

Diadorim: imagem fantasmática em *Grande sertão: veredas*

Leandro Bessa*

Resumo

Os temas da morte e do amor se entrelaçam no imbricado problema que a figura de Diadorim, personagem inquietante e fascinante de *Grande sertão: veredas* (1956), tem suscitado ao longo dos seus 70 anos de existência. Partindo da hipótese de Diadorim como fantasma – figura espectral que assombra a memória e o discurso de Riobaldo –, este trabalho propõe uma leitura mediante a narrativa melancólica de Riobaldo, ancorada na estética e nos estudos da imagem em diálogo com abordagens dos estudos de gênero, notadamente as perspectivas *queer* e *trans*. Com isso, discutimos a potência semântica e simbólica da indeterminação de Diadorim como chave interpretativa para uma leitura do romance. Assim, buscamos contribuir para o debate contemporâneo sobre a atualidade literária de Guimarães Rosa, a partir da persistência fantasmática de Diadorim como imagem, nome e enigma.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; Diadorim; luto e melancolia; teoria *queer*; estudos de gênero.

* Realiza pesquisa de Pós-doutorado no Departamento de Línguas Clássicas Vernáculas na FFLCH/USP. É Doutor e Mestre em Comunicação e Sociedade pela Universidade de Brasília. Professor do PPG Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília (UCB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4869-5887>.

Diadorim: A Spectral Image in *The Devil to Pay in the Backlands*

Abstract

The themes of death and love intertwine within the intricate problem posed by the figure of Diadorim, an unsettling and fascinating character in *The Devil to Pay in the Backlands*, which has provoked reflection throughout its seventy years of existence. Based on the hypothesis of Diadorim as a ghost – a spectral figure that haunts the memory and discourse of Riobaldo –, this paper proposes a reading through Riobaldo's melancholic narrative, grounded in aesthetics and image studies, in dialogue with approaches from gender studies, notably queer and trans perspectives. In doing so, we discuss the semantic and symbolic potency of Diadorim's indeterminacy as an interpretive key to reading the novel. Thus, we seek to contribute to the contemporary debate on the literary relevance of Guimarães Rosa, drawing on the ghostly persistence of Diadorim as image, name, and enigma.

Keywords: *The Devil to Pay in the Backlands*; Diadorim; mourning and melancholy; queer theory; gender studies.

Recebido em: 31/07/25 // Aceito em: 14/04/26

Introdução

A edição 249 da revista *Piauí* publicou, em julho de 2025, a resenha crítica “A neca da boneca: o inovador romance travesti de Amara Moira”, escrita por Eliane Robert Moraes. Em seu arguto e preciso texto, Moraes (2025) destaca uma das influências literárias que levaram à escrita desse romance em Pajubá. Nas palavras da própria Amara Moira (2018), o livro é “uma mistura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, com *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade”. De imediato, isso demonstra que o romance de Guimarães Rosa, no ano de celebração do seu septuagésimo aniversário (2026), permanece como obra viva, capaz de influenciar novas gerações de escritores.

Contudo, não é irrelevante evocar a escrita de Amara Moira (2018) como ponto de partida deste ensaio, pois é justamente ela quem marca, de forma contundente, os traços de transgeneridade presentes na trama rosiana. Esses traços se revelam, por exemplo, na recorrente hesitação quanto ao uso do pronome de tratamento para Diadorim, refletindo a “oscilação que se percebe até hoje na crítica entre tratar Diadorim [...] ora no masculino, ora no feminino”, resultado da magnitude dessa que “com certeza, é a maior realização da literatura LGBT brasileira”¹ (Moira, 2018, p. 18).

Considerar os aspectos de gênero provocados pela presença de Diadorim na trama, mesmo sem que o enredo verse explicitamente sobre o tema, nos leva a estabelecer correlações entre sua persistência temporal e sua adesão a questões emergentes, além de evidenciar sua força e capacidade

1 Abordamos os aspectos do amor homoerótico em artigo publicado na revista *Logos* (UFF): “Eros e o amor homoerótico em *Grande sertão: veredas*”.

interpretativa. Com isso, talvez seja possível tratar Diadorim, do ponto de vista estético, como uma imagem-obsessão: uma figura literária que vai se constituindo como vulto, ganhando contornos ao longo do tempo, complexificando-se e ampliando-se em sentidos e significados.

Uma demonstração desse vulto temporal verifica-se desde a leitura de Benedito Nunes (2009, p. 160), dedicada aos aspectos andróginos de Diadorim – “Diadorim, ser andrógino, é, ao mesmo tempo, divino e diabólico” – até a atual leitura de Amara Moira (2018, p. 18), que identifica Diadorim como personagem transgênero:

Trans, sim, mas não numa concepção subjetivista, visto que desconhecemos a maneira como ele pensava a própria condição: *trans* de uma perspectiva política, pela constatação de que, tendo sido criado para ser mulher (por conta do genital com que nasceu), construiu para si uma identidade masculina e foi, inclusive, assim reconhecido.

Diadorim, portanto, é a personagem indeterminada e, ao mesmo tempo, determinante do fluxo narrativo de *Grande sertão: veredas*. Trata-se de uma personagem rítmica, que produz ecos temporais da ordem da estética, da linguagem, da poética, do gênero e da forma – figura que, simultaneamente, estrutura e desestrutura a relação entre o narrado e o vivido.

Diadorim viaja no tempo como uma personagem sibilante, que parece ter saído de um quadro imagético de Aby Warburg (o iconoclasta para quem a imagem possui vida própria), e atravessa gerações, carregando-se e recarregando-se de significados. Para Warburg (2012), a imagem pede para existir e emerge em um quadro mitopoético, no qual as temporalidades culturais e históricas são geradoras desse processo.

Nesse sentido, propomos olhar para Diadorim, antes de tudo, como um vulto fantasmático, movendo-se como imagem não fixa e indeterminada, tanto na obra quanto para além dela. Essa noção de imagem movente situa-se no campo dos estudos da Comunicação e da Teoria da Imagem, ao mesmo tempo em que parte de uma postura de leitura e investigação com base no princípio “ser-com” (*Mitwelt*) da fenomenologia, conceito que considera um mundo sempre compartilhado, no qual todas as coisas se encontram e se afetam mutuamente – de caráter, portanto, transdisciplinar.

Do mesmo modo, acompanhamos o procedimento teórico-metodológico que compreende a imagem como carregada de força e vida própria, conforme formulado por autores como Walter Benjamin (2016), Aby Warburg (2012), Hans Belting (2016) e Georges Didi-Huberman (2015; 1998). Por essa via, pretendemos partir da ideia de que Diadorim é uma imagem que acompanha a narração de Riobaldo – uma imagem fantasmática, uma imagem-obsessão impregnada na memória, motivo do seu longo relato atravessado pelo pranto. Buscamos, com isso, compreender como Diadorim produz esse estado melancólico, derivado do luto de Riobaldo, justamente porque há algo que não foi alcançado nem realizado, sobretudo no que diz respeito ao investimento no objeto de desejo do narrador.

