



## **A batalha de Eros no sertão de Rosa**

### ***The Battle of Eros in Rosa's Backlands***

Claudicélio Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

claudicelio@gmail.com

**Resumo:** O artigo se propõe a discutir a natureza erótica em *Grande Sertão: Veredas* estabelecendo como ponto de partida as noções de Eros apresentadas n' *O banquete*, de Platão. Sabendo-se que o discurso erótico no diálogo platônico é múltiplo, buscou-se neste estudo demonstrar que a natureza indômita de Eros agencia a narrativa de Rosa fundindo o plano da guerra exterior, as batalhas pelo poder no sertão, com o plano da guerra interior, o embate entre aquilo que a tradição expõe como interdito e o desejo que quer transgredir. Se Diadorim nutre o Eros que o impulsiona à guerra, Riobaldo é alimentado por um Eros que só pode consumir o desejado à luz da imaginação ou da pulsão de ver. O conceito freudiano de pulsão, ou impulso erótico, sustenta a tese de que a saga rosiana assume um caráter de prosa moderna justamente porque aciona categorias psicológicas no monólogo-diálogo de Riobaldo que permitem ao leitor confrontar o dentro e o fora, o eu e o outro, o narrado e o narrável. De natureza interdisciplinar, o estudo parte da filosofia de Platão e aproxima-se da psicanálise, com as categorias desenvolvidas por Freud (2010, 2013), tais como pulsão de vida e de morte e pulsão de olhar.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; erotismo; pulsão; desejo.

**Abstract:** We propose a discussion about the erotic nature in *Grande Sertão: Veredas* (*The Devil To Pay in the Backlands*), establishing the Eros' concept shown in Plato's Συμπόσιον (Symposium) as the starting point. It is acknowledged that there's a multiple erotic discourse in platonic dialogues, hence its study aims to show the Eros' indomitable nature informs Rosa's narrative. His narrative mixes the exterior war plan (the battles for power in northeast backlands) with the interior war plan (the clash between what the traditional society claim as a taboo and the desire to break free). If Diadorim nurtures the Eros connected to war impulses, Riobaldo is fed by an Eros that can only

be consumed in the light of imagination or the drive to see. The Freudian concept of drive, or erotic impulse, sustains the thesis that Rosa's journey emerges as a modern prose mostly because it fires psychological categories on Riobaldo's monologue-dialogue, allowing the reader to confront the character's inside out, the "me" and the "other," the narrated and the tellable. This study develops its interdisciplinary nature as it starts from Plato's philosophy and gets closer to psychoanalysis, with categories developed by Freud (2010, 2013), such as life drive versus death drive and sight drive.

**Keywords:** Guimarães Rosa; erotism; drive; desire.

## 1. Diadorim – “ardor insuflado”

“Coração da gente – o escuro, escuros.”  
(ROSA, 1982, p. 30)

O sertão como o espaço cênico cujo protagonista não é outro senão Eros é o que se pretende apresentar neste estudo. Esse deus incapturável, que ama operar sortilégios naqueles que fisga, é o espírito que circunda a trama da saga rosiana. E é o velho Riobaldo que, não conseguindo virar a página do seu passado de jagunço, insiste em acionar os cacos da memória para presentificar as artimanhas do desejo num testemunho de amor inflamado. Se o próprio autor afirmou que sua saga também tratar-se-ia de um poema grande,<sup>1</sup> podemos associá-lo ou a grandeza de um épico ou à singularidade de um idílio.

*Grande sertão: veredas* é todo ele uma ruminação de batalhas, mas a principal talvez seja a armadilha perpetrada por Eros. Mortos ou vivos, ninguém sai ileso das manobras do desejo. Na saga, o mundo exterior – o sertão – espelha o interior em sua natureza pulsante. Tudo constitui um devir. Essa aproximação da saga rosiana ao platonismo já foi trabalhada tanto por Benedito Nunes (2013) quanto por Luiz Roncari (2004). Nunes (2013, p. 40), por exemplo, sintetiza esse platonismo rosiano como uma tradição cujo cerne traduz “[...] toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico”.

---

<sup>1</sup> Ver BUSSOLOTTI, 2003, p.115.

Que poderes são contestados e/ou demolidos nas lutas entre os bandos de jagunços do sertão central? Luta-se por quê e por quem? O que faz homens de posses abandonarem suas terras e sua família para se lançarem no meio do mundo abraçados à morte? A troca de quê homens de posse alguma seguem os chefes e os defendem com unhas e dentes? Todas essas perguntas levam-nos a uma hipótese: o deus das paixões retroalimenta-se em tudo e em todos e, de diversas formas, impulsiona esses homens. Virulento e violento, Eros ama o caos ou a sua unidade? Entretanto, de que Eros estamos falando mesmo? Qual sua filiação e em que consiste sua natureza?

Essas perguntas parecem atuais. No entanto, formam a base de um dos primeiros textos da filosofia ocidental cujo tema era tentar circunscrever um discurso encomiástico ao deus das paixões. Escrevendo por volta de 380 a.C., Platão põe em cena personagens que são desafiados a narrar a melhor história sobre Eros. O diálogo de *O Banquete* ocorre na casa de Agaton durante um jantar em comemoração à sua vitória no concurso anual de tragédias. Seis concepções sobre Eros são apresentadas, incluindo a narrativa de Sócrates, que afirma que seu *eroticon logon* foi-lhe apresentado por uma mulher estrangeira chamada Diotima.<sup>2</sup>

Fedro, jovem amante da retórica e o primeiro a discursar, conta que Eros é um dos deuses mais antigos, sem genitores, e foi originado depois do *Caos* junto com a *Gaia* e manifesta-se de múltiplas formas. Fedro afirma que o exército ideal da polis deveria ser montado com amantes e amados, porque lutariam até a morte em defesa do que amam. Ou seja, sendo um “ardor insuflado”, Eros incita os amantes ao perigo e os conduz à morte. Ao utilizar as histórias de Alceste, Orfeu e Aquiles como exemplo de quem entrega sua vida, Fedro afirma que é virtuoso morrer por amor, pois “[...] o que realmente mais admiram e honram os deuses é essa virtude em torno do amor” (PLATÃO, 2016, p. 45).

