efeitos plásticos, parágrafos-telas que evidenciam a tensão permanente que subjaz às linhas de toda a narrativa:

[...] reconselho de o senhor **entestar viagem** mais dilatada. Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo. [...] quando o senhor sonhar, **sonhe** com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril [...] Ou – o senhor **vai** – no sopo: de chuva-chuva. **Vê** um córrego com má passagem,

ou um rio em turvação [...] **vê** vaca parindo na tempestade... [...] **Olhe**: o rio Carinhonha é preto, o Paracatú moreno; meu, belo, é o Urucúia – paz das águas... É vida! [...] O senhor **vá lá, verá**. Os lugares estão aí em si, para confirmar (ROSA, 2001, p. 43, grifos nossos).

Apesar de longa, e dos recortes necessários realizados nessa citação, exemplificamos a semântica da experiência sensitiva, expressa pelos verbos *viajar*, *sonhar*, *ver* e *olhar*, por meio dos quais Riobaldo nos convoca a criar a imagem/quadro da cena/relato. Como um típico narrador tradicional, caracterizado pela performance corporal e pela oralidade, Riobaldo não tem consciência de que seu relato é matéria ofertada ao admirado interlocutor para a transposição escrita, em forma de livro. Prioritariamente, sua preocupação é com a construção pictórica da história que protagoniza e narra.

No entanto, ainda que se esforce na narração dos fatos presenciados e vividos e nas cenas da natureza, Riobaldo se vê diante de um conflito confessional: dizer ao ouvinte/leitor que amou um outro homem. E é nesse impasse de contar a verdade atenuando o que até então era considerado desvio de comportamento sexual, que a sua “pintura” dos acontecimentos vai se compondo de luz e de sombra, utilizando-se, literariamente, de uma das técnicas das artes plásticas barrocas. Tintas claras e tintas escuras, cores quentes e cores frias, iluminação e sombra. Recursos pictóricos que produzem no expectador o efeito dramático concernente à ação e ao trágico.

O romance rosiano articula-se em torno de polos ambíguos: desloca-se continuamente da periferia para o centro, do arcaico para o moderno, da oralidade para a escritura, do *mythos* ao *logos*, do regional ao universal. Esta ambiguidade nos vem por meio da voz narrativa, em primeira pessoa, a qual, ao mesmo tempo em que nos conta sua história – digna de uma memória fabulosa – também nos denega informações preciosas, situadas naquela fresta da palavra na qual o que se diz informa menos do que o que está insinuado.

Nos seres que atravessam o sertão, vê-se uma tensão contínua, pois entre eles e com eles convivem a coragem e o medo, o temor de Deus e o assombro do diabo, o masculino e o feminino. O próprio espaço, construído pela geografia amorosa do autor, se estabelece como local de assimilação e resistência, tornando-se ele mesmo um lugar ambíguo por excelência, como está expresso nos dois excertos a seguir: “Esses

Gerais em serras planas, beleza por ser tudo tão grande, repondo a gente pequenino” (ROSA, 1986, p. 276) e “E por fim viemos esbarrar num lugar feio, como feio não se vê. – Tudo é Gerais... – eu pensei, por consolo” (ROSA, 1986, p. 352). Nesse território cindido e descrito em cores divergentes, ora como potência de vivacidade e de beleza, ora como lugar de batalhas e de cenas violentas, encontramos verdadeiros exercícios de composição e pintura.

A importância da cor e da dimensão visual no texto rosiano determina a gênese de seu fazer poético. Em resposta a Lorenz sobre o que o teria levado a ser escritor, Rosa remete-se à infância, de onde surge uma expressão que orienta esta leitura: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos” (ROSA, 1994, v.1, p. 33). Esse dizer da infância continua a pautar a forma como o escritor vê o mundo, explicitada em sua reação diante dos quadros de Cuypp.

Não é gratuita tal leitura, uma vez que o interesse de Guimarães Rosa pelas artes visuais está amplamente documentado em material depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), no conjunto para a obra intitulado “Estudos para Obra”, formado por 25 cadernos (contendo fichamentos de obras sobre pintura, literatura e filosofia, além de incontáveis listas), 7 cadernetas (em geral com anotações de viagens) e 38 pastas temáticas organizadas pelo autor, que cobrem os mais diversos assuntos.