Partindo dessa tese, Diadorim como fantasma, desdobraremos a análise nas seguintes etapas: retomaremos as múltiplas faces de Diadorim sob a estética do assombro e do fascínio, considerando os diferentes efeitos de sua morte no desfecho da narrativa, dentre eles, a acepção de máscara mortuária; em seguida, abordaremos o luto de Riobaldo e a dimensão melancólica da narrativa; e, por fim, retomaremos os

aspectos de indeterminação de Diadorim, os quais permitem a atual leitura *queer* e *trans* do romance de Guimarães Rosa.

Diadorim: imago movente

De partida, é possível olhar para a dinâmica pendular das diversas faces de Diadorim por uma estética de assombro e fascínio, semelhante ao que observou Antonio Candido (2017, p. 115) no seu célebre ensaio *O homem dos avessos*: “Diadorim é uma experiência reversível que une o fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição”.

No prisma do fascínio, Diadorim vai se delineando por meio de uma camada mitopoética: ora encarnando sua fisionomia heroica, figura-guia de Riobaldo, em que reside sua face guerreira, de “bravo jagunço” e sobrenome fidalgo; ora como herdeiro da lei paterna, já que é filho do nobre chefe guerreiro Joca Ramiro, cujo próprio nome ganha características que lhe marcam sua dimensão dourada e de luz, uma vez que, no codinome *Rei-naldo* e no batistério *Deo-dorina*, encontram-se criptografados os signos da realeza divina. Em Diadorim, dá-se o regresso do *páthos* literário da donzela-guerreira, que, a nosso ver, ora aparece como Joana d’Arc reencarnada ou como a figura mítica Palas Atena – filha de pai sem direito de mãe, guerreira de olhos verdes –; ora aparece como a própria encarnação do espírito materno, na figura de Nossa Senhora – “Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia” (Rosa, 2015, p. 403) –, adquirindo, assim, qualidades de cuidadora e protetora de Riobaldo; ora, ainda, como mulher-pássaro, reforçando a camada mística de

sua matéria imaginada, forjada com elementos mitológicos, numa articulação dos imaginários clássico, cavaleiresco e paleocristão.

Por outro lado, no âmbito da estética do assombro, Diadorim concentra os aspectos erotizantes e diabólicos do romance, uma vez que seu nome abriga a chave e o segredo que se articulam como elementos desestabilizadores da narrativa. As noções de ambiguidade e indeterminação nele inscritas formam os componentes deflagradores às variadas aparições de Diadorim, as quais oscilam entre imagens de assombro e fascínio.

Em Diadorim, é possível vislumbrar os assombros da condição humana, camada lusco-fusco de uma máscara porosa: “— Mulher é gente tão infeliz...” (Rosa, 2015, p. 149). Marcada, evidentemente, por sua posição sexual no romance, Diadorim é o significante *Outro*, signo do objeto da exclusão e do abandono, marcado pelo estigma da diferença. Assassinada duas vezes, tanto como mulher quanto como heroína, rompe com a tradição das donzelas-guerreiras, cujo destino costumava resguardar um final feliz, quase sempre selado pelo casamento com o herói masculino. Por essa via, Diadorim é o próprio tabu, uma vez que se “veste” e vive como um homem, tornando-se estímulo do desejo de outro homem, sem nunca poder revelar “sua identidade”, senão por meio de pistas de seu corpo dissidente.

Por essa via, o sexo de Diadorim é o problema no qual está alojada sua face abjeta, tão relevante quanto sua face mitopoética. “Levada” a se comportar como menino desde a infância – obrigação que a silenciou por toda uma vida, desenhando, assim, sua personalidade distante e quieta –, Diadorim enquanto Reinaldo mimetiza os valores morais de uma ordem masculina: nobreza, lealdade, braveza, coragem e vingança. Diadorim é a

imagem disfórica de um sistema heteropatriarcal, sem deixar de empreender deslocamentos de um paradigma racional polarizante.

Aliás, o nome do jagunço Reinaldo é, portanto, a própria condição de possibilidade de existência, que emerge como nome escolhido, autodenominado e simbolicamente delineado por sua alcunha nobre e cavalheiresca, pois é Rei e cavaleiro medieval ao mesmo tempo: “— O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço...” (Rosa, 2015, p. 460). Essa autodenominação é justamente o que assinala Amara Moira (2018) ao apontar para uma perspectiva política: trata-se da reivindicação do seu reconhecimento enquanto homem, agindo valentemente segundo um sistema arbitrário de normas masculinas. Seria, portanto, mediante sua participação na vida coletiva que Diadorim revelaria sua face transgênero, ao construir para si uma identidade masculina e ser, inclusive, assim reconhecida.

Apontar para essa imagem tabu implica dizer do que comumente não se deve falar e estaria na ordem daquilo que Freud (2019, p. 43) nomeou como *unheimlich*, isto é, “tudo o que deveria permanecer em segredo, escondido, mas que veio à tona”. Apreende-se com isso que, diante de sexos desviantes, devemos nos calar. Contudo, no auge do seu septuagenário, o que observamos, no que diz respeito à recepção e às adaptações para outros suportes, é uma crescente associação de Diadorim com identidades dissidentes, sustentadas à luz de uma epistemologia de gênero, contra as lógicas heteropatriarcais.

Os aspectos associados ao preconceito homoerótico e ao difícil tratamento daquilo que é abjeto ou considerado impróprio vão se articulando ao longo do quadro narrativo do romance,

desde a “aurora” do desejo – despertado pela imagem do Menino-Diadorim na travessia do rio São Francisco – até a revelação do corpo morto de mulher. Esses elementos podem constituir a via pela qual se revela uma das diversas faces encobertas da personagem, relacionada à sua potência de assombro, tanto para Riobaldo quanto para o sistema heteropatriarcal. Estaria aí alojado o motivo que teria levado Riobaldo ao esforço de ocultar de seu interlocutor (e do leitor) o segredo de toda a história: “E disse. E conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo só no átimo em que eu também só soube...” (Rosa, 2015, p. 485).