Ronaldes de Melo e Souza (2008, p. 215), analisando “Buriti”, parte final de *Corpo de baile*, considera que, no sertão rosiano, a natureza assume a função de protagonista “porque representa o regime de fascinação da vida em si mesma (*zoe*), e não apenas o regime de representação da forma humana de vida (*bio*)”. Na obra de Rosa (1982) o espaço geográfico adota uma dimensão erótica, envolvendo todos os seres, mas sobretudo os homens. Eros habita as plantas, o vento, a água

---

<sup>2</sup> Há, ainda, um sétimo discurso, do belo Alcibiades que, bêbado, invade a casa de Agaton e narra sua tentativa (fracassada) de seduzir Sócrates.

das veredas, as asas e o canto dos pássaros. Também está na aridez das paisagens ermas, desérticas, perigosas, como no Liso do Sussuarão ou a encruzilhada das Veredas-Mortas. O deus habita as margens dos rios, a vau, o vão, as tortuosas estradas abertas entre o chapadão, as matas, o escaldante sol do dia e as friagens da noite. Mais do que um espaço topográfico reconhecível fisicamente, o sertão é pulsão de vida e morte, conceito de Freud<sup>3</sup> (2010) para aquilo que no humano aciona ou freia o desejo. Não há como escapar: a guerra vigora dentro e fora do homem.

O pensador coreano Byung-Chul Han, em seu estudo sobre a *Topologia da Violência*, apresenta os *topoi* onde a violência reside, ou seja, os desdobramentos tensionais bipolares tais como *ego e alter*, *dentro e fora*, *amigo e inimigo* (2017, p. 8). Em seguida, o pensador elenca uma lista de *topoi* da violência presentes na cultura do Ocidente, seja na mitologia, seja nos fatos históricos:

Pertencem à topologia da violência o poder arcaico da violência (*Gewalt*), do sacrifício e do sangue, o poder mítico dos deuses ciumentos e vingativos, o poder de impingir a morte por parte do soberano, a violência da tortura, a violência sem sangue das câmaras de gás ou a violência viral do terrorismo. A violência macrofísica pode adotar ainda uma forma mais sutil e vir expressa, por exemplo, como violência da linguagem (HAN, 2017, p. 8-9).

É claro que o autor postula uma história da violência que vai dos tempos mais primitivos da história da humanidade, passando pela modernidade, até chegar na contemporaneidade, cuja culminância se constrói na elaboração de discursos difamantes que tem como meta o descrédito do outro. Se a violência é um tema presente na história da cultura, e se a literatura oferece a ficção como uma instância de confronto do real, interessa pensar nesse espírito da violência conduzida pelo princípio do prazer na saga de Rosa. Nela, Diadorim seria o “impulso para a morte, gerador de impulsos destrutivos que vão circulando até serem descarregados em um objeto” (HAN, 2017, p.27).

Em *Grande Sertão: Veredas* (1982) Eros se mune de um peculiar aparato bélico. Se a tradição ocidental pinta o deus munido de aljava e

---

<sup>3</sup> Nos estudos *As pulsões e seus destinos* (1915) e “Além do princípio do prazer” (1920), Freud não restringiu o conceito de pulsão ao ato sexual. Por isso, ao desenvolver o estudo sobre sexualidade, chegaria à afirmação de que as pulsões contêm uma natureza dual.

flecha, Rosa pinta-o de baioneta e punhal. O que Eros deseja, afinal, é o sangue dos homens. Deus da guerra, só ele, ao fim e ao cabo, sai vencedor. Os amantes podem até vangloriar-se, mas sabem que não sairão ilesos dessa guerra que, na verdade, é plural. Riobaldo sabe disso. Há nele uma ferida crônica aberta. E o único unguento para amainar a ausência é a palavra narrável. Por isso, alivia o espírito atribulado do ex-jagunço um ouvinte atento que apenas o escute e o instigue a falar. Um analista? Riobaldo anseia abrandar a turbulência que carrega em si, mesmo sabendo que será impossível extirpá-la porque ela é sina impressa em seu nome: rio baldio, revoltado, feroz. Por isso, os versos da “canção de siruiz”, que o jovem Riobaldo aprecia e vai acrescentando versos de sua própria autoria, pode ser compreendida como uma síntese das artimanhas de Eros em Riobaldo:

Trouxe tanto este dinheiro  
o quanto, no meu surrão,  
p’ra comprar o fim do mundo  
no meio do Chapadão.

Urucúia – rio bravo  
Cantando à minha feição:  
é o dizer das claras águas  
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa  
passada na obrigação:  
toda noite é rio-abaixo,  
todo dia é escuridão... (ROSA, 1982, p. 241)

A despeito das lutas entre bandos de jagunços em busca do poder em Riobaldo, a disputa é, sobretudo, interna, contra aquilo que o impulsiona ao amor e ele não compreende. Há muita motivação para que o passado se torne presentificável pela narração de Riobaldo vivendo a velhice à beira do Urucúia, seu rio de devoção. Ele necessita saber se foi pactário do Demo, numa desventura do mito fáustico.<sup>4</sup> Entretanto,

---

<sup>4</sup> A leitura da saga de Riobaldo como releitura do pacto do Doutor Fausto, de Goethe, foi tema, por exemplo, de trabalhos como o ensaio “*Grande sertão e Dr. Faustus*”, de Roberto Schwarz, de 1965, publicado em *A Sereia e o desconfiado* (1981), além do de Rosenfield (1992) e o de Fani Durães (1999). O já famoso ensaio de José Carlos Garbuglio (1980), de certo modo, sintetiza a condição mítica do pacto, relacionando-o ao fazer da língua. Assim, o pacto seria, necessariamente, uma condição linguística e estética do projeto literário de Rosa.

a ferida crônica do narrador, que não sara, é a paixão por Diadorim. No nível da narratividade, Rosa constrói um romance aos pedaços, fragmentos da memória de um velho que não tem nenhum compromisso com o tempo linear. O suspense da narrativa poderia estar no desfecho, quando o bando liderado por Urutu-Branco atrai Hermógenes para a morte pelas mãos não do chefe, mas de Diadorim. É a relação estranha de dois homens que chama a atenção do leitor, a ambígua amizade de Riobaldo e Reinaldo-Diadorim. Por que um velho do Brasil de dentro, envolto da cultura patriarcal, machista, sente necessidade de contar em detalhes para um homem instruído da cidade, a história de uma aparente amizade homoafetiva? O plano da narrativa e o plano da oralidade se confundem, inclusive, na proposição: manter a curva de suspense.