Neste conjunto destaca-se o Caderno 16, “Estudo para obra – Pintura”,³ sem qualquer indicação de data. Trata-se de um caderno escolar, tipo brochura, numerado, em que estão anotados trechos, copiados ou traduzidos, de duas obras: *Initiation au dessin* (Iniciação ao desenho) e *Initiation a la peinture* (Iniciação à pintura), ambos presentes no acervo da Biblioteca de Rosa, depositada no IEB. Os dois volumes estão anotados, e com trechos destacados e sublinhados. As marcas de leitura indicam que Guimarães Rosa estudou com minúcia conceitos de desenho e de pintura, intercalando essas anotações de vocábulos com expressões de cunho próprio, antecedidos pelo conhecido sinal “m%”, como se conhecem os termos e passagens em que o autor marca sua criação.

³ ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo, [19--]. Microfilme 68.

Também se destaca na biblioteca do autor o *Traité du paysage* (Tratado da paisagem), de André Lhote, cujo exemplar traz assinaturas de Rosa nas primeiras folhas, ao lado da inscrição “Paris, 1949”. Lhote, no capítulo sobre a paisagem, intitulado “Importance historique du paysage composé” (Importância histórica da composição da paisagem), discorre sobre a multiplicidade de motivos que tornam uma obra artística muito mais atrativa, onde ressalta o uso da coloração, de técnicas de traçado, de perspectivas e de conhecimentos de pintura para a composição das paisagens (cf. LOTHE, 1948).

Neste Caderno 16 lemos, ainda, a seguinte anotação diante do termo “valores”: “saber de onde vem a luz e distribuí-la em seguida sobre os objetos, escolhendo duas dominantes – uma clara, a outra escura”.⁴ Na sequência, uma observação pessoal do escritor: “beleza gradualmente imperativa” e ainda outra: “nada de impressionismo”.⁵ E, a seguir, a descrição do próprio Rosa “A água verde. A água que cai do navio se abre em grossas espumas tênues. Voo tombado, descaído. O mar está verde”.⁶ Também lemos, no Caderno 16, referências a Rembrandt, Caravaggio, Rubens, Ticiano, cujas pinturas, salvaguardadas as diferenças, destacam o uso da técnica de luz e sombra.

Ainda no arquivo Estudos para Obra, lê-se o seguinte registro:

Elementos essenciais de uma Obra-prima (pintura):

A SIGNIFICAÇÃO

AS FORMAS com suas proporções e sua EXPRESSÃO

A COMPOSIÇÃO

O RITMO⁷

O COLORIDO

⁴ ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo [19--]. Microfilme 68.

⁵ ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo, [19--]. Microfilme 68.

⁶ ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo, [19--]. Microfilme 68.

⁷ Anotações feitas pelo autor em caderneta arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Classificação: EO, 07-01-, p. 41.

Também se leva em consideração, para a leitura adotada neste estudo, as anotações do autor no seu “Diário de Paris”, transcrição datilografada de registros manuscritos na época em que João Guimarães Rosa trabalhou na Embaixada do Brasil, em Paris, no período de 1948 a 1950, que coincide com a escrita de *Grande sertão: veredas*. Em tal diário encontramos anotações como as da página 10, intitulada “CORES (Modas)”: preto alcatrão, faisã, azul-vitral, amarelo-palha.

Os estudos de Rosa revelam sua predisposição em aprimorar as descrições de sua narrativa com as técnicas da pintura. Algumas passagens de *Grande sertão: veredas* revelam apropriação de termos próprios da arte pictórica, como destacamos: “Revi madrugar, quando esbarramos, na beira duma vereda pagã, por repouso. Aurora: é o sol assurgente – e os passarinhos arroseiros. Cá o céu *tomou as tintas*. **Aí retoquei** muita lembrança madraça, como se estivesse no antigamente” (ROSA, 1986, p. 840, grifos nossos).