A morte de Diadorim

É possível identificar alguns efeitos que a morte de Diadorim pôde produzir no desfecho da narrativa: o primeiro é o de torná-la heroína, pois, na batalha final, Diadorim entrega a própria vida para o extermínio do mal e vinga a honra paterna (Joca Ramiro, símbolo da justiça e benevolência no sertão); o segundo é libertar e redimir Riobaldo da culpa e do desejo proibido, oferecendo, assim, um perdão heterossexual, pois justificaria a sua paixão por um jagunço; o terceiro, bastante explorado por Clara Rowland (2011, p. 223), é a morte como estratégia de não encerramento da narrativa, pois relança o leitor para o meio da história, resultando no ato da releitura do *Grande sertão: veredas*: “a descoberta do sexo de Diadorim relança o livro de volta ao seu centro”. Para Rowland (2011), na volta ao livro, o leitor busca as pistas do sexo de Diadorim ocultadas, meticulosamente, por Riobaldo, intensificando o efeito “labiríntico” da narração. O quarto efeito

seria o de uma morte que mantém a tradição literária hegemônica, de caráter “falocêntrico” e “fonocêntrico”,² cujo costume é o de uma produção, uma circulação e um reconhecimento de obras de arte (livros, pinturas, cinema, literatura etc.) produzidas, em sua grande maioria, por homens: ordem que “garante o caráter prescritivo de uma fala que ao se pronunciar estabelece uma espécie de ‘lei natural’” (Tiburi, 2013, p. 193). Outro efeito remete-nos a uma crítica ao patriarcado, uma vez que o corpo morto de Diadorim foi enterrado como mulher, ato que reforça a presunção que vincula os órgãos sexuais à identidade de gênero, decorrentes de um modelo heteronormativo, contrariando, assim, o modo tal qual Diadorim sempre se apresentou: como menino, o jagunço Reinaldo: “A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma” (Rosa, 2015, p. 485). As páginas finais lançam a personagem para o padrão normativo que ela mesma recusou e demonstram que, a todo momento, o que se pretendeu evidenciar foi uma ruptura com o sistema que determina as regras de poder. Isto é, Diadorim enterrada como mulher é um retorno àquilo que foi evitado por toda uma vida, ato que reforçaria uma violência de gênero discursiva.

No lastro histórico, devemos nos perguntar: Por que um corpo feminino morto foi e ainda é amplamente disseminado na arte, na literatura ou mesmo no noticiário midiático? Um clássico exemplo dessa imagem é o quadro *Moema*, de 1866, pintada segundo as linhas academicistas de Victor Meirelles. Morta, porém sedutora e erótica, a pintura retrata a personagem

2 Marcia Tiburi (2013) retoma o termo “fonocentrismo” de Jacques Derrida (2006, p. 14), para quem “tal noção permanece, portanto, na descendência [de um] logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido”. Essa perspectiva acompanha as matrizes de um sistema sógnico (significante/significado), que estabelece as regras estruturantes de um modelo de escritura e acarreta uma “violência da letra” (Derrida, 2006, p. 14).

homônima do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1781). Essa seria outra expressão do *páthos* de uma imagem trágica e romântica ao mesmo tempo. Tiburi (2013, p. 194) chama-nos atenção para esse *páthos*, que, segundo os seus termos, não deixa de ser uma “necrofilia epistemológica”: “Na cena da morte de Diadorim, temos a continuação histórica da condenação à morte dada *na e pela* ficção. Tragédia e romantismo unem-se no espetáculo da morte das mulheres das quais Ofélia, morta na água, é a grande musa”. Tiburi (2013, p. 192) retoma Edgar Allan Poe para reforçar a manutenção desse imaginário de violência: “a morte de uma mulher é o motivo mais poético do mundo”. Ela também assinala que o momento da morte de Diadorim preserva essa velha tradição textual, cujo efeito produz um “gozo estético”: “Diadorim ‘morta’, momento apoteótico da narrativa” (Tiburi, 2013, p. 192).

Na mesma correspondência imaginária, naquilo que Gaston Bachelard (1997, p. 92-93), definiu de imaginação material, a personagem Ofélia sempre volta aos lábios, “porque seu nome é o símbolo de uma grande lei da imaginação. A imaginação da infelicidade e da morte”, encontrando, assim, na simbologia da água, uma imagem material especialmente poderosa e natural. No contraponto do imaginário dessa necrofilia aquática, Tiburi (2013, p. 194) complementa: “Diadorim, morrendo na seca do sertão, deve ser o seu oposto complementar”. Não obstante, Diadorim foi enterrada no Paredão, um povoado distante do mar: “em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão” (Rosa, 2015, p. 485). Essa imagem reforça a expressão do luto e da melancolia de Riobaldo, condensada nas frases “Vai, mar...” (Rosa, 2015, p. 30) e “Chapadão. Morreu o mar, que foi” (Rosa, 2015, p. 486), evocadas pelo narrador como expressão da dor e do sofrimento diante da finitude da vida.

O tema da morte de Diadorim merece atenção especial, tanto pelo teor fúnebre da narrativa, que pode ser lida, inclusive, como um canto de morte, um *réquiem*, quanto pela constituição de Diadorim como uma imagem morta, uma lembrança obsessiva, um *Egun* (entidade ancestral, segundo as cosmologias afro-brasileiras). Trata-se de uma figura cuja memória o velho Riobaldo não se cansa de reviver, sempre assombrado por sua presença ausente. Diante dessa imagem de morte e de insistência, propomos pensar Diadorim como um fantasma de Riobaldo – uma espécie de máscara mortuária que o persegue, que se imprime no tempo da narrativa e que estrutura o próprio lamento do narrador-personagem.

A máscara mortuária, da qual deriva o sentido etimológico da palavra *imago*, retoma o nosso interesse associado aos aspectos fantasmáticos da imagem. A referência à máscara aparece desde a primeira página de *Grande sertão: veredas*: “Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com **máscara** de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar” (Rosa, 2015, p. 19, grifo próprio). Aí está uma acepção de máscara que corresponde a sua etimologia latina (*maschera*), cujo significado é pessoa disfarçada e de origem controversa. Sua acepção pelo Houaiss (2001, p. 1862) explica que sua origem mediterrânea estaria relacionada ao demônio ou à máscara que representa o diabo. O nascimento de um bezerro com máscara de cão, que marca a abertura do livro, fato a que o narrador se equivocou de assistir, vai se desdobrar de forma desmedida ao longo da narração. Essa mesma *imago* como fulguração demoníaca reaparece no fim do livro sobre o corpo morto de Diadorim, unindo, assim, duas pontas do que já descrevemos: a dimensão diabólica da personagem.

Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, **feito a coisa e máscara**, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (Rosa, 2015, p. 484, grifos próprios).