No capítulo “As três cores do amor”, de *O Brasil de Rosa* (2004), Roncari apresenta Riobaldo como um “herói sensual” e demonstra que a jornada de aprendizagem do personagem inevitavelmente o leva a lutas externas e internas: o plano de vingança contra o assassino Hermógenes e o insólito amor por Diadorim. Justificando as incoerências do herói, Roncari (2004, p. 202) mostra que “Riobaldo vive impulsos e atrações contraditórias que o carregam de um lado para outro”. Essas contradições de Riobaldo dizem respeito ao fato de o reencontro com Diadorim selar definitivamente seu destino de jagunço. É o reencontro com o menino do Rio, agora homem, e o fascínio por ele, que faz com que Riobaldo decida-se pela luta. Diadorim reúne todas as características do gênio indomável e duplo de Eros. Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, publicado um ano após o lançamento de *Grande sertão: veredas*, já associava o duplo da narrativa na alegoria do Rio onde os dois meninos – Riobaldo e Diadorim – se conhecem; como se as margens esquerda e direita das águas fossem as bordas de um “eixo líquido” que é força motriz da saga:

Nas águas do Rio, eixo líquido, dá-se o encontro com o Menino, com Diadorim menino, que marcaria toda a vida do narrador [...]. Simbolicamente, eles vão e vêm de uma a 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, 2002, p. 125).

Se Diadorim é o motor que o move na direção da guerra, Otacília é o princípio que opera um desejo de tranquilidade. Essas duas naturezas do amor seriam, na literatura, arquétipos dos conceitos freudianos de

princípio do prazer – Diadorim – e princípio da realidade – Otacília. Se aquele o impulsiona a se desafiar, empurrando-o para o precipício, este é seu porto seguro, remanso de paragem e sossego. De qualquer modo, a violência opera duplamente no romance de Rosa, seja no nível da história da vida jagunça, seja nas tensões da intimidade de Riobaldo agora reveladas ao ouvinte atento, o doutor da cidade. Tudo na narrativa se apresenta na forma de uma ambiguidade ou um duplo, que já foi minuciosamente estudado por Walnice Nogueira Galvão (1986): a oscilação de Riobaldo, o ser de Diadorim-Deodorina e o nível realista-fantástico da narrativa. Galvão (1986, p. 12-13) investigou a ambiguidade na saga de Rosa a partir de pares ambivalentes: a matéria historicamente dada versus a matéria imaginária, a dupla perspectiva do narrador-personagem que narra o vivido e vive o narrado; o conto no romance e o diálogo no monólogo, a mulher dentro do homem e o Diabo dentro de Deus, o discurso oral que é escrito. Galvão (1986, p. 105) também discute os traços do contraditório desejo em Riobaldo, que está sempre “estabelecendo um contraponto entre seus dois amores, Diadorim e Otacília, o guerreiro e a noiva, a vida de aventuras e fortes emoções ou a vida pacata e estabelecida, uma para o jagunço e a outra para o fazendeiro”. Embora a pesquisadora defina a relação de Riobaldo com Otacília como idealizada, “um quadro fixo” semelhante a um sacrário, conforme a descrição de Riobaldo, não é menos idealizada a imagem que ele elabora de Diadorim, também um ser sagrado, de modo que Riobaldo é um construtor de imagens-metades que só se completam na sua consciência. Essa talvez seja a maior entre todas as ambivalências que o romance explora. A imagem ideal de amada só existe unificada no íntimo do jagunço porque no exterior ele se depara com as metades. Entre as duas medidas de amor está Nhorinhá:

Se Diadorim se opõe a Otacília, por um lado, por outro também é o oposto de todas as mulheres. Todas as mulheres, aquelas com quem Riobaldo tem relações eventuais e efêmeras, mas prazerosas e incomplexas, estão representadas simbolicamente na memória de Riobaldo pela figura de Nhorinhá, que vai e volta em suas recordações como amada apesar de prostituta (GALVÃO, 1986, p. 106).

Para resolver, ainda que momentaneamente, o antagonismo do desejo, Riobaldo lança mão de uma mulher não idealizada, a prostituta

Nhorinhá, filha da feiticeira Ana Duzuzá. Roncari (2007) aproxima a mulher ideal de Riobaldo da imagem de Beatriz de Dante, mas na impossibilidade desse alcance:

Em vez de aspirar ao absoluto inalcançável de uma Beatriz elevada, o herói preferirá seguir o roteiro da vivência do amor perfeito no paraíso colonial-patriarcal brasileiro, o éden do Buriti-Grande, onde o colonizador encontrou uma solução bastante prática para preencher suas carências: se não encontrava todas as virtudes reunidas numa só mulher, nada mais prático que vivê-las separadamente com pessoas diferentes, já que, em termos, o problema da realização do absoluto e da totalidade se colocava apenas para os homens (RONCARI, 2007, p. 126-127).

Roncari (2007) compara Nhorinhá à dama de vermelho descrita numa passagem do “Purgatório”, da *Divina comédia*, de Dante, que, por sua vez, é representação da virtude teologal da Caridade. Sem reservas, Nhorinhá oferece-se aos homens que atravessam o sertão sedentos de sexo: “Ela é uma daquelas prostitutas doadoras de amor sexual e sensível, sempre acessível e ao alcance de todos, com as frutas sem dono das beiras de estrada.” (RONCARI, 2007, p. 127).<sup>5</sup>

Diadorim é apresentado como aquele que oferece a possibilidade de Riobaldo aprender a ver o mundo com olhos de beleza sem, no entanto, se esquecer da fúria. O problema é que Diadorim não passa de uma invenção de Riobaldo porque o que existe, aparentemente, é Reinaldo: “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu” (ROSA, 1982, p. 236). Num sentimento que descamba para o proibido e reprovável, Riobaldo sente-se invadido por impulsos que vão do prazer ao desprazer, da necessidade de pôr um freio ao que sente ou abandonar-se nas perigosas veredas do desejo.