2 Narrador e pintor: estratégias de luz e de sombra

Comprovada a presença da linguagem com apelos de pintura no romance de Guimarães Rosa, demonstraremos como essa composição de contrastes revela uma das tensões mais celebradas no livro: a dúvida. Essas apreensões, diante das vastas paisagens, em que tudo se unia e se chocava, revelam dualidades que ressoam em Riobaldo: jagunço ou fazendeiro; amorosamente dividido pela figura de neblina de Diadorim, cuja dúvida e temor consiste em não saber se ama outro homem ou se ama a mulher que nele presente:

O senhor saiba – 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 (ROSA, 1986, p. 505).

Além dessa descrição do desejo latente, acendido por meio do olhar, percebemos que a ambiguidade se coloca como técnica de narratividade, num complemento à máxima muitas vezes repetida por Riobaldo e aceita por todos os seus leitores – a de que o sertão tudo é e não é. Para essa composição, o uso da primeira pessoa do discurso é fundamental. Esse relato, pleno de “mim mesmo” reveste-se da mesma

personalidade que se perfaz no ver-sentir de Rosa frente às paisagens de Cuyp.

Quando lemos uma narrativa em primeira pessoa, é difícil não nos aproximarmos do ponto de vista de quem conta a história. Isto porque quem narra sua própria história recorta, seleciona, organiza, acrescenta informações sobre um enredo que já está mais ou menos completo em sua mente. Uma narrativa em primeira pessoa é sempre questionável, principalmente quando o narrador é parte interessada naquilo que nos conta. Este tipo de narrador é um estrategista por excelência, e acentua os fatos que estejam a favor do seu ponto de vista, da sua opinião formada, antes de começar a narrar.

Resulta desse ardil uma narrativa sedutora, norteadora de interpretações alinhadas com o que traçou e quer, de antemão, o narrador. Ainda assim, por mais que o relato se apresente com uma organização lógica e interessada, é próprio da linguagem literária desviar-nos do seu sentido linear, denotativo. Mas há quem duvide desse narrador e do que narra. Há quem veja sombras demais nesses relatos em primeira pessoa pois, por mais que lancem luz sobre o que lhes interessa, deixam na penumbra algo que pode minar suas verdades.

As narrativas escritas em terceira pessoa, comparativamente, talvez deixem mais pistas para que o leitor invista em discussões críticas que problematizem as representações do que textos em primeira pessoa. Isso se justifica pela pretensa imparcialidade assumida pelos narradores ao relatar as experiências de vida dos outros, como se apenas informassem os acontecimentos, construindo um enredo verossímil para o leitor. Neste caso, o narrador apenas expõe os fatos, mesmo que sejam percebidas intromissões “não intencionais” de sua parte.

Grande sertão: veredas, assim, ao apresentar uma narrativa confessional, sedutora e convincente, expõe ambigualmente dois pontos de vista, duas possibilidades de leitura, sem que nenhuma exclua ou desautorize a outra, podendo tudo ser ou não ser, dependendo de como se queira ler sua estória. Seu narrador fala demais, porque almeja a cumplicidade do leitor, mas, nos interstícios dessa fala, o silêncio se manifesta, por meio de informações lacunares, sugestões e não ditos.

Riobaldo narra a história de sua vida muito tempo depois que os fatos ocorreram, a fim de recuperar, pelo viés da memória, aquilo que viveu e, quem sabe, entender o que não ficou claro na época em que as coisas se passaram. Sua fala copiosa, transformada em um romance com

mais de 500 páginas, sem a pausa programática dos capítulos, revela muito de uma dúvida que perdura para além das páginas do livro. Por que apenas no final, ele revela a identidade de Diadorim? Por que apresentou a seu leitor a certidão de nascimento do ser amado? Por que, ao desnudar o corpo de Diadorim, sua culpa não desaparece? Poderíamos afirmar que estes são atos decorrentes do desatino, da dor, da perda definitiva de Diadorim para a morte. Mas, igualmente, poderíamos afirmar que há, no livro, a confissão do desejo envergonhado de Riobaldo por outro homem. São nuances de velar-desvelar que representam o efeito pictórico, de luz e de sombras, que compõem a narração do livro, conforme nos revela o narrador: “O sertão não chama ninguém às claras; mas, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece dentro da gente...” (ROSA, 1986, p. 461).