Na antiguidade greco-romana, o significado de máscara estava ligado à tradição teatral e correspondia à noção de *prósopon*, que, no grego, significa “o rosto visto”, que está diante dos olhos. “O rosto é aquilo que se desvela ao olhar do outro”, escreve Belting (2011, p. 86), retomando uma explicação de Françoise Frontise-Ducroux. Por isso, ela não se usa no nominativo, mas é, acima de tudo, “objeto do olhar”. Belting (2011, p. 86) complementa: “O rosto era, entre os gregos, ‘um meio privilegiado’ para levantar questões filosóficas. Nesta cultura, os cadáveres eram imediatamente subtraídos aos olhares, porque perdiam o seu rosto, logo ao chegar à morte”.

Em Roma, a máscara cênica recebeu o nome de *persona*, termo adotado pelos teólogos para designar o Homem-Deus. Segundo Hans Belting (2011), a tradução latina de máscara para *persona* criou um problema de sentido, pois, no espaço cênico, ele estaria relacionado a falseamento e imitação, enquanto os teólogos estavam se referindo ao homem, como sua imagem (*imago* sua). Na explicação de Hans Belting (2011, p. 86), “o *prósopon* não esconde, mas mostra”. Diferentemente da máscara romana, a *persona*, ela “esconde o rosto do ator, que atua com a sua voz. Daí deriva o conceito de “ressoar” (*per-sonare*)”

(Belting, 2011, p. 86). Os romanos tinham dois conceitos para o rosto, ambos não aplicáveis à máscara: “*facies* para a cara natural que identifica o seu portador, e *vultus* para a cara movida com a expressão da mímica facial” (Belting, 2011, p. 86).

Na tradição oriental do teatro-dança, tanto em Bali quanto no Nôh, as máscaras são tratadas como espíritos que carregam personalidades próprias; quando vestidas pelos atores, estes passam a incorporar os caracteres (personalidade, idade, hábito, humores, costumes e passado) do *ente* que habita a máscara. Contudo, é precisamente a definição de *máscara mortuária* empregada por Hans Belting (2011) que nos interessa e que nos auxilia numa leitura de Diadorim com tal sentido. Para Belting (2011, p. 88), a

[...] máscara mortuária representava o rosto do defunto sem a sua expressão mímica, distinguindo-se quer da face viva, da qual propunha um duplo, quer da máscara teatral, que se baseava inteiramente da ficção. Era uma imagem da recordação, que só em cerimônias públicas transformava a semelhança dos antepassados na sua aparência em presença fictícia dos mesmos.

A tradição de estudos sobre máscara mortuária, rosto e rostidade ganhou relevância com o relicário cristão do *Santo Sudário*. Vale destacar que Deleuze e Guattari (2012, p. 48), no texto *Ano zero: rostidade*, afirmam: “O rosto é o Cristo”. Georges Didi-Huberman (2015) também, em seu ensaio *Face, próximo e distante*, investiga o que é uma “Santa face”, valendo-se da seguinte pergunta: De que enigmático organismo é feita uma “Santa Face”? Em sua acepção, na Santa Face, “existe qualquer coisa a menos que uma imagem: um campo de marcas, de vestígios (vestigia) que mal se veem, ilegíveis, em todo o caso – que ainda não são ícones e, ainda menos, signos ou símbolos” (Didi-Huberman, 2015, p. 174).

É por essa via que Didi-Huberman (2015, p. 174) elabora uma proposta de quase imagem e supõe que, além “de toda a visibilidade mimética, de todo o reconhecimento aspectual: é, afinal, de *traço* e de contacto que nos fala a noção cristã de ‘Santa Face’”.

Diadorim, a personagem neblina, em sua habilidade de falsear trejeitos, voz e intencionalidades, por estar sempre a “forjar as formas do falso”, vai delineando, com radical força mimética, a sua face enigmática e ambígua, que ora revela, ora oculta. Por isso, sua dimensão plástica possui forte relação com as paisagens de lusco-fusco ou, para retomar uma expressão de Riobaldo, *lufús*, palavra escolhida para ambientar poeticamente uma cena amorosa e carregada de saudade:

Desse lufús, ia escurecendo. Diadorim acendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos juntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas (Rosa, 2015, p. 35).

Parece-nos que a morte de Diadorim levanta uma problemática teórica em torno da máscara, pois, a partir dela, sua participação na narrativa desloca-se para o nível da memória, como uma personagem vulto, manifestando-se nos traços da lembrança que se constroem entre ausência/presença e proximidade/distância. De certo modo, é o que ocorre com Riobaldo à luz do que Freud (2010, p. 181) descreveu em seu

célebre ensaio *Luto e melancolia*: “a sombra do objeto caiu sobre o ego” – e ali permanece, prolongando, sobre o narrador, o seu longo relato de saudade, angústia e pranto.

Foi Willi Bolle (2004, p. 198) quem percebeu essa relação ao definir a narração de Riobaldo como “um trabalho de luto, um pranto”, e é por meio desse *réquiem* que se desenrola a longa narrativa do romance, como um discurso fúnebre. Na leitura de Willi Bolle (2004, p. 198), na esteira do pensamento benjaminiano, Diadorim é figura pela qual Riobaldo exprime sua tristeza e seu lamento como um “*medium-de-reflexão*”:

Na tarefa de retratar o povo do sertão, Diadorim é para Guimarães Rosa não só uma figura elegíaca, mas também um *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*). Com este conceito Walter Benjamin sintetizou o trabalho de crítica poética elaborado pelo Romantismo alemão. “Romantizar”, de acordo com Novalis, é investigar por meio do gênero romance, ou seja, exercer a reflexão nesse medium literário específico.

Na visão de Bolle (2004, p. 198), o trabalho de Riobaldo é um trabalho de luto, portanto, “um *pranto* por Diadorim, a pessoa amada e para sempre perdida”. A morte mesma é o *locus* no qual Diadorim constantemente atua, considerando os mais variados sentidos que essa expressão pode produzir: a morte como anulação de sua alegria e de seus prazeres – “mulher é gente tão infeliz” (Rosa, 2015, p. 149), como Diadorim mesmo o define; a morte como destino sempre iminente – “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue” (Rosa, 2015, p. 35). Ademais, foi no meio dos defuntos, onde há tantos mortos enterrados, um verdadeiro cemitério, que Diadorim, como Maria Deodorina, foi batizada: “Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada

à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da éra de 1800 e tantos” (Rosa, 2015, p. 489). A morte não deixa de ser um lugar comum para Diadorim, nascida e preparada para a batalha; da guerra à mortalha, foi a vontade de vingança, pela via da morte – “acabar com os Hermógenes” (Rosa, 2015, p. 433) – que sobressaiu ao desejo e à esperança do amor. Mais do que acostumada ao sangue da batalha, enquanto imagem que se acopla à lembrança de Riobaldo, Diadorim é o próprio fantasma que o aflige, imagem impregnada na memória e que, por obsessão, volta sempre a espreitá-lo.