Essas sensações interiores são similares ao tempo das batalhas e das esperas na travessia do sertão, impulsos que parecem ir na direção dos conceitos freudianos. Em ensaio de 1920, uma década depois do estudo sobre as pulsões, Freud (2010) aprofundou-se na dualidade das

<sup>5</sup> As três damas do canto XXIX do “Purgatório”, da *Divina comédia*, que representam as virtudes teológicas – Fé, Esperança e Caridade –, são descritas bailando e vestidas, cada uma, de uma cor: encarnado, verde e branco. Além de associar Nhorinhá à Caridade, Roncari (2007) também a aproxima da Afrodite pandêmica, a Afrodite comum, filha de mulher, vestida de vermelho.



pulsões (prazer-desprazer, princípio do prazer e princípio da realidade ou pulsão de vida e pulsão de morte). O princípio da realidade, ou pulsão de morte, não significaria a anulação do prazer, mas apenas uma estratégia do Eu para o adiamento da satisfação num impulso de autopreservação do indivíduo. Se a pulsão de vida não reconhece o perigo e empurra o indivíduo ao precipício, cabe à pulsão de morte tentar “educá-lo”. Como se vê, a teoria de Freud (2010, p. 225) é feita de polaridade na qual “o próprio amor objetal nos mostra uma segunda oposição assim, aquela de amor (afeição) e ódio (agressão)”. Em Riobaldo ocorre, portanto, uma luta de instintos cujo objeto pulsional é Diadorim. A guerra interna não é menor que a externa, porque promove uma torrente de sensações estranhas e inesperadas que vão da alegria ao desespero, da contemplação à tentativa de fuga, da aceitação à negação.

## **2. Nas asas de todos os pássaros, o Eros fantasmático-melancólico**

“– Riobaldo... Reinaldo...”  
– de repente ele deixou isto em dizer:  
– “... Dão par, os nomes de nós dois...”  
(ROSA, 1982, p. 112)

Os jagunços se movem pelo sertão sobre as patas dos cavalos, enquanto Eros paira sobre eles batendo suas asas nas asas de todos os seres alados e se transmutando constantemente. Benedito Nunes (2013, p. 42, grifo do autor) resume a natureza do amor no sertão de Rosa assim: “tenteando de vereda em vereda, de serra em serra, *eros*, em sua perene atividade, impulsiva e sôfrega, mal se detém numa forma, logo abre asas e prepara-se para voar na direção de outra”.

O amor sublimado tem um código, e cabe a Diadorim ensinar ao amigo Riobaldo a cartilha das aves, que é também cartilha amorosa do ver. Tudo no discurso apaixonado de Riobaldo indica essa tensão expressa pelo simbolismo dos seres volantes, a começar pelo conceito de amor, apresentado como “pássaro que põe ovos de ferro”. O próprio Diadorim é delineado como um pássaro que sintetiza todas as aves: “Abraçei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (ROSA, 1982, p. 34). Ou seja, as asas de Eros rufam em todos os pássaros do sertão apresentados

amorosamente a Riobaldo por Diadorim. Nesse sentido, Diadorim seria o “ardor insuflado” que ensina o amigo a olhar a vida enquanto o conduz à morte, segundo o discurso erótico de Fedro n’*O banquete*. Daí que a linguagem de Rosa, monólogo escrito que se traveste de diálogo ou conversa no plano da oralidade, põe em evidência a linguagem que narra o experienciado enquanto a valida no plano do presente. É uma via de mão dupla, portanto. Esse amor que deseja o fim, com violência, é o destino de Riobaldo e Diadorim. Sentença e condenação. E Riobaldo sabe disso quando avalia sua sina:

Qual é o caminho certo da gente? Nem para a frente nem para trás: só para cima. Ou parar curto quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é muito esperando? Mas quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera... Diadorim alegre, e eu não. Transato no meio da lua. Eu peguei aquela escuridão. E, de manhã os pássaros, que bem-me-viam todo tal tempo. Gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre. Ôi, suindara! – linda cor... (ROSA, 1982, p.74).

Esse trecho ilustra o lirismo da prosa de Rosa ao mesmo tempo em que exhibe aspectos da linguagem mística que permeia a narração. A reflexão do narrador desconstrói a ideia linear de um tempo-espço, da história e da narrativa, que partem de um ponto – o começo –, e chegam a outro – o fim –, com o meio como travessia repleta de desacertos. Parar ou mirar o alto são as conclusões de Riobaldo. Mas o que seria tomar o rumo do alto? A presença dos seres alados permeando a narrativa é indício de uma leitura possível que vai ao encontro da reflexão empreendida pelo ex-jagunço. O pássaro é um ser do entremeio, vive entre céu e terra, é de lá e cá, necessitando de voo, mas também de pouso. No trecho, Riobaldo altera um substantivo onomatopaico de designação de pássaro para verbo, invertendo, desse modo, não apenas a natureza do ser na natureza da ação, mas a lógica do olhar. Não é o humano que vê as aves, senão elas quem o veem, e bem, inclusive dando conta de bons e maus agouros. O que Riobaldo vê, vê também Riobaldo, dialética que expõe a diferença e promove uma cisão do ver e do ser, conforme aponta Georges Didi-Huberman ao refletir sobre a fenomenologia da percepção no estudo que faz do *Ulisses* de Joyce: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Diadorim só pode ensinar a Riobaldo sobre matéria de condenação. Essa é a natureza do amor erótico que, mais uma vez, toma como simbologia um pássaro, a coruja suindara, ou rasga-mortalha, cujo canto, o imaginário popular associa a maus presságios. No trecho, Riobaldo chama a coruja, elogiando sua cor. Como nada na linguagem de Rosa deve ser preterido, embora o narrador não mencione o formato da ave, mas apenas a sua brancura, cabe lembrar que a coruja tem o rosto em formato de coração, informação que, implicitamente, reforça o caráter de condenação pelo amor a que o narrador está destinado.

Além disso, no episódio de maior lirismo da saga, quando o bando se reúne num lugar chamado Guararavacã de Guaicuí, espécie de entrelugar, um paraíso em meio ao sertão, ambiente propício ao descanso, o tempo da espera dá lugar a um tempo de contemplação. Assim, é nos pássaros que o olhar de Riobaldo mira, como se deles se esperasse um ensinamento e um presságio:

Os quem-quem, aos casais, corriam, cantavam, permeio às reses, no liso do campo claro. Mas, nas árvores, pica-pau bate e grita. E escutei o barulho, vindo de dentro do mato, de um macuco – sempre solerte. Era mês de macuco ainda passear solitário – macho e fêmea desemparelhados, cada um por si. E o macuco vinha andando, sarandando, macucando: aquilo ele ciscava no chão, feito galinha de casa. 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. Ele tinha vindo endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o que? Vinha me pôr quebrantos [...] (ROSA, 1982, p. 220-221).