A dúvida instala-se sobre a identidade de Diadorim, na imprecisão de seu nome, na instabilidade das variantes Reinaldo, Diadorim, Deodorina. Camuflando sua porção feminina e utilizando uma verdadeira armadura viril – “macho em suas roupas e suas armas” (ROSA, 1986, p. 511) – o amigo de Riobaldo encarna o papel do jagunço Reinaldo e segue pelas trilhas do sertão no bando de Joca Ramires.

Em Diadorim não há resposta. Nela/nele, o masculino e o feminino se confundem. Diadorim está para a guerra tanto quanto está para o amor. Não se resolve e, portanto, transgride, subverte. Nem homem, porque nascida fêmea; nem mulher, porque não desposada, não fecundada; simplesmente ela “é marginal no meio em que vive”, segundo conclui Suzi Sperber (1982, p. 94). E, Riobaldo, tentando se afirmar continuamente no texto, também vai se constituindo outro ser marginal.

Na análise de Kathrin Rosenfield (2006, p. 265), o sertão é “um mundo fora dos eixos – universo do gozo perverso e da derrisão das leis e da justiça”, no qual as mulheres estão constantemente à mercê dos “desmandos de jagunços” (ROSA, 1986, p. 60). Os jagunços farejavam mulher, apreciavam-nas, mas apenas para o deleite “de olhos e mãos [...], só o trivial do momento” (ROSA, 1986, p. 115), o se faltar “p’ra o renovame de sua cama ou rede” (ROSA, 1986, p. 462). Neste contexto, inscreve-se Riobaldo que, por vezes, censura a crueldade praticada contra as mulheres, mas que, em outros momentos, também se porta com frieza e violência:

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, depois, num sítio perto da Serra Nova, foi uma outra, a moreninha miúda, e essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra (ROSA, 1986, p. 188-189).

Esses abusos sexuais e atos violentos estão ensombrados nas veredas do grande sertão, mas não estão de todo escondidas. Servem ao discurso do narrador para desculpar-se de ter se apaixonado e ter amado um homem, um igual a si. Servem também para construir um imaginário de jagunço viril, valente, corajoso, “macho” que pode agredir, violentar, roubar, matar e apropriar-se, pela força, do corpo feminino. Submetendo as mulheres a seu domínio e vontade sexual, Riobaldo tenta reforçar sua masculinidade, quando o leitor já sabe que essa masculinidade está fragilizada e insustentável, nos moldes que a tradição patriarcal e machista a erigiu.

Nos estudos sobre a construção da masculinidade,⁸ ou sobre os mitos da masculinidade, é recorrente o ingresso dos homens em espaços de luta, de guerra e de conquistas de territórios. Um dos rituais tradicionais pelo qual os homens devem passar é provar sua força, sua atitude beligerante. Agir com agressividade, demonstrar coragem, provar sua força, superar obstáculos e desafios, não chorar são atributos costumeiramente associados ao masculino. Além de, sobretudo, amar alguém do sexo oposto. Enquanto a mulher deveria ser educada para cuidar do espaço doméstico, o homem era incentivado a partir, a buscar aventuras e a experimentar as delícias do corpo feminino.

Seria prova de masculinidade ter relações sexuais, e quanto mais as tivesse, mais másculo se fazia um homem. É nessa direção que caminha Riobaldo. Primeiro, ingressar em um bando de jagunços e provar sua coragem, valentia e força. Riobaldo tenta, pelo excesso, provar que é “homem macho”, relutando em aceitar o amor por outro homem: “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” (ROSA, 1986, p. 52).

Na tentativa de afirmar sua masculinidade, Riobaldo revela paisagens violentas do sertão: “O senhor sabe: o sertão é onde manda quem

⁸ Entre esses estudos destacamos Badinter (1986, 1993) e Dorais (1994a, 1994b).

é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! Violência”. (ROSA, 1986, p. 19); “A guerra era o constante mexer do sertão” (ROSA, 1986, p. 41); “Morrer em combate é coisa trivial [...], pois o sertão [...] é o penal, criminal” (ROSA, 1986, p. 92); “O grande sertão é a forte arma. [...] o punhal atravessado na boca, o peito roçando espinhos. [...] e vem pular nas costas da gente, relampeando faca.” (ROSA, 1986, p. 178).