Desse pranto de morte, acompanhado pelo fantasma de Diadorim, nasce a saudade que desencadeia, em Riobaldo, um longo e melancólico relato: “O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? – desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor – quanta saudade...” (Rosa, 2015, p. 196). Lembramos que a saudade é também uma presença aguda, expressa por um tipo de intuição que pulsa não apenas pelas imagens mentais, mas, sobretudo, pelo pungente sentimento de vazio: “Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que eu não tinha tido” (Rosa, 2015, p. 486). Riobaldo, no luto pela morte do amigo, retorna ao mesmo lugar do pacto, as *Veredas-Mortas*, como uma tentativa de negociar o retorno de Diadorim à vida, perdida no combate: “Repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim” (Rosa, 2015, p. 486). Trata-se de outro modo de demonstrar a imagem gravada no corpo e na lembrança do narrador, como aquele *Egun* batizado no meio de tantos defuntos.

A persistência de Diadorim: luto, melancolia e o amor impossível

“Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui, a estória acaba” (Rosa, 2015, p. 486).

É a partir dessa tripla formulação do fim que Riobaldo parece anunciar o encerramento de sua narrativa. Contudo, o fim, em *Grande sertão: veredas*, nunca se apresenta como definitivo. Riobaldo relata, na sequência, seu encontro com a morte. No entanto, a aniquilação do corpo e a revelação de que o sexo de Diadorim é presumivelmente o de uma mulher não fazem desaparecer o nome Diadorim; pelo contrário, prodigalizam-no, tornando-o uma presença insistente e inesgotável. Aqui, cabe invocar a reflexão freudiana sobre o luto e a melancolia: a perda do objeto de desejo, sobretudo na melancolia, não se configura como ausência, mas como uma forma intensa de presença. A imagem obsessiva e fantasmática de Diadorim atravessa toda a narrativa, tornando-se um elemento de permanência psíquica. Como descreve Freud (2019, p. 174), “a existência do objeto perdido se prolonga na psique”.³

Com isso, o fim se prolonga, como tantas vezes acontece na experiência do luto. Ao se instaurar a perda, emergem a indignação e a necessidade de explicação diante do imponderável da morte, em uma busca desorientada por sentido. Riobaldo não escapa a esse movimento. Após cuidar dos mais frágeis – o menino

3 A noção de melancolia, tal como trabalhada pela psicanálise a partir da investigação de Freud (2010, p. 183), compreende-a como um estado patológico em que a perda do objeto se converte em perda do Eu (ego): “Portanto, a melancolia [...] é, por um lado, como o luto, reação à perda real dos objetos amorosos, mas, além disso, é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal ou que, quando aparece, transforma-o em patológico”. Nesse sentido, cabe destacar que a leitura aqui proposta da narrativa de *Grande sertão: veredas* pela lente da melancolia é compreendida, sobretudo, como uma categoria estética, e não como um enquadramento de ordem clínica.

Guirigó, o cego, os catrumanos e a mulher do Hermógenes –, ele parte, quase em delírio, em direção às *Veredas-Mortas*. A ação é movida por uma esperança desesperada: repor Diadorim em vida. Algumas vezes, Riobaldo descreve esse gesto como “doidável”: “Resoluto sai de lá, em galope, doidável” (Rosa, 2015, p. 486); “mesmo na doidagem” (Rosa, 2015, p. 486); ele queria “receber outra vez o que não tinha tido” (Rosa, 2015, p. 486).

Essa busca revela um duplo luto: por um lado, a morte de Diadorim, amigo e companheiro de armas; por outro, a revelação de seu corpo, que lança Riobaldo em um estado de irresolução absoluta: o que teria sido possível se ele soubesse antes? Isto é, o desejo que nutria, sem nomeá-lo, torna-se, agora, ainda mais enigmático. A perda, assim, não é apenas da pessoa, mas também de uma possibilidade, de um afeto suspenso que nunca pôde se realizar plenamente.

Esse é o duplo luto de Riobaldo. O luto pelo companheiro parece, à primeira vista, amenizado com o reencontro com Otacília na fazenda Barbaranha. Mas o sentimento expresso em “receber outra vez o que não tinha tido” (Rosa, 2015, p. 486) converte-se em um estado de profunda melancolia, que se manifesta repetidas vezes por dezenas de páginas atravessadas de saudade, angústia e contradição. A obsessão pela figura de Diadorim assombra Riobaldo, que se transforma no velho fazendeiro melancólico e intelectualmente inquieto: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (Rosa, 2015, p. 193).

Como nos lembra Freud (2010, p. 181), na melancolia, a perda é internalizada: “a sombra do objeto caiu sobre o eu”. A libido, impossibilitada de se transferir a outro objeto, retorna

ao ego, instaurando um conflito interno, não mais com a pessoa amada, mas com a imagem dela dentro de si. Mesmo na presença amorosa de Otacília, Riobaldo confessa que “por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido” (Rosa, 2015, p. 488). Ele não abandona a posição libidinal investida em Diadorim. Assim como descreve Freud (2019, p. 173), “observa-se geralmente que o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia”. Ao final, *Grande sertão: veredas* pode ser lido como uma longa narrativa melancólica, uma elegia ao amor impossível, à figura de Diadorim, que se inscreve como ausência e obsessão. É a história de um morto que permanece como imagem, que espregueia, que retorna. Riobaldo não sabe exatamente o que perdeu, e é essa ignorância que marca o caráter melancólico da narrativa: o melancólico sabe quem perdeu, mas não sabe o que perdeu nele.

A morte de Diadorim é acompanhada por uma desorganização psíquica – febre, delírio, esquecimento de si, sintomas somáticos –, como nos estados melancólicos, em que corpo e espírito entram em colapso. “De muito mal me lembro”, diz Riobaldo (Rosa, 2015, p. 486). “Revés em minha saúde, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair” (Rosa, 2015, p. 486). Até que, por fim, ele é acolhido por Otacília. Mas, mesmo ali, a melancolia resiste: a lembrança do outro amor perdido não se afasta de seus pensamentos.

Retomando a expressão “Morreu o mar, que foi” (Rosa, 2015, p. 486), observa-se que a consciência da morte, da imensidão da perda, está marcada por esse superlativo poético. E, se o mar morreu, o que resta? Apenas o eco do que não foi vivido, o espectro de um desejo que jamais encontrou nome, forma ou completude.