O ser duplo de Diadorim, uma condição paradoxal, apresenta-se na narração-contação de Riobaldo também associado a outra ave, uma andorinha, a partir de uma imagem afetiva que aparece na fala de outro jagunço, uma andorinha nas torres da igreja:

Mas Diadorim sabia era a guerra. Eu, no gozo de minha ideia, era que o amor virava senvergonhagem. Turvei tanto. – “Andorinha que vem e que vai, que é ir bem pousar nas duas torres da matriz de Carinhonha...” – o Pitolô falava. Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido (ROSA, 1982, p. 238-239).

O ser de Diadorim assim se configura: metade-homem, metade-mulher; metade-humano, metade-divino; metade-transgressão, metade-interdição. Aí, a manifestação do olhar impõe a percepção de que o ato de ver é também o ato de imaginar, ou, conforme Didi-Huberman (1998, p. 29), “seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”.

O corpo de Diadorim é objeto de desejo de Riobaldo, que só pode contemplá-lo quando gostaria de tocá-lo. Nessa impossibilidade tátil, o outro resume-se a uma coisa para ser olhada, ou melhor, tateada com a imaginação erótica. Mais uma vez essa relação olho-corpo aproxima-se daquilo que Didi-Huberman descreve como “objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30), ou ainda como sendo “coisas a tocar, a acariciar [...] mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). As vontades súbitas de Riobaldo resvalam na impossibilidade e, por isso, culminam na pulsão de olhar, ou seja, Riobaldo assume o tempo todo a condição de *voyeur* em relação a Diadorim, o objeto de sua pulsão.

O apego a Diadorim, mais que salvação, é sobretudo perdição, espécie de feitiço, como indica Benedito Nunes (2013, p. 38): “Feitiço, artes, partes do Demo, astúcias do Maligno, que provêm menos de uma potência estranha, exterior ao homem, do que dos excessos, das ‘demasias do coração’”. Ora, o amor entre Diadorim e Riobaldo só pode ser compreendido sob a condição de um sentido duplo que a palavra “feitiço” carrega em sua etimologia: encantamento/desencantamento e sortilégio. Os amantes-amigos estão fadados à impossibilidade de concretização carnal do amor por vários motivos, desde o objetivo primordial da guerra para Diadorim, vingar a morte do pai, à questão do suposto amor homoafetivo na compreensão de Riobaldo. Na impossibilidade de abraçar amorosamente o corpo do amado, o amante abraça o nome:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas

– como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? (ROSA, 1982, p. 221).

Diadorim é modelado por Riobaldo numa misteriosa condição fantasmática. De fato, se Riobaldo não consegue o corpo do amado, precisa plasmar um corpo para possuir, e isso se dá na fronteira entre a imaginação e a linguagem, ação aproximada à reflexão sobre a cisão entre poesia e filosofia empreendida por Giorgio Agamben no prefácio a *Estâncias* (2007). Para Agamben (2007), representação e não-representação são os marcadores da palavra enquanto filosofia e poesia, na forma como cada uma cuida do seu objeto:

A palavra ocidental, está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (AGAMBEN, 2007, p. 12).

A natureza dupla de Reinaldo-Diadorim vai além do disfarce da mulher em homem. Isso é apenas o caráter físico porque há todo um complexo comportamental operando as naturezas, conforme indica Roncari (2007, p. 129-130):

O amigo Reinaldo participa das duas naturezas, ora demonstra a selvageria da primeira, a ferocidade que o associa à cobra, à onça, ao veado, e ora mostra estar à altura de certas entidades míticas, inteiramente dedicadas à glória da luta guerreira ou à busca da vingança. A complexidade de Diadorim é dada por aquilo que é do humano: a oscilação entre natureza e cultura, entre natureza animal e divina, e a criação dessa zona de mistura em que todo bem é acompanhado de seu reverso.

Riobaldo só pode experienciar o amor na condição platônica, isto é, como uma substância do mundo da idealização. A descrição que o jagunço faz desse insólito sentimento constitui a materialização linguística de um impasse, de uma objeção que se manifesta em Riobaldo como um torpor. Nesse sentido, o comportamento de Riobaldo ante ao que sente pelo amigo aproxima-se daquilo que Agamben (2007) define como

“fantasma meridiano” ou acídia, que a tradição medieval pintava como o pior dos vícios e que abatia, sobretudo, os monges em sua clausura. O fantasma derrubava suas vítimas após o ocaso do sol, infundindo nelas um estado de inquietação, embora, como diz Agamben (2007), a tradição moderna tenha limitado a interpretação a um estado de preguiça ou falta de motivação para o trabalho.<sup>6</sup> Inúmeras vezes Riobaldo parece estar possuído desse Eros melancólico, inclusive tenta se insurgir contra sua condição jagunça desejando abandoná-la. Nesses momentos, é Diadorim quem espregueira, vigia e segue no encalço do amigo para reconduzi-lo ao objetivo da travessia. Sem Diadorim, Riobaldo provavelmente não teria entrado na vida de jagunçagem e, mesmo que tivesse optado por isso, não chegaria à função de chefe do bando. O romance pode, então, ser compreendido como um *Bildungsroman*, romance de formação, que acompanha as fases da vida de um herói até que ele alcance a maturidade física, psicológica e moral através de lições duras ou amenas das experiências cotidianas. Nesse sentido, Diadorim assume a condição de um mediador na tarefa da formação de Riobaldo nas artes da vida. É pedagogia da guerra, mas também pedagogia do afeto. E tudo isso se dá através da predisposição do olhar. Riobaldo aprende a ver na mesma intensidade que aprende a ler e a pegar nas armas.

Todavia, o Diadorim criado por Riobaldo é um fantasma erótico, impossível de ser corporificado à época em que os fatos ocorreram, mas que agora, no presente da narração, torna-se palavra concreta, um misto de reflexão filosófica e poética, mas nem por isso deixa de ser fantasmática:

Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais olha para 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 (ROSA, 1982, p. 221).