O querer-gostar de Diadorim acaba por potencializar a dúvida e a violência na vida de Riobaldo. A partir do encontro com o menino de olhos verdes no rio chamado de-Janeiro. Essa passagem do encontro é um ponto chave da narração, marcada, no texto, por uma luz nova, uma revelação: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (ROSA, 1986, p. 117). A primeira imagem de Diadorim é luminosa como o dia:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando um cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade [...] Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes verdes (ROSA, 1986, p. 86 e 87).

Não é aleatória a metáfora utilizada pelo narrador para expressar o sentimento incompreensível para si e inaceitável para os outros: a luz ensombrada. Se a cor verde ganha uma intensidade arrebatadora nas primeiras páginas do romance, ponto de fuga nas memórias de Riobaldo, no decorrer do relato essa cor assume variações de tom, segundo interferência da natureza, da luz, da sombra ou do estado psicológico dos dois amigos; o evidente é que “[n]aqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados” (ROSA, 2001, p. 305). Depois essa luz proveniente dos olhos do ser amado se transformará em neblina. Sobre tal aspecto, serve-nos o que declara Antonio Candido, em seu conhecido ensaio “O homem dos avessos”:

Nas águas do rio, eixo líquido, dá-se o encontro com o Menino, com Diadorim menino [...] Simbolicamente, eles vão e vêm de uma à outra margem, cruzando e tocando as duas metades qualitativas do Sertão, do Mundo, pois Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição. (CANDIDO, 1991, p. 297–298).

A vida de Riobaldo torna-se, a partir daí, enigma, incompreensão, luz e sombra, fuga de todos e fuga de si mesmo, o que culminará no seu ingresso na jagunçagem. Primeiramente, ele perde a mãe e vai viver com o padrinho Selorico Mendes; quando descobre, mais tarde, que ele é seu verdadeiro pai, Riobaldo foge para a casa do mestre Lucas, de onde parte para dar aulas a Zé Bebelo: “A bem: *me fugi*, e mais não pensei exato. Só isso” (ROSA, 1986, p. 152, grifos nossos). Como se nota nessa expressão, as reiteradas fugas de Riobaldo são de si mesmo.

Depois de fugir da casa de Zé Bebelo, Riobaldo havia dormido com uma mulher casada, filha do senhor Manuel Inácio, para onde seguira, no dia seguinte, à espera de um sinal de fogo indicando a ausência do marido, para que ele pudesse retornar à casa dela. No entanto, não se pode fugir ao destino trágico. É na casa de Manuel Inácio que Riobaldo reencontrará o amor de sua vida, frente à perplexidade de todos que ali estavam, a que o narrador reflete com o seu leitor: “Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não existe?” (ROSA, 1986, p. 155).

Naquela mesma noite, Riobaldo teria mais uma aventura amorosa com a filha do senhor Manuel Inácio, mas reencontrando Diadorim, tudo o mais lhe é indiferente. Desse ponto da narrativa em diante, acompanhamos o esforço do narrador em tentar explicar esse amor interdito, atribuindo esse sentimento ao demônio, pois ele se considerava um homem muito homem, e homem por mulheres – nunca tivera inclinação para “vícios descontraídos” (ROSA, 1986, p. 162). As páginas seguintes são relatos claros e poéticos de um narrador apaixonado, mas que passam a ser ensombradas pelas histórias de violência sexual contra mulheres, como sintoma de repressão do seu desejo por outro homem.

Os relatos de violência sexual surgem em *Grande sertão: veredas* depois que Riobaldo confessa para os seus leitores que ama outro homem, ao mesmo tempo em que se atormenta por reconhecer-se apaixonado: “O que eu queria era ver a satisfação para aquelas, pelo meu ser” (ROSA, 1986, p. 189). Riobaldo buscava provar, para si mesmo, que era um homem “conforme a natureza”. Em outro momento da narrativa, para agradecer a Diadorim, Riobaldo informa-nos de que passara um tempo “em jejum de mulheres”, mas volta às práticas sexuais para que ninguém duvide da sua masculinidade.