Perspectivas *queer*: o tempo-espaço melancólico da narrativa

A resistência ao inominável e ao desconhecido desemboca numa força melancólica e fúnebre que aqui abordamos, transformando a narrativa num relato de luto que é, ao mesmo tempo, uma espécie de aprisionamento. Isso porque a melancolia decorrente da perda do objeto amado resulta em uma tristeza eterna,⁴ longa, tênue e arrastada – monótona e monológica –, que também expressa o sentimento de saudade, este, por sua vez, desprovido de esperança: “Moço: toda saudade é uma espécie de velhice” (Rosa, 2015, p. 45); “Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor” (Rosa, 2015, p. 489). Com isso, entendemos que o sentimento melancólico em Riobaldo nada mais é que a passagem do desejo de potência para o desejo como ausência, nos termos da noção de *desiderium*,⁵ como forma de manter viva a lembrança do ser amado por meio de sua internalização. Ao mesmo tempo, esse movimento delineia um tempo-espaço de indeterminação na narrativa. Essa melancolia na qual o velho Riobaldo se encontra mergulhado pode, assim, ser compreendida também como um *topos* da indeterminação.

Na perspectiva dos estudos de gênero, o desejo de Riobaldo pelo companheiro de luta e travessias não explicita a categoria de gênero de Diadorim, que é, ao mesmo tempo, o Menino,

4 Vale lembrar que a palavra alemã *trauer* significa tanto “luto” quanto “tristeza”.

5 Uma das acepções da noção de desejo é *desiderium*, que diz respeito ao lamento e ao anseio de trazer de volta o passado, isto é, o desejo suscitado pela ausência. Em contrapartida, na filosofia de Spinoza, o desejo é compreendido como potência de vida, como a capacidade de afetar e de ser afetado. Conforme demonstra Camille Dumoulié (2019) há, na história da filosofia, uma longa tradição, que remonta a Aristóteles e passa por Hobbes e Nietzsche, segundo a qual o desejo é concebido como um “apetite”, uma potência de vida.

Reinaldo e Maria Deodorina. Essa característica, que não é nem binária, nem exclusivamente biológica, menos ainda de caráter determinista, é o centro da questão nos debates *queer*: “Em teoria, *queer* está incessantemente em desacordo com o normal, a norma, seja a heterossexualidade dominante ou a identidade gay/lésbica. É categoricamente excêntrico, a-normal” (Spargo, 2017, p. 33).

Com isso, é possível desassociar o conflito sexual de Riobaldo, sob a perspectiva do desejo homoerótico, da categoria de gênero de Diadorim. Em outras palavras, uma questão diz respeito à expressão do desejo de Riobaldo, explicitada quando problematiza a impossibilidade de uma relação amorosa entre dois jagunços: “Nanje, pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto” (Rosa, 2015, p. 77). Trata-se, portanto, de um desejo que se afirma pela negação. Outra questão refere-se à posição social e ao modo como a masculinidade de Diadorim é constituída performativamente por meio da repetição de práticas, gestos e modos de atuação, marcados por sua inserção social e política, conforme demonstramos anteriormente a partir das reflexões de Amara Moira (2018). Na perspectiva dos estudos de gênero, essas são categorias distintas e não devem ser confundidas.

O termo *queer* pode ser interpretado como estranho, excêntrico, raro e extraordinário. Guacira Lopes Louro (2004, p. 38) o descreve da seguinte forma:

A expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Este termo é assumido por uma vertente de movimentos homossexuais para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação. Para eles, *queer* significa ir contra a normalização, tendo como principal alvo a heteronormatividade.

Alguns movimentos de gays e lésbicas, no fim dos anos 1980, autodenominavam-se *queer* como um ato de reivindicação de um termo que, *a priori*, era pejorativo. Na perspectiva acadêmica, por sua vez, o estudo do termo visa dar continuidade ao projeto genealógico de Michel Foucault, investigando as diferentes formações das identidades sexuais e buscando compreender quais discursos e dispositivos de poder levaram à construção de uma certa “ciência da sexualidade”. Segundo Spargo (2017, p. 36), se “a homossexualidade é um produto da cultura, como Foucault afirmava, então o que é a heterossexualidade? E por que esta é vista como sexualidade natural, normal?”. É, portanto, na relação dialógica entre a história da sexualidade foucaultiana e a análise textual desconstrucionista que se assentam os estudos *queer*.

Belidson Dias e Carla Barreto (2011, p. 20) analisam a etimologia do termo “*queer*” e demonstram que ele é usualmente utilizado como “nome, adjetivo ou verbo”, além de apresentar outras raízes, como sua origem indo-europeia, que remete ao sentido de “através” (*twerkw*), da qual também derivaram o alemão *quer* (atravessado), o latim *torquere* (torcido, entrelaçado) e o inglês *athwart* (transversalmente). Como contraponto ao uso coloquial e popular do termo, associado aos significados de “loucura, vileza, inutilidade e homossexualidade” (Dias; Barreto, 2011, p. 20), os autores destacam o lado positivo da teoria *queer*, compreendendo-a como um “entrelugar” e espaço “transverso”, “que ao mesmo tempo está sujeito a grandes esforços para não institucionalizar/normalizar, para que assim possa permanecer como um processo ambíguo de transformação, interpretação e análise” (Dias; Barreto, 2011, p. 20).

Do ponto de vista semântico, o nome Diadorim guarda relação com o mesmo campo de sentidos que envolve o termo

queer, especialmente no que diz respeito à ideia de “através” e “atravessamento”. O prefixo *Diá-* carrega, também, essa acepção de deslocamento e transição (através; através de; ao longo de; durante), denotando movimento, passagem, liminaridade ou um estado intermediário. Tal leitura se intensifica quando consideramos o significante *diáfano*, que reforça a imagem de Diadorim como *lufús*. O *lusco-fusco*, observado sob o ângulo das técnicas pictóricas, é produzido por tons escuros aplicados para intensificar a passagem da luz, evocando, assim, uma imagem de atravessamento e de revelação parcial.

Transpondo essa ideia plástica para a dimensão literária, pode-se dizer que Riobaldo é atravessado pela luz *diá* de Diadorim. Não por acaso, os olhos verdes de Diadorim remetem às águas do rio Urucúia ou à pedra de safira – ambos símbolos de refração da luz, e, portanto, símbolos diáfanos. Nesse sentido, Diadorim não é apenas um personagem que se oculta; é, sobretudo, aquele(a) que refrata, que desloca, que produz zonas de ambiguidade e reverberação. Sua existência se dá como transição e como enigma, atravessando não apenas os limites do gênero e do desejo, mas também os próprios contornos da narrativa, do sertão e do narrador.