É sintomática essa fala de Riobaldo, que analisa o desejo por Diadorim como cobra que espregueira passarinho na intenção de abatê-lo, ou seja, a relação entre fome e comida, predador e presa, sujeito e objeto. Não é apenas uma alegoria que o jagunço expressa, uma vez que a fala

---

<sup>6</sup> Agamben (2007, p. 27) explica que “Se examinarmos a interpretação que os doutores da Igreja dão sobre a essência da acídia, veremos que ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero”.

culmina para a certeza de que dentro de si uma “serepente” se movia e crescia, oferecendo prazer e dor.

Desse modo, o Diadorim do inconsciente de Riobaldo não é menos verdadeiro que o Diadorim exterior e, justamente por isso, os dois Diadorim produzem em Riobaldo a “inelutável cisão do ver” de que fala Didi-Huberman (1998). Riobaldo carece de olhar para “gastar a imagem falsa”: “Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado” (ROSA, 1982, p. 222). O demônio que tenta Riobaldo é menos a configuração da maldade do que a configuração da acídia ou do desejo, uma espécie de mal do século. O Eros fantasmático-melancólico que se manifesta no jagunço o deixa em frangalhos ao ponto de desejar dar cabo à própria vida:

Acertei minha ideia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse ou não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! – com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo. Ou fugia – virava longe no mundo, pisava nos espaços, fazia todas as estradas (ROSA, 1982, p. 222).

Resumindo, o mal que assola Riobaldo é acidioso e cabe perfeitamente nesta definição de Agamben (2007, p. 32):

É assim que a ambígua polaridade negativa da acídia se torna o fermento dialético capaz de transformar a privação em posse. Já que o seu desejo continua preso aquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. Assim como acontece com as figuras ilusórias que podem ser interpretadas ora de um, ora de outro modo, assim também cada traço seu desenha, na sua concavidade, a plenitude daquilo de que se afasta, enquanto cada gesto realizado por ela na sua fuga testifica a manutenção do vínculo que a liga a ele.

Riobaldo está possuído pela doença do amor, o mal do amor impossível. E seu comportamento denuncia essa necessidade de recusa ou ocultação do desejo. É um misto de vergonha do que sente e vontade de abandonar-se de si. É também uma irrefreável necessidade de acessar aquilo que não compreende: o amor pelo igual.

Por fim, o pássaro mais citado na fala de Riobaldo é o manuelzinho-da-crôa, a ave de predileção de Diadorim. É pelos olhos do amigo Reinaldo que Riobaldo aprende a ver nos pássaros um espelho do que era a relação velada dos amigos. Ao apresentar o casal de pássaros a Riobaldo, Diadorim diz que é preciso olhar com carinho para eles. Essa advertência, de certo modo, indica o simbolismo presente no comportamento dessa ave. E Riobaldo interpreta a lição e se põe a repeti-la ao longo de toda a contação:

Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa (ROSA, 1982, p. 111-112).

Riobaldo não é um jagunço iletrado, e podia mesmo ser professor, caso não tivesse escolhido enveredar pela vida jagunça. Entretanto, enquanto faz a travessia, é na cartilha de Diadorim que o jagunço soletra, com as formas, o canto e a beleza das aves. Lição de amor. É preciso lembrar que Diadorim é nome que somente Riobaldo conhece, como um presente dado, ou um pacto. Para os outros jagunços existe apenas Reinaldo. Por isso, no final da saga, quando Diadorim não aceitava as ordens do chefe Urutu-branco e quer acompanhá-lo ao Paredão, os jagunços estranham quando o nome Diadorim é revelado sem querer:

– *Diadorim é dôido...* – eu disse. Todo me surrupiei, instanteante: tanto porque “Diadorim” era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido. Alaripe só fez que susteve cara de não entender, e disse somente: – *Hem?* Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dado dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: – “Diadorim” é o *Reinaldo...* Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: – ‘*Dindurinh*’... *Boa apelidação...* Falava feito nome de um pássaro [...] (ROSA, 1982, p. 429, grifo do autor).

Sim. Diadorim era nome de sina sobre o qual cabiam muitas vestimentas: Deodora, Das Dores, Teodora, A-Deus-Dada. Mas nome



de pássaro, em diminutivo, não apenas suaviza a dor e o peso que o humano carrega, como também sinaliza sua natureza alada sobrepujando o humano.

### 3. A potência divina e diabólica de Eros

“Diadorim – o nome perpetua.”  
(ROSA, 1982, p. 281)

Diadorim é a designação do amor encoberto. Um significante aberto a infinitos significados. Um nome-disfarce. Especificamente, sustenta o peso de um paradoxo. É leve em sua composição fônica, mas terrível em sua essência semântica. Como corruptela de Deodora – que significa dádiva divina –, o “Deo” radical latino para Deus torna-se “Dia”, que entra na composição da palavra Diabo (δίαβολος) e significa “o que divide”. O duplo Diadorim-Deodora<sup>7</sup> carrega duas naturezas antagônicas: é fortuna e infortúnio. Não seria esse paradoxo a própria essência de Eros?

No capítulo “As três cores do amor” do ensaio *O Brasil de Rosa* (2004) Luiz Roncari apresenta Riobaldo com um herói sensual contraditório, cujos impulsos amorosos o levam na direção de três perfis de amor representados nas figuras de Diadorim, Otacília e Nhorinhá. Mas é a natureza diabólica de Diadorim que o impulsiona na direção da guerra, modela o herói que será chefe dos jagunços e o faz necessitar fechar o corpo através de um pacto, seja com Deus, seja com o Diabo, para poder operar a vingança. A respeito dessa natureza de amor, Roncari (2004, p. 202) a associa a um duplo demônio alimentado por Riobaldo:

Essa comparação do amor por Diadorim com a luta contra o Hermógenes, como dois fatos ameaçadores e desordenadores que cruzaram o seu caminho e precisavam ser enfrentados, resume a luta do herói contra seus dois demônios: um, que decidiria sobre a sua vida familiar e privada; e outro, sobre a sua vida guerreira ou

---

<sup>7</sup> No livro *Recado do nome*, fruto de tese de doutorado, Ana Maria Machado discute os sentidos ocultos nos nomes dos personagens rosianos, entre os quais Diadorim. Machado (2003, p. 68-69) elenca ao menos onze elementos que potencializam os sentidos múltiplos do nome, desde o polo Dia – Diabo e Deus – até a conotação para algo luminoso ou o verbo “dar”.

pública: com quem se identificaria, como seria reconhecido pelo outro e com base em que feitos e ações construiria a sua fama?