Para Agamben (2008, p. 112), a vergonha, numa relação de amor vergonhoso, “é o que se produz na absoluta concomitância entre uma

subjetivação e uma dessubjetivação, entre um perder-se e um possuir-se, entre uma servidão e uma soberania”. A narrativa, com suas tensões de léxico e de cor, põe a nu o vínculo ambíguo entre Diadorim e Riobaldo. Diadorim provoca, no ser de Riobaldo, a marca da dúvida e da violência, do medo e da coragem. Assim, nesta relação, amor e violência, vida e morte, luz e sombra são fundamentalmente inalienáveis.

Entre o desejo carnal e a sublimação desse desejo, avultam os relatos de violência sexual e outro, que beira a pedofilia. Logo depois de tornar-se chefe dos jagunços, e já reconhecido pela fama de homem valente e bom atirador, Riobaldo hospeda-se com Diadorim e parte do seu bando em casa do velho Ornelas. Lá, vemos o ápice desse conflito se externar. Uma menina encontra-se na sala, servindo a refeição e Riobaldo conta como foi tomado de desejo por ela, o que foi notado pelos olhos atentos de Diadorim e pelo pavor que tomou conta do avô. Depois de uma forte tensão e iminente perigo que envolve a todos os presentes nessa cena (ele quase assassina o anfitrião e quase agride fisicamente Diadorim para atender aos seus desejos sexuais para com a menina), Riobaldo aquietta seus ímpetos sexuais, agressivos e violentos, contendo-se.

Entre as sombras do desejo refreado pela vergonha e culpa sobrevêm, entretanto, as luzes de uma contemplação arrebatadora, que tanto se dirigem secretamente a Diadorim como ao espaço permeado de belezas que o mesmo Diadorim lhe ensinara a ver: “Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto” (ROSA, 1986, p. 511). A paisagem geográfica e a paisagem interior estão confundidas no relato de Riobaldo, remetendos sempre ao “colho/ sinto” que Guimarães Rosa expressa diante dos quadros em sua visita ao museu.

A relação de Riobaldo com o meio físico é intensa, poética, com sobreposições de cores e ecos. Se, na pintura, observamos o jogo de perspectivas, em que as figuras em primeiro plano se destacam num horizonte distante e enorme, quase imensurável; na escrita de Rosa, esse distanciamento é sugerido pela composição das palavras:

[...] a gente estava na erva alta, no quase limpo de terras altas
[...] Assim expresso, chapadão voante. O chapadão é sozinho – a
largueza. O sol. O céu de não querer ver. O verde carteadado do
grameal. As duras areias. As arvorezinhas ruim-inhas de minhas.
[...] Ali chovia? Chove – e não encharca poça, não rola enchurrada,
não produz lama: a chuva inteira se soverte me minuto terra a

fundo, feito um azeite zinhoentrador. O chão endurecia cedo, esse rareamento de águas. O fevereiro feito. Chapadão, chapadão, chapadão (ROSA, 1986, p. 313-314).

Conforme percebemos, o termo “chapadão” é repetido, acrescido de expressões que indicam a vastidão do território: *chapadão voante, chapadão (é) sozinho, largueza*, para, finalmente, desenhar na horizontalidade da linha impressa, a enormidade do espaço – “Chapadão, chapadão, chapadão” (ROSA, 1986, p. 314). Como na tela de Cuyp, que serve de exemplo a essas reflexões, há dramaticidade e tensão na paisagem. As imagens das “arvorezinhas ruim-inhas minhas” (ROSA, 1986, p. 113) e da chuva, penetrando em gotas na terra dura, como um “azeite zinhoentrador” (ROSA, 1986, p. 114) revelam a dor e a angústia do narrador.

Na descrição em destaque, há luz, sol, mas o narrador confessa que há “o céu de não querer ver” (ROSA, 1986, p. 113). Luz e sombras são atributos de um contador-pintor, numa narrativa em primeira pessoa, que se confessa bom de mira, e que escolhe cores e técnicas de composição pictórica para nos dizer-não-dizer seu relato. A dor por não realizar seu amor por Diadorim torna o sertão um chapadão sem-fim, pois sua carência potencializa as dimensões do espaço em que vive.