Do ponto de vista da teoria *queer*, a presença de Diadorim no quadro narrativo provoca, a nosso ver, essa subversão da ordem e da normatividade; sua estética não se restringe a uma imagem exclusiva do espectro feminino, tampouco do masculino. Nessa fronteira de gêneros, Diadorim transita de um espectro a outro, e sua presença permite suscitar reflexões sobre como o feminino se manifesta transversalmente no corpo masculino, e vice-versa, inscrevendo-se, assim, no campo das rupturas fronteiriças, conforme definição de Guaciara Lopes Louro (2004, p. 19): “A

fronteira é o lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão”.

Diadorim, em seu corpo “monstro” – porque mostra, revela e, ao mesmo tempo, assombra –, bem como em seu corpo “estranho”, manifesta ora aspectos femininos – “na fina cintura” (Rosa, 2015, p. 464), no “tão bonitos braços alvos” (Rosa, 2015, p. 41), “nas compridas pestanas” (Rosa, 2015, p. 122) –, ora aspectos masculinos: – tudo “num homem-d’armas, brabo bem jagunço” (Rosa, 2015, p. 126), “O Reinaldo pitava muito” (Rosa, 2015, p. 127), “a dura cabeça levantada” (Rosa, 2015, p. 43) e “sério, testalto” (Rosa, 2015, p. 156). Essa fusão figurativa, que também é estético-descritiva, carrega uma lógica não estabelecida e não identificável, embaralhando o silogismo racionalizante de Riobaldo. Trata-se de uma articulação que confunde, questiona e desestabiliza os padrões culturais de gênero, rompendo as barreiras socialmente preestabelecidas. Enfim, a personagem representa um conflito entre as fronteiras do masculino e do feminino, e produz um movimento de abertura para outras questões, para além dessas fronteiras, transcendendo as categorias apriorísticas do par sexo-gênero. Essa categoria de indeterminação em Diadorim transborda da personagem para a estratégia narrativa. Não por acaso, fala-se que a narração em *Grande sertão: veredas* se dá por uma estratégia de suspensão que insiste em manter o leitor no meio do ato de contar, semelhante ao sentido de travessia: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (Rosa, 2015, p. 41).

Assim, é nos termos de uma “*queer love stories*” que Asheley Brock (2018, p. 191) sugere um modelo recursivo

da narração de Riobaldo, expresso no longo e melancólico monólogo, cujo fundamento do desejo de Riobaldo está em “continuar a habitar um tempo-espaco distintamente *queer*, de latência, potencialidade e indeterminação, que relaciono ao *leitmotiv* da travessia em Guimarães Rosa” (Brock, 2018, p. 196, tradução nossa).⁶ Complementamos que esse tempo-espaco da travessia consiste numa espécie de permanência na melancolia, que é um modo de Riobaldo insistir na lembrança, mantendo a imagem do amigo morto ainda viva por meio das imagens mentais.

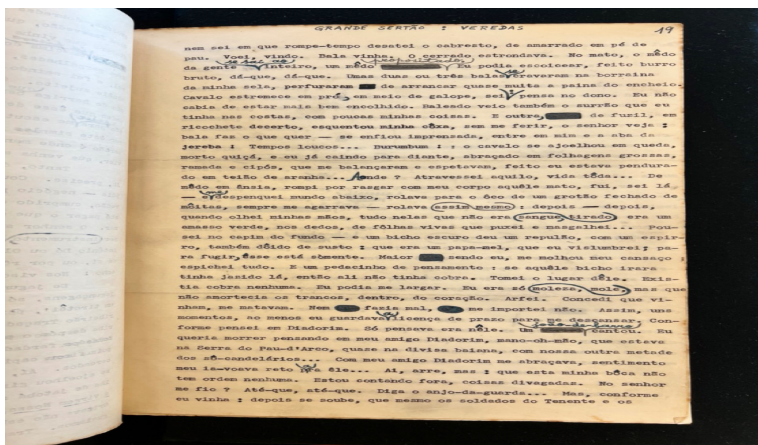
Na perspectiva de Freud (2010), o luto implica o reconhecimento da perda do objeto amado, permitindo que a libido reinvesta seu apego em outro objeto, enquanto a melancolia se recusa a reconhecer a finalidade dessa perda e, em vez disso, mantém o objeto amado vivo por meio de sua internalização. A recusa de Riobaldo em renunciar completamente, em realizar plenamente o luto pelo objeto amoroso perdido (Diadorim), é evidenciada em sua relutância em alcançar o fim de sua narrativa, em narrar a morte de Diadorim e em permitir que as revelações que aguardam o final da história se infiltrem em seu relato à medida que o constrói. Ou seja, o narrador permanece em um espaço suspenso, uma espécie de mundo que ora lhe é estranho e familiar, ora fantasioso e distante. Nesse ato de contar as histórias vividas com a pessoa amada, já morta, Riobaldo expressa a tristeza desse amor irresoluto, revisitando lembranças do passado como imagens de outrora projetadas sobre a face do presente.

Aliás, a primeira aparição de Diadorim no romance, que se dá como uma recordação, vem acompanhada por uma

6 No original: “[...] continue to inhabit a distinctly queer time-space of latency, potentiality, and indeterminacy, which I link to Rosa’s *leitmotiv* of the travessia”.

referência simbólica ao canto triste dos pássaros João-congo e tirirí. Este último aparece na versão datilografada do livro e, posteriormente, será substituído por um João-de-Barro, para só então ceder lugar ao primeiro: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim” (Rosa, 2015, p. 29, grifo próprio). Os dois pássaros associados à primeira lembrança do amigo ressaltam esse aspecto melancólico, que é reforçado pelo narrador em descrições futuras: “O João-congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. Isto é, minto: hoje é triste, naquele tempo eram as alegrias” (Rosa, 2015, p. 431); “Triste, triste, um tirirí cantou” (Rosa, 2015, p. 178).

Figura 1 – Fac-símile do datiloscrito de
Grande sertão: veredas



Fonte: Biblioteca Guita e José de Mindlin, USP (Rosa, 1956, p. 19).

Brock (2018), na linha de pensamento de Butler (1997), mostra-nos que os desejos homossexuais renunciados são preservados por meio de uma melancolia, caracterizada por

um processo de incorporação ao ego. Assim, ao reafirmar o repúdio do desejo por outro homem, o sujeito tanto afirma a sua heterossexualidade quanto se apega ao objeto de amor rejeitado. E, mesmo que o amor pelo mesmo sexo deva ser negado externamente, a estrutura internalizante da melancolia permite que esse amor sobreviva em um estado de suspensão. Com isso, Ashley Brock (2018, p. 195) propõe interpretar “a relutância de Riobaldo em narrar a dupla perda de Diadorim (‘Ele está morto, ele não é o homem que eu pensava que fosse’) como expressão dessa melancolia *queer*” (tradução nossa).⁷ Ao apresentar seu desejo decididamente homoerótico por Diadorim como nunca totalmente abolido e nunca totalmente renunciado, Riobaldo permite que seu amor proibido escape à extinção e à heteronormatização, permanecendo, desse modo, numa zona de indeterminação.