As contradições e os impulsos amorosos de Riobaldo são, para Roncari (2004), aquilo que dá à história do garoto que, ainda criança, conhece um menino que o introduz nas águas perigosas do destino ou da escolha e, depois, órfão de mãe, foge da casa do padrinho-pai para reencontrar o garoto, agora adulto, que o introduz nas vertentes e veredas da vida jagunça. O tempo fora do tempo, segundo Roncari (2004), que permite o embate entre amor e guerra, seria o cerne da saga, ilustração ficcional do mito de Harmonia, irmã de Eros, filhos de Afrodite e Ares (Beleza e Guerra), ou seja, o que o palco do sertão rosiano põe em cena, a sina de Riobaldo, que se constitui de “uma combinação animada pela junção e disjunção, sempre agônica e nunca acomodada, pois uma vem para unir, Afrodite, e o outro para separar e opor, Ares” (RONCARI, 2004, p. 202). Afinal, o Eros que age no sertão de Rosa é divino ou diabólico?

Embora a fortuna crítica sobre *Grande Sertão: Veredas* mostre que Rosa transplantou para o sertão o mito fáustico circunscrevendo nessa topologia o embate entre bem e mal à luz de uma consciência medieval cristã, se nos voltarmos para a natureza erótica da trama (e da linguagem), necessariamente precisaríamos recuar no tempo para buscar o referencial da mitologia grega e, posteriormente, tema de interesse dos socráticos. Nesse aspecto, através do discurso de Sócrates encenado por Platão em *O banquete* ficamos sabendo que Eros não é belo nem bom, nem disforme nem mau. Também não é deus, nem humano, mas um ser intermediário entre o mortal e o imortal e, sendo carente de coisas boas e belas, anseia por essas coisas. A palavra que nomeia o deus é “dáimon”, espécie de mensageiro ou arauto responsável por transmitir aos homens coisas divinas e levar aos deuses as súplicas humanas: “[...] e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo.” (PLATÃO, 2016, p. 119).

Eros é um deus que completa, que promove a unidade das partes com o todo, que reúne o que é fragmento e cola os cacos. Mas, acima de tudo, no discurso de Sócrates fica evidente a essência filosófica de Eros, ou seja, aquele que é intermediário entre o sábio e o ignorante. É nesse aspecto que Eros atua tanto em Diadorim quanto em Riobaldo. Na condição de aprendizes no vão do sertão, ambos nutrem o desejo de topar com a complexidade da natureza demoníaca de Hermógenes. A travessia do Liso do Sussuarão pode ser compreendida como metáfora

de um embate incerto. O *ethos* desse Eros os empurra para a batalha final no meio do nada. Se Diadorim imputa a Riobaldo a necessidade de fazer justiça, vingando a morte do pai, é certo que Riobaldo se fie na frágil certeza do pacto com o Demo nas Veredas Mortas para sentir-se poderoso.

Mas o presente do relato, o narrável, está já distante do vivido, o narrado. E o velho Riobaldo se mira no espelho estilhaçado da memória para ver o jovem Riobaldo. O espelho quebrado da memória está visível na narração, feita de pausas, de volteios, de retomadas e repetições. O velho sente necessidade de recontar o vivido na esperança de colar cacos de uma experiência turva: afinal, ele é ou não pactário? Por que o desejo pelo amigo Diadorim não saiu do plano da pulsão do olhar? Por que Riobaldo necessita das diversas experiências amorosas – sobretudo a tríade Diadorim, Otacília e Nhorinhá – para pensar na sexualidade inteira? A respeito dessa última questão, Roncari (2004, p. 205, grifo do autor) diz que “todos os arquétipos amorosos cabiam no *coração* de Riobaldo” e cita o trecho do romance em que o narrador reflete sobre essa natureza múltipla do desejo e a tênue fronteira entre o amor e ódio:

Do ódio, sendo. Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amor tido a outra aumenta mais forte. Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe (ROSA, 1982, p. 145).

Roncari (2004) vai ao *Banquete* de Plantão para analisar essa tríade amorosa, especificamente na versão de Eros narrada por Pausânias, que afirma haver dois Eros porque haveria duas Afrodites, uma celestial e outra comum. Pausânias deseja engrandecer uma forma de amor em detrimento de outro, ou seja, o amor elevado ou nobre seria aquele fruto da Afrodite celestial, no caso, associação ao amor entre dois homens. Mas a associação que Roncari (2004) faz dessa narrativa com as formas de amor em Riobaldo leva em consideração o fato de que o jagunço tinha consciência de que havia os encontros amorosos passageiros (o caso da prostituta Nhorinhá) e o encontro amoroso para a vida (o caso de Otacília). Mas onde fica o amor por Diadorim? Justamente no plano de uma construção imaginária entre aparência e essência, entre o que podia ter sido e o que realmente foi. A sexualidade em Riobaldo se reflete, segundo Roncari (2004), como um campo aberto:

O que ele [Riobaldo] fazia era demarcar uma fronteira muito nítida entre os três amores: o carnal, de Nhorinhá, o aparente homossexual, erótico e incestuoso, de Diadorim, e o elevado, de Otacília. Porém, cada um parecia ser vivido por ele como um complemento dos demais. (RONCARI, 2004, p. 205).

A sexualidade de Riobaldo é um campo aberto, posta em xeque, inclusive, especificamente em virtude de sua obsessão por Diadorim, supostamente outro homem. Mas o desejo, aí, esbarra na tradição que deve manter ilesa a masculinidade. Riobaldo sente, contempla com admiração os traços delicados do amigo, mas a necessidade de manter-se viril o impede de avançar. Essa tensão é apresentada inúmeras vezes, mas especificamente numa cena em que Riobaldo, na ânsia de satisfazer seus desejos através da masturbação, acaba surpreendendo outro jagunço no ato solitário:

Agora – e os outros? – o senhor dirá. Ah, meu senhor, homens guerreiros também têm suas francas horas, homem sozinho sem par supre seus recursos também. Surpreendi um, o Conceição, que jazia vadio deitado, se ocultando atrás de fechadas moitas; momento que raro se vê, feito o cagar dum bicho bravo. – “É essa natureza da gente...” – ele disse; eu não tinha perguntado explicação. O que eu queria era um divertimento de alívio. Ali, com a gente, nenhum cantava, ninguém não tinha viola nem nenhum instrumento [...] (ROSA, 1982, p. 240).