Há, inegavelmente, em todo o livro, uma sobreposição de imagens de luz e de sombra que, por isso mesmo, não intenta revelar, mas traduzir uma angústia que não encontra termo nem ao final de sua longa narração. Seu relato, acontecido no tempo do range-rede, não esconde que a história vivida no tempo passado mantém o desassossego do narrador no presente. A visão do corpo nu de Diadorim não lhe oferece apaziguamento. Sua tormenta pode advir de não ter tido a coragem de amar um homem ou de não ter percebido (apesar de ser bom de mira) que por trás da capa de couro existia “o corpo de uma mulher, moça perfeita” (ROSA, 1986, p. 530).

Diadorim foi para Riobaldo, contraditoriamente, lume e escuridão, seu maior medo e extremado amor, sua maior travessia, visto que, no espaço inóspito do sertão norte-mineiro, urgia vigilância constante sobre o inimigo do bando de Hermógenes ou sobre os sentimentos e impulsos invencíveis da natureza humana. As diversas mulheres com as quais Riobaldo se relacionou sexualmente representam uma tentativa de resistência ao desejo proibido e ensombrado que sente por Diadorim; e a morte/revelação do seu corpo nu pode bem configurar uma alegoria da impossibilidade do amor entre homossexuais na geografia física e afetiva que Guimarães Rosa cria em seu romance. Ao criar um sertão que

se expande de uma condição espacial para uma questão existencial, ele trata do tema do amor entre dois homens – Reinaldo, Riobaldo, “dão par os nomes de nós dois...” (ROSA, 1986, p. 123), confessa-nos o jagunço.

Assim, o estado extremo da natureza humana é o que se atesta como o grande arrebatamento estético em *Grande sertão: veredas*: a narração por meio das tintas do amor e da violência. Nesse jogo de luz e de sombra, há paisagens que se evidenciam, plenas de verdes e pujança, enquanto outras permanecem ensombradas, como partes de um sentimento que não se dissiparia nem mesmo com a revelação do corpo nu de Diadorim, ao final.

Desse modo, serve-nos ao ensejo a leitura exemplar de Benedito Nunes, para quem o escritor mineiro recria, por meio das crianças sábias ou da fusão dos opostos, tal como numa operação alquímica, o prenúncio de um novo ser, que remontaria a um estado originário que foi perdido. Trata-se de um ser que “seduz e fascina, aterroriza e inquieta [...]. Possui um polo luminoso amável e propício, e outro sombrio” (NUNES, 1969, p. 164). A letra desse intrincado romance, submetida à poética da língua e das tintas, revela ao leitor uma tensão que não se resolve. Nem poderia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008.

BADINTER, E. *Um é o Outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BADINTER, E. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 41, p. 235-247, 1996.

CUYP, Albert. *Herdsmen Tending Cattle 1655/1660*. [S.l.]: [s.n.], [entre 1655 e 1660]. Óleo sobre tela, 66 x 87,6 cm. (Andrew W. Mellon Collection). Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.66.html>>. Acesso em: 27 de novembro de 2018.

DORAIS, M. *O erotismo masculino*. São Paulo: Loyola, 1994a.

- DORAIS, M. *O homem desamparado*. São Paulo: Loyola, 1994b.
- ERIKSOHN, Jean-Michel. Literaturas e artes. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Ives. (Org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 262-282.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laoconnte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- LHOTE, Andre. Importance historique du paysage composé. In: _____. *Traité du paysage*. Paris: Floury, 1948. p. 58-79. (Coll. Ecrits d'Artistes).
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAULINO, Sibeles; SOETHE, Paulo Astor. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. *Revista Letras*, Curitiba, n. 67, p. 41-53, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/5526>>. Acesso: 15 de abril de 2018.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: _____. *Obras completas de João Guimarães Rosa*. Entrevista concedida a Günter Lorenz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROSSET, Jean. *Forme et signification*. Paris: José Corti, 1995.
- SPERBER, Suzi F. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

Recebido em: 18 de abril de 2018.

Aprovado em: 9 de julho de 2018.