Grande sertão: veredas é, portanto, uma história de amor *queer*, na perspectiva de Ashley Brock (2018), para quem Riobaldo não seria o único a ser seduzido por um desejo homoerótico; também o leitor seria envolvido por essa história de amor *queer*. Sobre a morte de Diadorim, a autora assinala uma redução da personagem a um corpo feminino fetichizado (morto e virgem). Contudo, há algo que é atenuado por essa “fetichização”: a psique anteriormente dinâmica, ambígua e não binária de Diadorim. Residiria aí a temporalidade *queer* em *Grande sertão: veredas*, pelo espaço intermediário da travessia, em sua dinâmica indeterminada e ambígua. Brock (2018, p. 196) segue a tese de Clara Rowland (2011) e acrescenta que o lugar da travessia – “o meio” – é também o tempo-espaço *queer* da narrativa: “Eu me baseio em tais teorias da temporalidade

7 No original: “[...] Riobaldo’s reluctance to narrate the double loss of Diadorim (‘He is dead, he is not the man I thought he was’) as an expression of such a queer melancholia”.

queer para retomar a premissa da leitura de Rowland – de que a narrativa de Riobaldo retorna continuamente sobre si mesma, afastando-se da morte e da finalidade do desfecho e dirigindo-se ao que ela chama de “o lugar do meio” (tradução nossa).⁸

Segundo Rowland (2011, p. 58), tal postura equivale a uma recusa do fechamento e funciona para uma leitura de *Grande sertão: veredas* que resista ao pensamento impositivo e determinista, de modo que a forma narrativa não se constitui por bordas delineantes: “Na vida e na ficção, a procura de uma legibilidade teologicamente orientada para um fechamento resulta, inevitavelmente, no encontro com a morte”. Em sua análise, Rowland (2011, p. 58) observa que “uma narrativa ‘aberta’”, como a de Riobaldo, “‘com menos formato’, faz-se assim *contra* essa morte, fundindo poética e ética”, e a “superação do limite da morte de Diadorim pelo movimento de releitura que o romance impõe” torna-se exemplar no modo como o narrador resiste a esse fim.

Importa esclarecer que a perspectiva *queer* não reivindica uma expressão do desejo, nem constitui uma teoria identitária; às vezes, é situada no campo das teorias pós-identitárias. Também não é uma noção que se opõe ao normal ou ao heteronormativo. A teoria *queer* existe no exterior da norma: não é um jogo binário entre o normal e o a-normal, mas um ex-normal. Por isso, ela é excêntrica, assim como a transgeneridade escapa às representações e aproxima-se da perspectiva de Tereza de Lauretis (2000, p. 111), para quem ao feminino foi imposto um silêncio e um exílio linguístico, dizendo respeito ao campo do irrepresentável:

8 No original: “I draw on such theories of queer temporality to take the premise of Rowland’s reading — that Riobaldo’s narrative perennially doubles back, away from the death and finality of the ending and towards what she calls ‘o lugar do meio’.”

O paradoxo de um ser ausente e ao mesmo tempo prisioneiro do discurso, constantemente discutido, mas que permanece, em si mesmo, inexprimível; um ser espetacularmente exibido, mas ao mesmo tempo não representado ou irrepresentável, invisível, mas constituído como objeto e garantia da visão; um ser cuja existência e especificidade são simultaneamente afirmadas e negadas, questionadas e controladas.

Por fim, a chave de leitura que situa Diadorim nessa zona de indeterminação, no lugar do meio, e que é sustentada pela potente noção de terceira margem, presente na obra de Guimarães Rosa, parece-nos um caminho rico em significado, pois não esgota o sentido. Nosso esforço, assim, esteve em apontar que a face fantasmática de Diadorim – sua máscara de morte – repousa de forma indelével sobre as lembranças de Riobaldo, perturbando-o em vida e para além dela. Sua dimensão *trans* produz um estado de suspensão e permanência, perturbando o narrador e o discurso, o que resulta no longo relato melancólico de Riobaldo. Contudo, não devemos ignorar que *Grande sertão: veredas* se propõe a representar o conjunto do que é passível de ser narrado e transmitido pela literatura, com toda a força de imagens e de significados que o romance comporta, sem decidir – segundo a ambiguidade propriamente mítica e poética – entre as diversas chaves de leituras possíveis. É nesse ponto que repousa o seu segredo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto, Portugal: Dafne, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução e organização de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BESSA, Leandro; DE CASTRO, Gustavo; SAGGESE, Ana. Eros e o amor homoerótico em *Grande sertão: veredas*. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/81207>. Acesso em: 31 jul. 2025.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.

BROCK, Ashley. The queer temporality of *Grande sertão: veredas*. *Chasqui: Revista de Literatura Latino-Americana*, v. 47, n. 2, p. 190-203, nov. 2018.

BUTLER, Judith. *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford: Stanford UP, 1997.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirian Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAS, Belidson; BARRETO, Carla. Mapeamento: fronteiras *queers*, memórias e histórias. In: *O i/mundo da educação em cultura visual*. Brasília: UnB, 2011. p. 95-104.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*: ensaios sobre a aparição. Tradução de A. Preto, V. Brito *et al.* Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, George. *Phasmes*: essais sur l'apparition 1. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

DUMOULIÉ, Camille. *Le désir*: thème de culture générale. Paris: Dunod, 2019.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. Lisboa, Portugal: Imprensa Régia, 1781.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [das unheimliche]. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAURETIS, Teresa de. Sujetos excêntricos (1987). In: LAURETIS, Teresa de. *Diferencias*: etapas de um camino a través del feminismo. Madrid: Horas y Horas, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MOIRA, Amara. Sobre aquele “monstruoso corpo de delito”: um amplo panorama de personagens transexuais na literatura brasileira. *Suplemento Pernambuco*, p. 18-19, dez. 2018.

MORAES, Eliane Robert. A neca da boneca: o inovador romance travesti de Amara Moira. *Revista Piauí*, seção Questões literárias, ed. 226, p. 68-72, jul. 2025.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 137-166.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Datiloscrito. São Paulo: Biblioteca Guita e José de Mindlin, Universidade de São Paulo, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa. Campinas: Editora Unicamp; Edusp, 2011.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer*: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares. Tradução de Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TIBURI, Marcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 119-207, jan./abr. 2013.

WARBURG, Aby. *L'Atlas mnémosyne*. Paris: L'écarquillé; INHA, 2012.