Essa natureza oscilante, pulsão de vida e morte, permeia todo o discurso de Riobaldo, dando à trama sua condição tensional. Assim se configura o desejo, cuja explicação Freud (2010) retira, entre outras coisas, da filiação de Eros apresentada no discurso de Sócrates n’*O Banquete*, que o descreve com uma natureza feiticeira e sofista: “[...] ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista [...]” (PLATÃO, 2016, p. 121). Isso se dá pela sua filiação, cuja mãe é *Penia*, a Pobreza, e cujo pai é *Poros*, o Recurso. Ora, todo aquele que é inflamado de Eros, portanto, é um ser oscilante entre a presença e a ausência, entre a indignância e a abundância, entre o saber e a ignorância; quando tudo consegue, rapidamente tudo perde. Não à toa, o subtítulo do romance de Rosa (1982) coloca entre parênteses uma frase nominal “(O

diabo na rua, no meio do redemoinho...)”, a repetir-se na narrativa, quase como uma sentença, para logo ser contestada pelo narrador: “Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (ROSA, 1982, p. 11).

Se o título do romance-poema divide com dois pontos o universo do sertão e as suas veredas, ao colocar o diabo dentro de parênteses o autor parece sugerir simbolicamente que o espírito arredio e ambivalente está preso à essência do homem, nos crespos e nos avessos. Por isso, a natureza exterior, o sertão e sua multiplicidade, pode ser lida como uma reflexão da natureza humana, sendo, naturalmente, o diabo a força que regula tudo: “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: ‘menino – trem do diabo’? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, no meio do redemoinho...*” (ROSA, 1982, p. 11, grifo do autor).

No capítulo “O amor como uma história de perda: Freud”, do livro *Amor, uma história*, Simon May (2012) sistematiza o conceito de desejo em Freud e afirma que, embora suas teorias tenham sido colocadas de lado e substituídas por outras, o fascínio que elas ainda produzem diz respeito ao fato de que “exploram destemidamente a visão minoritária que concebe o amor como animado por impulsos crus que nunca podem ser satisfeitos de maneira estável ou curados de seu potencial para a destruição [...]” (MAY, 2012, p. 259-260). Ora, parece que o diabo de Riobaldo estaria mais para o gênio múltiplo que pulsa de vida descrito no diálogo de Platão, que é também objeto de estudo de Freud (2010). O desejo é o ser intermediário entre o alto e o baixo, entre o bem e o mal, entre o aqui humano e o lá divino, o *dáimon* responsável por se colocar no meio do caminho, da rua, do redemoinho, e promover uma mudança drástica nos rumos dos homens com sua fome e sede insaciáveis.

Um ser alado, impulsivo e sôfrego, Eros infunde nos amantes, por vezes, um estado de melancolia. Em matéria de desejo, quem pode diferenciar entre o que é da ordem do real e o que é da ordem da invenção? Para investigar os fantasmas de Eros, Agamben (2007) recorre aos estudos de Freud sobre *Luto e melancolia* e *Complemento metapsicológico à doutrina dos sonhos*, quando, em meio à perda do objeto de desejo, o sujeito passa a construir uma imagem para preencher o objeto perdido, naquilo que Freud, em *Luto e melancolia*, chamou de “psicose alucinatória do desejo” (FREUD *apud* AGAMBEN, 2007,

p. 48). Ou seja, o desejo elabora fantasmas para fugir de uma realidade dolorosa, como no caso da perda de um ser amado, não necessariamente apenas pela morte. Agamben (2007) volta sua atenção à tradição medieval sobre a origem da melancolia, a bÍlis negra que gerava a síndrome atrabiliária, e afirma ser provável que a psicanálise pode ter resgatado a noção medieval do fantasma para analisar os processos psíquicos de construção e manutenção de imagens. O pensador também afirma que é possível partir dessa suposta teoria do fantasma para se explicar a gênese do amor, ou seja, o caráter fantasmático do amor. A origem do enamoramento, diz Agamben (2007, p. 50), “não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espÍritos fantásticos [...]”.

A melancolia é um processo erótico que aciona uma ambiguidade fantasmática, ou seja, ela constrói uma “dúplice polaridade, demoníaco-mágica e angélico-contemplativa, da natureza do fantasma” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Na condição de um contador dos fatos que lhe ocorreram há muito tempo, o narrador-personagem de Grande Sertão: Veredas estaria mais preocupado com o possível pacto que teria feito nas Veredas Mortas ou com o fato de não ter podido vivenciar carnalmente o amor por Diadorim? Como o que temos diante de nós – também ouvintes atentos do velho Riobaldo –, são apenas os dados da memória até a morte de Diadorim e a deposição da vida jagunça, ficamos interessados em saber como Riobaldo conviveu com a perda do seu amor e como o luto foi ressignificado. Mas é sintomático perceber que o nome Diadorim disputa uma primazia no relato tanto quanto os diversos nomes do Diabo. Se Riobaldo afirma que Diadorim era sua neblina, parece-nos provável pensar que o Diadorim é o fantasma e o enigma mais forte a nutrir o íntimo do narrador. Diadorim, portanto, não apenas foi, mas continua sendo neblina, um fantasma do desejo que atormenta e turva a memória do velho Riobaldo.

### Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (Org.). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: \_\_\_\_\_. *Tese-antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 125-139.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DURÃES, Fani Schiffer. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: ABL, 1999.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161-239. (Obras Completas, 14).
- FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa, o pactário da língua. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 22, p. 167-180, 1980.
- HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MAY, Simon. *Amor, uma história*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RONCARI, Luiz. A tríade do amor perfeito no Grande sertão.... In: *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2007. p. 125-132.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. O pacto entendido como “lance”. *Organon*, Porto Alegre, v. 6, n. 19, p. 93-99, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Grande sertão e Dr. Faustus*. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-52.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

Recebido em: 27 de abril de 2018.

Aprovado em: 3 de agosto de 2018.